

Е.А. Благодарская

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ СЕПТЕТ: ТРАДИЦИИ И НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Монография

RU
science
RU-SCIENCE.COM

Москва
2024

УДК 785
ББК 85.315
Б68

Научные консультанты:

И.М. Ромащук, д-р искусствоведения, проф.,
В.А. Логинова, канд. искусствоведения, проф.

Рецензенты:

Т.Н. Красникова, д-р искусствоведения, проф.,
Е.Б. Долинская, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат премии правительства Москвы и Государственной премии РФ в области культуры, д-р искусствоведения, проф.

Благодарская, Елена Александровна.

Б68

Инструментальный септет: традиции и новые тенденции : монография / Е.А. Благодарская. — Москва : РУСАЙНС, 2024. — 212 с.

ISBN 978-5-466-07424-6

Монография посвящена одному из жанров камерной инструментальной музыки. В центре внимания – особенности исторического развития и специфические свойства больших разнотембровых ансамблей для семи исполнителей. В исследовании подробно рассматриваются наиболее показательные сочинения, созданные крупными мастерами XIX–XX веков – Л. Бетховеном, Д. Бортнянским, М. Глинкой, Г. Поповым, А. Шёнбергом, П. Хиндемитом, И. Стравинским, А. Шнитке.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, искусствоведам, любителям музыки. Исследование может быть также использовано в качестве учебного пособия для студентов средних и высших учебных заведений сферы культуры и искусства.

УДК 785
ББК 85.315

ISBN 978-5-466-07424-6

© Благодарская Е.А., 2024
© ООО «РУСАЙНС», 2024

Оглавление

Введение	4
Первая глава. Становление и развитие инструментального септета в западноевропейской музыке XVIII–XIX веков	8
К проблеме жанровой классификации	10
Истоки инструментального септета	13
Септет ор. 20 Л. Бетховена: на пути симфонизации камерно-инструментального ансамбля	15
Инструментальный септет в творчестве европейских композиторов XIX века	24
Вторая глава. Септет в русской музыке XVIII–XIX веков	31
Русская камерно-ансамблевая культура XVIII века	31
Концертная симфония для семи инструментов Д. Бортнянского	33
Ансамбли для семи инструментов М. Глинки и формирование русского симфонизма	49
Неоконченный септет М. Балакирева	64
Третья глава. Инструментальный септет в контексте художественных тенденций XX века: ансамбли солистов	67
Сюита ор. 29 для семи инструментов А. Шёнберга	68
Септет П. Хиндемита	77
Септет И. Стравинского	89
Камерная симфония (Септет) Г. Попова	99
Септет А. Шнитке	113
Заключение	122
Список литературы	126
Список архивных материалов	140
Приложения	141
Приложение 1. Таблица 1. Инструментальные септеты XVIII–XXI веков	141
Таблица 2. Примеры Концертных симфоний в XVIII веке	155
Приложение 2. Иллюстративный материал	168
Приложение 3. На пути к септету: Трио ор. 1 П. Хиндемита (из архива композитора)	204

*Моему дорогому учителю –
профессору Московского государственного
музыкально-педагогического института
имени М. М. Ипполитова-Иванова
Инне Михайловне Ромащук
посвящается*

Введение

На протяжении XVIII–XX веков в сфере камерно-инструментальной музыки создано значительное количество различных по составу ансамблей. В общем плане их можно разделить на композиции, рассчитанные на небольшое количество исполнителей (от двух до четырёх) и на большее число участников (от пяти до десяти, в редких случаях – до двенадцати). Среди них постепенно утверждаются определённые составы и формируются классические жанры, такие как инструментальный дуэт, фортепианное трио, струнный квартет, фортепианный квартет. Историческая практика показывает, что такие виды ансамблевого творчества наиболее часто появлялись и были активно востребованы. Наряду с ними создавались и большие ансамбли, которые, в отличие от малых, так и не приобрели стабильного тембрового состава. Они могли быть однородными (например, только струнные или только духовые инструменты) и, что гораздо чаще, разнородными (струнные с духовыми; струнные или духовые с фортепиано; струнные, духовые и фортепиано). Нередко большой состав складывался на основе дублирования инструментов: секстетом становилось удвоенное трио, октетом – удвоенный квартет.

Среди инструментальных составов с большим количеством участников пристального внимания заслуживает септет, который занимает срединную позицию между наиболее распространённым квинтетом, отчасти секстетом и достаточно редкими видами – октетом, нонетом и дециметом¹.

В мировой музыкальной культуре ансамбль для семи инструментов имеет длительную историю и активную динамику развития. К этой разновидности обращались композиторы разных эпох и стилей, в том числе такие крупные мастера как Л. Бетховен, М. Глинка, А. Шёнберг, И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Шнитке. Причины такой востребованности нуждаются в отдельном изучении и требуют научного ос-

¹ Современные инструментальные композиции, включающие большое количество исполнителей и сочинения с программными подзаголовками, в названиях которых не указан точный состав, входят уже в определившуюся в XX веке сферу камерного симфонизма.

мысления. Между тем, до сих пор септеты остаются вне исследовательских интересов, хотя зачастую именно в них открывались особые тембровые, формообразующие и драматургические свойства камерно-инструментальной музыки.

Настоящая работа посвящена изучению особенностей исторического развития и специфических свойств больших разнометровых инструментальных ансамблей для семи исполнителей. Поскольку этот жанр камерной музыки ещё не становился предметом специального научного исследования, в отличие от трио или квартета, представляется важным восполнить этот существенный пробел. Тем более, что создано большое количество септетов, которые имеют реальность выхода на концертную эстраду.

Инструментальный септет, наряду с другими разновидностями камерного ансамбля, существовал в рамках определённой исторической эпохи. Его развитие во многом зависело от тех процессов, которые происходили на жанровых магистральных искусства. Соответственно, септет функционировал в разных контекстах, испытывая влияние эстетических идей своего времени.

Имея в составе по одному представителю от оркестровой группы, септет изначально оказывается в ситуации сопряжения разнородных тембров. Эта композиционная структура, являясь по составу камерной, в то же время явно имеет направленность к симфоническому жанру. Большой ансамбль семи инструментов как проекция оркестра определённо соотносится «с камерной трактовкой симфонического цикла»². Не случайно в XX веке две из шести Камерных симфоний Д. Мийо написаны для семи исполнителей, а Септет Г. Попова оказался одним из первых образцов камерной симфонии в отечественной музыке. Возможно, что именно на уровне инструментального септета проходит та тонкая грань, которая разделяет камерную и симфоническую музыку.

В инструментальных септетах (как предшествующих эпох, так и на современном этапе) одним из ведущих становится принцип концертирования. Индивидуализация партий проецирует выход к *новому* камерному ансамблю, который постепенно приобретает статус *коллектива солистов*. При этом с течением времени в нём возрастает роль тембровой драматургии: предельная степень выразительности в каждой партии и, как следствие, персонификация голосов, монологичность высказывания.

Поскольку в своём историческом развитии септет так и не приобретает чёткой тембровой модели (как это произошло, например, с квартетом или трио), возникают разнообразные составы и с включен-

² Арановский, М. Симфонические искания. – Л.: Советский композитор, 1979. – С. 179.

нием самых неожиданных тембров, и с привлечением видовых инструментов. Так, К. Сен-Санс в Септете op. 65 (1881) к струнному квинтету с фортепиано добавляет трубу, а Дж. Энеску в Духовой септете (1900) наряду с фортепиано вводит английский рожок. В септетах также открывается возможность создания комбинаций нередко и с удвоением инструментов. Например, уже Ф. Рис в Септете op. 25 (1808) к струнному трио с фортепиано добавляет кларнет и две валторны, А. Шёнберг в Сюите op. 29 (1925) – она же Септет – фортепианный квартет усиливает тремя кларнетами, а А. Шнитке в Септете (1982) использует два кларнета с флейтой, клавишин и струнную группу (скрипка, альт, виолончель).

В эволюции септета заметна общая тенденция к созданию индивидуальных авторских проектов. Намечается особая ветвь – это темброво-микстовые образования, заложенные в структуре разных ансамблей, в варьировании комбинаций инструментов, в композиционной основе, в жанрово-стилевых составляющих музыкального текста.

Для становления септета существенное значение имели танцевальные сюиты прикладного характера, концертные симфонии, соответственно – концерты и симфонии. По сути, септет становится особым видом ансамбля с варьированным составом и большими композиционными возможностями, в связи с ассимиляцией разных жанровых принципов (сюита, концерт, симфония). Вместе с тем, камерно-инструментальные сочинения для семи исполнителей нередко получали другие названия, несвязанные с количеством участников. Так композитором подчёркивались важнейшие жанровые свойства, которые и отражались в заглавии.

В данной монографии представлены наиболее показательные, оригинальные инструментальные септеты, созданные крупными мастерами XIX-XX веков – Л. Бетховеном, М. Глинкой, Г. Поповым, П. Хиндемитом, И. Стравинским, А. Шнитке. Помимо этого рассмотрены композиции с другими названиями, в состав которых включены семь разнотембровых инструментов: Концертная симфония Д. Бортнянского, Серенада на мотивы из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» М. Глинки, Сюита op. 29 А. Шёнберга.

В связи с обращением к сочинениям разных исторических эпох и разных национальных школ проработаны публикации на русском языке и ряд иностранных источников. Обзор научной литературы показал, что об инструментальных септетах и сочинениях для состава из семи исполнителей чаще всего содержится краткая информация. В работах монографического характера содержатся ценные сведения о септетах Л. Бетховена (А. Альшванг, Л. Кириллина), Д. Бортнянского (Б Добро-

хотов, М. Рыцарева), М. Глинки (О. Левашева), М. Балакирева (Т. Зайцева), Г. Н. Попова (И. Ромашук), А. Шёнберга (Н. Власова, С. Павлишин), И. Стравинского (М. Друскин, С. Савенко, Б. Ярустовский), А. Шнитке (В. Холопова и Е. Чигарёва). Однако эти сочинения упоминаются в контексте творчества отдельно взятого композитора.

В работе использован индивидуальный подход к раскрытию концептуальных, композиционных, языковых средств каждого из септетов, поскольку в них по-разному преломляются возможности камерного разнотембрового состава инструментов, проявляются разные жанровые составляющие. По возможности дан подробный анализ музыкального материала, поскольку большая часть сочинений исследована впервые.

Структура книги такова: в первой главе, наряду с определением места септета в системе классификации музыкальных жанров, показан путь формирования данного вида камерно-инструментального ансамбля в западноевропейской музыке XVIII–XIX веков. Вторая глава посвящена изучению инструментального септета в русской музыке XVIII–XIX веков. В третьей главе септеты рассмотрены в контексте художественных тенденций XX века.

Книга дополнена тремя приложениями, в которых представлены примеры инструментальных септетов, концертных симфоний в XVIII веке, иллюстративный материал и очерк о незавершённом Трио op. 1 для кларнета, валторны и фортепиано П. Хиндемита.

Автор выражает глубокую благодарность за ценные советы и замечания заслуженному деятелю искусств РФ, доктору искусствоведения, профессору Е. Б. Долинской; доктору искусствоведения, профессору Т. Н. Красниковой; доктору искусствоведения, профессору А. А. Басовой; доктору искусствоведения, профессору И. А. Немировской, а также всем, кто участвовал в обсуждении работы на кафедре истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей и, прежде всего, кандидату искусствоведения, профессору В. А. Логиновой.

Особые слова признательности сотрудникам архивов в Москве, Санкт-Петербурге, в Фонде Пауля Захера в Базеле и персонально архивариусу Хиндемит-Института во Франкфурте-на-Майне доктору Хайнцу-Юргену Винклеру, который любезно предоставил все необходимые для изучения материалы творческого наследия Пауля Хиндемита.

Искренне благодарю Немецкую службу академических обменов (DAAD) за предоставленную мне возможность осуществить научно-исследовательский проект в Федеративной Республике Германия.

Особо выражаю благодарность родным и близким за моральную поддержку и неоценимую помощь на всех этапах работы над книгой.

Первая глава. Становление и развитие инструментального септета в западноевропейской музыке XVIII–XIX веков

Среди камерно-инструментальных жанров, определившихся в классическую эпоху, пристального внимания заслуживают ансамбли из семи разнотембровых инструментов. Утверждение септета как вполне оформившегося и самостоятельного вида камерной музыки во многом связано с расширением инструментального состава. Этот процесс стал особенно заметен во второй половине XVII – начале XVIII веков, когда появляются новые разновидности струнных, идёт усовершенствование старинного инструментария.

В оркестровых партитурах того времени струнные представлены уже в полном составе и, как известно, в качестве лидирующей группы. Причин тому немало: большие возможности струнных смычковых инструментов в передаче тончайших эмоциональных нюансов, их ровное, мягкое звучание, певучесть тембра, что важно при раскрытии мелодического содержания музыки. Кроме того, «группа смычковых отличается огромным диапазоном, безупречно ровным звучанием на всем протяжении и предельной гибкостью при переходе от *forte* к *piano*. Именно эти исключительные качества сделали её основой оркестра»³.

Струнные главенствовали и в камерно-инструментальной музыке. В концертных ансамблях обязательно присутствовала партия *basso continuo*, поручавшаяся, как правило, струнно-клавишному инструменту (клавесину, клавикорду, *fortepiano* того времени). Его участие сводилось к поддерживающей функции. Клавишный инструмент, по сути, цементировал общее звучание, приводил к некоему единству и одновременно выступал в роли руководителя ансамбля, его дирижёра.

В конце XVII века в музыкальных партитурах появляются флейта, гобой и фагот. Несовершенные ещё инструменты были уже способны разбавить звучание струнных и привнести новые краски в музыкальную палитру. Нежное пение флейты, пасторальные образы гобоя, хрипловатый басок фагота способствовали ясному соединению инструментов, создавая удивительную гармонию общего звучания. «Тембр каждого представителя группы деревянных обладает неповторимой

³ Барсова, И. Книга об оркестре. – М.: Музыка, 1969. – С. 31.

окраской, чудесно меняющейся в различных регистрах инструмента и дающей тончайшие переходы светотени»⁴.

В первой половине XVIII века в оркестре появляются валторна и труба. Новые тембровые свойства этих инструментов, несмотря на несовершенство строя⁵, всё же расширяли краски оркестра, хотя труба долгое время была лишь фанфарным инструментом, передающим торжество, праздничность и героику. Тембр же валторны, благородный и мягкий, представлял пасторальные образы в симфониях и прекрасно связывал деревянную группу с медной.

В оркестре деревянные духовые инструменты применялись для создания гармонической опоры мелодическому движению струнных, а в инструментальных ансамблях для них была предусмотрена самостоятельная партия. Композиторы, как правило, писали для духовых инструментов как для струнных. Интересен и тот момент, что их партии были взаимозаменяемы. Автор предоставлял выбор исполнителям: *solo* для скрипки и (или) флейты, гобоя в сопровождении с *basso continuo* клавесина и (или) басовой скрипки. Бас также мог быть удвоен органом и (или) фаготом.

Таким образом, наиболее гибкой формой для соединения разнотембровых инструментов были составы, хорошо известные по триосонатам.

Позже всех, на рубеже XVIII-XIX века в классический состав оркестра входит кларнет – инструмент, обладающий неожиданным свойством: им можно заменить несколько инструментов, показать разные тембры и, следовательно, усилить выразительность произведения. Как солирующий инструмент кларнет завоевал к себе доверие не сразу. У Гайдна кларнеты появились в последних «Лондонских» симфониях и использовались «преимущественно для усиления общего *tutti* деревянных духовых, для поддержки основной гармонии или удвоения мелодических фраз»⁶.

Моцарт впервые использовал кларнет именно в инструментальных ансамблях: в Дивертисменте для двух гобоев, двух кларнетов, двух английских рожков, двух валторн и двух фагов Es-dur (К. 166, 1773), в Квинтете Es-dur вместе с фортепиано, гобоем, фаготом и валторной (К. 452, 1784), в «Kegelstatt-trio» в сочетании с альтом (вместо скрипки) и фортепиано (К. 498, 1786), в «Stadler-quintett» вместе со струнным квартетом (К. 581, 1789).

⁴ Барсова, И. Книга об оркестре. Цит. изд. – С. 69.

⁵ В начале XIX века был изобретен вентильный механизм, который превратил натуральные инструменты в хроматические и тем самым увеличил их исполнительские возможности.

⁶ Карс, А. История оркестровки. – М.: Музыка, 1990. – С. 159.

Классические камерные ансамбли включали в себя или струнные инструменты, или духовые, или струнно-духовую группу. Преимущественно всё же преобладали композиции со струнными, духовыми инструментами. То есть, малые жанры (в их числе трио, квартеты) были чаще всего однородными по составу.

В больших ансамблях нередко участвовал один клавишный инструмент (в XIX веке – это уже фортепиано). По сути, такого рода композиции уже обладали возможностью использования разных инструментов. Однако композиторы весьма осторожно соединяли разнородные тембры, напротив, охотно применяли принцип усиления звучности за счёт удвоений инструментов. Такие ансамбли были камерными по составу, в то же время обладая более сочным звуком и большими выразительными, красочными, динамическими возможностями.

С точки зрения циклического строения, большие инструментальные ансамбли ещё имели много сходства с многочастными⁷ произведениями, возникшими на основе танцевальной сюиты (дивертисменты, кассации, серенады, ноктюрны). Такие сочинения предназначались для исполнения либо при дворе, либо на открытом воздухе и имели сугубо развлекательный характер. Писали их на заказ, состав участников мог быть разным и, как правило, ориентированным на определённый круг исполнителей.

Среди таких жанровых видов камерной музыки особо выделяется септет – ансамбль разнородных инструментов⁸. Здесь, с одной стороны, испытывались принципы соединения новых тембров, с другой – возникали промежуточные камерно-симфонические жанры.

К проблеме жанровой классификации

Как известно, жанры – это «исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения»⁹.

⁷ Количество частей варьировалось от четырех до двенадцати.

⁸ Нужно отметить, что в единичных случаях появлялись септеты и для однородных инструментов, особенно в XX веке. Назовём, например, Септет для духовых Р. Лангаарда (BVN. 95, 1915), Ч. Кёхлина (ор. 165, 1937), П. Хиндемита (1948), Струнный септет Д. Мийо (ор. 408, 1964) и Н. Андреева (ор. 17, 2011).

⁹ *Назайкинский, Е.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 94.

В системе классификации музыкальных жанров септет относится к ветви камерно-инструментального ансамбля и представляет его вид, имеющий истоки, функционирующий в исторической перспективе и обладающий рядом устойчивых признаков. Придерживаясь формулировки А. Коробовой, согласно которой «жанр – это целостная родововидовая модель (генотип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики (на основе доминирующего признака/признаков), детерминированная соотношением с другими компонентами жанровой системы искусства эпохи (национальной школы, направления и т.д.), функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии»¹⁰, септет можно определить как самостоятельный жанр. Однако в большей степени он соответствует понятию «жанровая разновидность», если руководствоваться классификационным рядом Е. Назайкинского и использовать такой термин «по отношению к более мелким делениям»¹¹ в жанровой системе. Эта позиция находит подтверждение и в работе В. Медушевского: «Из различий [между произведениями – Е. Б.] складываются жанровые разновидности – жанрово-стилевые, исторические <...>, связанные с тем или иным наклоном рода <...>, с формальными особенностями масштаба, состава, композиции»¹².

В трудах, посвящённых вопросам жанровой дифференциации, подчёркивается важная роль устойчивых моментов, которые, по словам В. Цуккермана, складываются в легко узнаваемые признаки, коренные черты, которые «продолжают характеризовать его [жанр – Е. Б.] при всех метаморфозах»¹³. По мнению М. Арановского, «проблема жанра – это проблема устойчивого типа произведения»¹⁴, для определения которого необходимо несколько стабильных, повторяющихся признаков. Они составляют инвариант жанра, его неизменную структуру. М. Михайлов также представляет жанр как «особый вид типологического обобщения некоторой совокупности определенного рода явлений на основе свойственной им общности признаков»¹⁵.

¹⁰ Коробова, А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 141-142.

¹¹ Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке. Цит. изд. – С. 92.

¹² Медушевский, В. Духовный анализ музыки: учеб. пособие: в 2-х частях. – М.: Композитор, 2014. – С. 403.

¹³ Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – С. 30.

¹⁴ Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 7.

¹⁵ Михайлов, М. Стиль в музыке: Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – С. 81.

Так в чём же специфика инструментального септета и каковы его наиболее существенные, повторяющиеся признаки, которые смогут определить его жанровую сущность?

Как и дуэт, трио, квартет и т.д., септет входит в сферу камерно-инструментальной музыки. Одним из основных его типологических признаков становится количественный состав, который отражается в названии. Наличие семи, как правило, разнотембровых инструментов определяет основную характеристику ансамбля.

В музыкальных словарях септетом (от лат. *Septem* – «семь»; нем. *Septett*, итал. *Settetto*, *Settimino*, франц. *Septuor*, англ. *Septet*) называют ансамбль для семи инструментов или произведение для такого состава. В тоже время в истории музыки состав из семи исполнителей использовался при создании дивертисмента, концертной симфонии, серенады, сюиты, камерной симфонии. Это требует особого пояснения. Основой для такого рода ансамблей становились ведущие жанры той или иной эпохи, которые и давали название композиции. Вместе с тем, благодаря такому взаимодействию постепенно нарабатывался собственный потенциал септета, укреплялась его жанровая основа.

Так, уже при наличии вышеназванных критериев определяются жанрообразующие свойства инструментального септета, своего рода «жанровый архетип» (М. Старчеус¹⁶) данной разновидности камерного ансамбля. Между тем, рассматривая его в исторической перспективе, становится очевидным наличие и других типологических признаков.

В плане циклической организации музыкального материала септет представляет собой композицию, изначально возникшую на основе сюиты. Направление его дальнейшего развития определяет логика симфонического развития, которая в XX веке приводит к принципу камерного симфонизма.

В ансамблевом музицировании подразумеваются разные виды взаимоотношения инструментов: выделяются солисты и голоса, берущие на себя функцию сопровождения. Уже в самом принципе солирования проявляются черты концертного жанра. При этом у *каждого* инструмента есть шанс стать солистом. Так намечается тенденция выявления «индивидуального» в «общем», к персонификации тембра, что с течением времени изменит качество камерного ансамбля и даст возможность говорить о нём, как о составе равноправных участников или ансамбле солистов.

¹⁶ Старчеус, М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: сб. ст./ ред.-сост. С. Зив. – М.: Советский композитор 1987. – Вып. 6. – С. 47-48.

Тембровая индивидуализация, которая задана концертностью, способствует развитию принципов театрализации. В септете это проявляется заметнее, чем, например, в квартете.

Итак, инструментальный септет – это своего рода особое явление в камерно-ансамблевой музыке, жанровый феномен, у которого «определённые жанровые признаки транспонируются в область жанровой нормы и инварианта»¹⁷. В нём проявляются свойства камерного, концертного, сюитно-симфонического жанров, что определяет и большие возможности, и большую свободу в раскрытии содержания данной разновидности ансамбля.

Истоки инструментального септета

Дивертисмент №11 D-dur В. Моцарта (К. 251) можно считать одним из ранних прототипов инструментального септета [*Приложение 2, иллюстрация 1*]. Он был сочинён в 1776 году, предположительно¹⁸, ко дню рождения сестры композитора – Анны Марии Марианны (Нарнерль). В составе ансамбля струнный квартет, гобой и две валторны. Заметим, что для такого же состава была написана и Первая симфония Es-dur (К. 16, 1764–1765).

Дивертисмент представляет собой цикл из шести частей, в основе которого лежит сюитный принцип построения композиции:

- I. Allegro molto (D-dur)
- II. Menuetto (D-dur)
- III. Andantino (A-dur)
- IV. Menuetto.Tema con Variazioni (D-dur)
- V. Rondo. Allegro assai (D-dur)
- VI. Marcia alla francese (D-dur).

Вместе с тем, здесь угадывается модель классического сонатно-симфонического цикла с крепкой опорой на единство образов, подчеркнутых преобладающей одной тональностью D-dur. I часть выполняет функцию сонатного Allegro, в котором определяется образно-смысловое содержание сочинения. Лирическим центром становится III часть. V часть напоминает танцевальный финал.

Струнная группа инструментов является ведущей. Ей поручены как тематические функции (первая и вторая скрипки), так и сопровождение (альт, виолончель). Духовые инструменты звучат преимущест-

¹⁷ Самойлова, Н. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра. – Оренбург: ГБОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2014. – С. 9.

¹⁸ Такую вероятность высказывает Г. Аберт в монографии о В. Моцарте [См.: Аберт, Г. В.-А. Моцарт. Ч.1, кн. 2: 1775-1782. – М.: Музыка, 1980. – С. 26].

венно в ансамблевом *tutti* и создают гармоническую поддержку. Иногда они «отдыхают», как, например, в трио II части или во второй и третьей вариациях IV части.

Явных солистов не наблюдается, хотя гобой употребляется более свободно. Ему доверен основной мелодический голос в первой вариации IV части и в одном из эпизодов Rondo. Между ним и скрипкой распределяется тематический материал в среднем разделе III части. Отметим и переключки по типу диалога, которые возникают между гобоем и струнной группой (I часть), гобоем и первой скрипкой (III часть). Также у гобоя и первой скрипки есть небольшие (несколько нот) каденции в III и V частях.

Для динамики сочинения характерно контрастное сопоставление с выключением голосов. В этом плане показательна IV часть, в которой тема исполняется всем ансамблем, а вариации поручены сначала гобоем со струнным трио (первая вариация), затем квартету струнных (вторая и третья вариации). Как средство дополнительной выразительности используются темповые замедления в предыктовой зоне: перед заключительным проведением рефрена в Rondo и последним проведением основной темы в *Andantino*.

Образный мир Дивертисмента наполнен светом и радостью, которые так характерны для музыки Моцарта.

В 1787 году Септетом называет своё сочинение для семи инструментов французский композитор австрийского происхождения И. Плейель [*Приложение 2, иллюстрация 2*]. Эта четырёхчастная композиция, в большей степени напоминающая танцевальную сюиту, начинается с Увертюры, далее следуют Романс, Менуэт и Рондо. В то же время это сочинение оказывается некой переходной формой к классическому сонатно-симфоническому циклу, в котором I часть – сонатное *Allegro* (Es-dur), за ней следует лирически-созерцательное *Moderato* (B-dur), и после жанрового *Menuetto* (Es-dur) звучит весёлый финал (*Allegro*, Es-dur).

Основу ансамбля составляют струнные инструменты (две скрипки, альт, виолончель и контрабас). К ним добавлены две валторны, которые, наряду с ведущей первой скрипкой, выводятся в разряд солирующих инструментов. В I и II частях у них попеременно звучат несколько развёрнутых *solo*, а в эпизодах Рондо их партии усложнены стремительными виртуозными пассажами.

В партитуре Септета Плейеля достаточно подробно выписаны штрихи и разного рода динамические оттенки. Практически начало каждой фразы или мотива сопровождается указанием на ту или иную

силу звучности от *piano* (*pianissimo*) до *forte* (*fortissimo*). Достаточно часто композитор использует *fz* и *rf*, активно применяет сопоставление звучания *pp* – *ff* или *fz* – *pp* (I, III и IV части). Нюанс *mf* встречается намного реже (II часть), что, впрочем, соответствует традициям того времени. Авторские ремарки касаются и характера исполнения: *dolce*, *mezzo voce*, *perdendosi*. В целом, все музыкальные средства подчёркивают общий радостный тон и оптимистический настрой сочинения. Септет Плейеля относится к тем камерно-инструментальным ансамблям, которые ещё не выходят за рамки бытового музицирования.

Таким образом, септет, как и многие другие виды камерной музыки, формировался под влиянием более значимых инструментальных жанров XVIII века. Их специфические особенности (приёмы циклообразования, образная сфера, типы фактуры и инструментовки) существенно восполнили жанровые составляющие самого септета.

Дивертисмент Моцарта как один из ранних образцов ансамбля для семи инструментов, представляет цикл на основе сюиты с сонатным *Allegro*, медленной частью, менуэтом и финалом в форме рондо. Особое внимание в струнно-духовом ансамбле уделено тембру гобоя. Септет Плейеля в большей степени напоминает танцевальную сюиту, но также с явным разворотом к классическому сонатно-симфоническому циклу. Здесь важные солирующие функции выполняют две валторны и первая скрипка.

Септет ор. 20 Л. Бетховена: на пути симфонизации камерно-инструментального ансамбля

Одним из первых образцов инструментального септета в западноевропейской музыке является Септет ор. 20 Бетховена, созданный в 1799-1800 годах [*Приложение 2, иллюстрация 3*].

Упоминания об этом произведении встречаются во многих работах, посвящённых творчеству великого немецкого классика. А. Альшванг в известной монографии отзывается о нём как о «лучшем из камерных произведений этого жанра»¹⁹. В книге Л. Кириллиной, которая стала масштабным исследованием жизни и творчества Бетховена в отечественном музыкознании, Септет ор. 20 представлен «ансамблем характеров наподобие персонажей небольшой оперной труппы XVIII

¹⁹ Альшванг, А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – 4-е изд. – М.: Советский композитор, 1970. – С. 151.

века»²⁰. Особенности строения сонатно-симфонического цикла Септета уделяется в «Очерках из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века» Вл. Протопопова²¹. Краткие сведения об ансамбле содержатся и в других источниках²².

Вместе с тем, до сих пор этот опус не был объектом тщательного изучения, оказавшись словно бы «затерянным» среди масштабных симфонических полотен Бетховена. Собирая и обобщая все данные, возникает необходимость более подробно рассмотреть сочинение в плане раскрытия художественных идей, а также с точки зрения становления и развития жанрового вида – инструментального септета.

Септет появляется в ту пору, когда утверждались классические жанры симфонии, квартета, сонаты. Он словно бы был ещё из предшествующей эпохи, из культуры несформировавшегося симфонического оркестра, из тех ансамблей, которые были в наличии. Но именно Бетховен своим гениальным слухом услышал в соединении разных тембров проекцию большого симфонического оркестра. Соответственно, его Септет занимает особое положение, оказываясь на пути к симфонизации камерных жанров. Именно от Септета Бетховена берёт своё начало та линия симфонизма, которая непосредственно связана с появлением и утверждением в XX веке жанра камерной симфонии.

В определённой степени в Септете, как в творческой лаборатории, апробировались не только характерные свойства музыкальных образов, в которых проявлялись и романтические идеи, но и симфоническая по размаху концепция, выраженная весьма скромными оркестровыми средствами. Это сочинение показательно для творческого метода мастера: здесь разрабатывались новые приёмы сквозного развития образов, новые возможности жанрового материала (скерцо, вальс), особые свойства тембровой драматургии, сочетания инструментов разных групп симфонического оркестра.

Важно: Септет, посвященный императрице Марии Терезии, был включён в программу публичного концерта, в котором Бетховен впер-

²⁰ Кириллина, Л. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х томах. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – Т.1. – С. 251.

²¹ Протопопов, Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. – М.: Музыка, 1979. – С. 274-275.

²² Например: Багдасарян, Р. О художественном своеобразии Квинтета для фортепиано и духовых ор. 16 Бетховена // Инструментальная музыка классицизма: Вопросы теории и исполнительства. – М.: Московская консерватория, 1998. – С. 132; История зарубежной музыки. Вып. 3 / ред. В. Конен. – М.: Музыка, 1981. – С. 38; Музыка французской революции XVIII века. Бетховен / под ред. Р. И. Грубера, П. А. Вульфуса и др. – М.: Музыка, 1967; Эррио, Э. Жизнь Бетховена. Пер. с фр. Г. Эдельмана. – 4-ое изд. – М.: Музыка, 1975.

вые предстал как композитор. К тому времени он уже приобрёл славу гениального пианиста, и в дальнейшем существовала перспектива сделать карьеру концертирующего виртуоза. Но этот статус Бетховену казался менее значимым, чем возможность «самоутвердиться в роли выдающегося *мастера* в области искусства»²³ и стать в один ряд с великими композиторами-предшественниками, такими как И. С. Бах, Й. Гайдн, В. Моцарт.

Вместе с Септетом в концерте прозвучали Первая симфония и Первый фортепианный концерт. Композитор заявил о себе не только как симфонист, как мастер, остро чувствующий оркестровые возможности фортепиано – нового в ту пору инструмента, но и как автор камерной музыки, склонный к детализации текста, филигранной отделке деталей, тонкому рисунку письма. Каждое из этих трёх сочинений открывает новые пути в искусстве. Но если жанры симфонии и фортепианного концерта оказались на одной из центральных «магистралей» искусства XIX века, то жанр большого разнотембрового ансамбля получит особенно активное развитие в XX столетии.

Септет Бетховена ещё напоминает старинный танцевальный дивертисмент. Однако, как показывает анализ сочинения, это уже образец классического камерно-инструментального ансамбля. В структуре композиции, состоящей из шести частей, просматривается версия большого сонатно-симфонического цикла, в котором есть Allegro, две медленные части (Adagio, Tema con Variazioni), две жанровые части (Menuetto, Scherzo) и финал (Presto).

Художественная идея Септета найдёт свое продолжение в Первой симфонии, которая будет издана следующим опусом [Сравним: *Таблица 1*].

I часть и финал имеют активно-действенный характер, написаны в сонатной форме со вступлением, но ещё не репрезентируют «идею целого», как это происходит в поздних квартетах и сонатах. Вступление к I части вводит в атмосферу произведения, готовит появление основных образов (включает элементы тематического материала). В финале медленное вступление, написанное в одноимённой минорной тональности, имеет черты траурного марша, резко оттеняя «безоблачный блеск финала»²⁴.

²³ Knepler, G. Ludwig van Beethoven (1770-1827) // Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band II. Österreich. Deutschland. – Berlin: Neuschelverlag, 1961. – S. 184 [перевод автора].

²⁴ Кириллина, Л. Бетховен. Цит изд. – С. 251.

Септет op. 20	Первая симфония op. 21
I. Adagio. Allegro con brio	I. Adagio molto. Allegro
II. Adagio cantabile IV. Tema con Variazioni. Andante	II. Andante cantabile con moto
III. Menuetto V. Scherzo. Allegro molto e vivace	III. Menuetto. Allegro molto e vivace
VI. Andante con moto alla marcia. Presto	IV. Adagio. Allegro molto

II часть – лирический центр, Adagio cantabile, как Andante cantabile в Симфонии – написана в тональности субдоминанты (As-dur) и по форме близка сонатной.

По образно-драматургическому значению к Adagio приближается IV часть – Тема с вариациями (B-dur), в которой композитор в классической манере расцветивает основной образ (пять вариаций), включая и минорный его вариант (четвёртая вариация).

Менуэт (Es-dur) – III часть – написан в трёхчастной форме с трио. Как и в Первой симфонии, здесь уже явственно ощутимы свойства бетховенских скерцо, особенно в трио. Но и в крайних разделах острое *staccato* в аккомпанементе придаёт галантному танцу шуточный и более импульсивный характер²⁵.

Помимо Менуэта в композиции важное значение имеет Скерцо – V часть, написанная в основной тональности. Это пример одного из первых бетховенских скерцо, его включение в большой сонатно-симфонический цикл стало гениальным предвидением композитора. Очевидно, что «жанры менуэта и скерцо по степени употребительности в <...> ранних циклах равноправны <...>. Менуэты Бетховена в значительной мере теряют свою танцевальную подоснову, постепенно превращаясь в скерцо»²⁶. В скором времени именно Скерцо заменит Менуэт и станет жанровой составляющей симфонии.

Отметим, что в Септете Бетховена жанровой основой трио V части является лендлер, на основе которого в XIX веке утверждается вальс, вошедший и в состав симфоний.

В камерном жанре развёртывается, по сути, симфоническая композиция, в которой к идее «радости» ведет непростой путь развития лирико-драматических, скерцозных, пасторальных мотивов. Септет

²⁵ Интересно, что в крайних разделах этой части Бетховен использует тему Менуэта из своей Фортепианной сонаты № 20 op. 49, № 2 (1796).

²⁶ Протопопов, Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы op. 1- 81. – М.: Музыка, 1970. – С. 98.

разительно отличается от произведений бытового музицирования и уже содержит черты «той серьёзности, страданий, трагичности и те смелые новаторские мысли, которые показывают, что мы имеем дело с сочинениями традиционными, но несущими печать яркой личности, которая перевернет музыкальную жизнь XIX века»²⁷.

Произведение написано для оригинального инструментального состава – скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота. Как правило, увеличение инструментального состава ансамбля происходило в то время за счёт расширения струнной группы, добавления фортепиано или удвоения уже существующих партий. В данном случае Бетховену не интересен однородный состав, что доказывает его повышенный интерес к оркестровой сфере. Очевидно, что композитор испытывает такую компактную форму, в которой, с одной стороны, тембры оркестра раскрываются как сольные, а с другой, «малыми средствами» выявляется симфонический замысел, в результате чего раздвигаются границы камерного жанра. «По насыщенности звучания, разнообразию тембров это своего рода уже камерная симфония», – отмечает и Н. Николаева²⁸.

Струнная группа, являясь основой классического оркестра, представлена в Септете полностью. Если скрипка, альт и виолончель – традиционные участники ансамблей того времени, то с контрабасом – особая история. Это единственный раз, когда он появляется в камерном сочинении у Бетховена.

Незадолго до написания ансамбля композитор познакомился с виртуозом-контрабасистом Д. Драгонетти, который привел Бетховена в восторг исполнением его виолончельной сонаты. «Оркестровые контрабасисты, которых Бетховен до той поры презрительно именовал “водовозами”, – пишет Альшванг, – вскоре почувствовали результаты знакомства Бетховена с Драгонетти. Контрабас, бывший не в чести у композиторов и обычно не имевший в оркестре самостоятельной партии, привлёк с этого времени внимание Бетховена, повысил его интерес к инструменту и требования к мастерству контрабасистов»²⁹.

Деревянные духовые в Септете представлены фаготом и кларнетом. Если появление фагота, как участника ансамбля, вполне естественно, то введение кларнета в качестве солирующего голоса говорит о прогрессивности мышления композитора. В симфонических и ан-

²⁷ *Knepler, G.* Ludwig van Beethoven. Ibid. – S. 538 [перевод автора].

²⁸ *Николаева, Н.* Камерные ансамбли // Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. – М.: Музыка, 1967. – С. 330.

²⁹ *Альшванг, А.* Людвиг ван Бетховен. Цит. изд. – С. 114.

самблевых партитурах, как уже упоминалось, кларнет употреблялся редко и осторожно. Тогда как Бетховен стал активно включать его в состав оркестра и заменять им партии преобладавшего в то время гобоя. Композитора, видимо, привлекал особый тембр этого инструмента. «Характерной особенностью кларнета было различие тембра нижнего и верхнего регистров, притом столь заметное, что если не видели исполнителя, могли подумать, будто играют на разных инструментах»³⁰.

Валторну, представляющую медную духовую группу, Бетховен применял более свободно, чем предшественники. Подчеркнём, что композитор одним из первых использовал валторну и в жанре ансамблевой сонаты (ор. 17, 1800).

Обратим внимание на отсутствие в Септете фортепиано. А ведь ансамбли с фортепиано, казалось, были бы для Бетховена предпочтительней. Однако он использует ещё редко встречающиеся в оркестре кларнет и контрабас, а также выводит в качестве солистов виолончель и валторну.

Начальный импульс развития Септета определён темброво-фактурным контрастом струнных и духовых инструментов. Из общего числа участников ансамбля постепенно выделяются и отдельные тембры. Первый из них – скрипка, которая имеет много сольных фрагментов на протяжении всего произведения, а в финале – даже свою каденцию, что придаёт камерному ансамблю черты концертного стиля.

Помимо скрипки, активно заявляет о себе солирующий кларнет. Эти два тембра, чередуясь, проводят главную тему I части и основную тему *Adagio*. Изредка к ним подключается фагот (вариант развития основной темы *Adagio*, тт. 21-24). Однако чаще Бетховен использует слитное звучание кларнета с фаготом, как, например, в побочной и заключительной партиях I части (тт. 63-64, 99-107), в разработочном разделе I части (тт. 129-133), в развитии темы *Adagio* (тт. 9-16), во второй и третьей вариациях IV части, в главной партии Финала (тт. 25-28, 144-147).

Среди инструментов-солистов отметим и валторну, чей голос эпизодически появляется в разработке и коде I части (тт. 121-125, 251-254), звучит *solo* перед репризой в *Adagio* (тт. 68-72), активно включается в переключки со струнными инструментами и кларнетом в трио Менуэта (тт. 29-45), ведёт диалог с кларнетом и фаготом в четвёртой вариации IV части (тт. 82-107), а в Скерцо уже становится ведущим

³⁰ *Благодатов, Г.* Кларнет. – М.: Музыка, 1965. – С. 14-15.