

## Глава I. Духовые инструменты в творчестве русских композиторов-классиков

Начиная с 60-х годов XIX века до Великой Октябрьской социалистической революции в России произошли грандиозные общественные сдвиги. Ход экономического и социально-общественного развития привел к отмене крепостного права. Но эта реформа, проведенная сверху, носила половинчатый характер. После реформы Россия вступила на путь буржуазного развития. 60-е годы выдвинули новое поколение русской революционной интеллигенции. 80-е и начало 90-х годов были ознаменованы переходом разночинного, или буржуазно-демократического, этапа освободительного движения к пролетарскому.

На рубеже XX века российский капитализм вступает в империалистическую стадию. Россия становится центром мирового революционного движения. Его возглавляет рабочий класс, вооруженный марксистско-ленинской теорией. Первая русская революция 1905—1907 годов явилась, по выражению В. И. Ленина, «генеральной репетицией» Великой Октябрьской социалистической революции.

Обострение политической борьбы нашло отражение во всех областях художественной культуры. Значение рассматриваемого периода в развитии русской музыки и музыкального исполнительства очень велико. За это время русская композиторская школа в лице Чайковского и представителей «могучей кучки» поднялась на невиданную высоту и вышла на мировую арену. Исполнительство, в частности на духовых инструментах, сделало огромный скачок вперед. Демократизация музыкальной жизни в стране, открытие первых консерваторий, совершенствование инструментов и, наконец, творчество композиторов классиков определили дальнейшее развитие отечественной исполнительской школы.

Наряду с огромным вкладом в национальное композиторское творчество, русские музыканты сыграли значительную роль в развитии духового исполнительского искусства. Каждый из них много экспериментировал, исследовал, изучал и смело вводил духовые инструменты в свои сочинения.

Известно, что Бородин был хорошо знаком с духовыми инструментами, так как сам играл на флейте, гобое и валторне. На последней он, по мнению Римского-Корсакова, добился значительных успехов — «играл довольно бойко». На медных инструментах Бородину легко удавались высокие ноты. Для того чтобы лучше познакомиться с духовыми инструментами, Римский-Корсаков приобрел тромбон, кларнет, флейту и т. д. Живя на даче в Парголово, он со своими друзьями принялся изучать аппликатуру инструментов и играть на них. У Римского-Корсакова, по его словам, «не было способности в губах», и ему не давались на медных верхние ноты; на деревянных ему не хватало терпения для занятий техникой.

Изучая медные духовые инструменты, Римский-Корсаков столкнулся со множеством систем труб и валторн. Инструменты переходного периода имели 3, 4, 5 вентиля-пистонов. Но в то же время композитор высказывает высокое мнение о новых конструкциях медных духовых инструментов. В «Летописи моей музыкальной жизни» он пишет: «Изучая совместно со мной многое по части духовых и в особенности медных инструментов, Бородин увлекался так же, как и я, беглостью, свободой обращения со звуками и полнотою гаммы хроматических медных инструментов. Оказывалось, что эти инструменты вовсе не представляли собой тех неподвижных орудий, какими мы представляли их до той поры и какими они представлялись многим композиторам. Партитуры военных оркестров и всякие виртуозные соло убеждали нас в этом»<sup>1</sup>.

Римский-Корсаков указывает на то, что в 1885 году духовыми инструментами интересовался совсем еще молодой композитор Глазунов. У него были кларнет, валторна, тромбон и «еще что-то». На валторне он брал уроки у первого валторниста оперы Г. Франке. На других учился играть самоучкой. Римский-Корсаков с ним играл на кларнете.

Неплохо играл на флейте Чайковский. Один из его соучеников по Петербургской консерватории, И. Турчанинов отмечает, что успехи молодого композитора были довольно значительны, и через год или полтора он мог уже с честью занять место первого флейтиста в ученическом оркестре. Очевидно, кроме природных способностей Чайковского, его быстрым успехам способствовали занятия и дружеское сближение с одним из «симпатичнейших» профессоров консерватории — флейтистом Ц. Чиарди, которому он иногда аккомпанировал на фортепиано в концертах. В ученическом оркестре играли многие впоследствии известные музыканты. Среди них пианист В. Толстов, игравший на кларнете, музы-

---

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955, с. 108.

ковед Г. Ларош — на литаврах, органист Л. Гомпалуэ — на виолончели и другие<sup>1</sup>.

Ларош в своих воспоминаниях писал, что Чайковский одно время «довольно сносно играл на флейте». «Я помню ученический вечер в присутствии Клары Шуман, на котором Петр Ильич вместе с другими тремя учениками (в том числе известным впоследствии солистом Пуни) играл квартет Кулау для четырех флейт»<sup>2</sup>. Несомненно, основательное изучение игры на флейте помогло Чайковскому в его композиторской деятельности. Во многих партитурах композитора встречаются великолепные образцы музыки, в которых ярко выявлено глубокое знание этого инструмента.

Внимание к духовым инструментам композиторов-классиков не могло не сказаться на их симфоническом и оперном творчестве. Их партитуры засверкали новыми тембрами и оркестровыми красками.

Рассматривая возрастающую роль выразительных и виртуозных возможностей духовых инструментов в оркестре русских классиков, мы ограничимся анализом творчества трех композиторов, оркестровые стили которых очень различны: Чайковского, Римского-Корсакова и Скрябина. Конечно, в прогрессе духовых инструментов участвовали все ведущие представители русской школы: Балакирев, Бородин, Мусоргский, Глазунов, Рахманинов и другие. Их творчество, совместно с наследием названных выше композиторов, определяло дальнейшее развитие духового исполнительского искусства.

Творчество П. И. Чайковского (1840—1893) явилось важным этапом в расширении и обогащении выразительных возможностей духовых инструментов.

Композитор шел по пути развития принципов оркестровки, заложенных Глинкой. Он не признавал смешанных, обобщенных тембров. Его больше увлекало ясное и отчетливое звучание духовых инструментов. Он доводит до совершенства принцип Глинки — индивидуализацию каждого голоса оркестра, чистоту его тембра. Партитуры Чайковского содержат многочисленные сольные эпизоды деревянных и медных духовых инструментов. Таковы, например, рассказ Франчески из фантазии для оркестра «Франческа да Римини» в партии кларнета, соло валторны из второй части пятой симфонии или соло гобоя из второй части четвертой симфонии, раскрывающие новую способность духовых инструментов — к выразительному пению, необыкновенной поэтичности и одухотворенности высказывания, к широкому мелодическому дыханию:

<sup>1</sup> Б. Третьяков в своей книге «Флейта» отмечал, что ему приходилось играть флейтовое трио, в нотах которого было помечено, что партию второй флейты в свое время исполнял Чайковский.

<sup>2</sup> Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1962, с. 32.

11 Andante cantabile, non troppo

Кларнет in A

Solo



12 Andante cantabile, con alcuna licenza

Валторна in F



13 Andantino in modo di canzone

Гобой





Однако в использовании духовых инструментов Чайковский идет дальше. В более поздних сочинениях он значительно драматизирует звучание духовых, вкладывая в их сольные эпизоды, в их тембры сложное, полное внутреннего напряжения содержание. Ярким примером может служить опера «Пиковая дама», ее вторая картина: в момент появления графини в комнате Лизы два фагота в нижнем регистре сухо произносят отрывистый лейтмотив старухи. Он не умолкает на протяжении всей сцены, создавая атмосферу зловещей настороженности. В сцене смерти графини (четвертая картина), для выражения ужаса, используются кларнеты, исполняющие зловещие «булькающие» пассажи. Страшно и урожающие звучит *ritissimo* засурдиненных труб в сцене гибели Германа в седьмой картине:

14 [Allegro vivo] poco meno  $\text{♩} = 138$

Фаготы *a2*  
*p*

Виолончели *p*

15 [Andante mosso]

Кларнет I in A *mf*

Кларнет II in A

Two staves of music for trumpets in A. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with slurs and dynamic markings. The word "cresc." is written below both staves.

16 [Andante non troppo]

Трубы in A

A single staff of music for two trumpets in A. The music consists of a series of notes with accents and slurs. The dynamic marking "pp" is written below the staff, and "con sord." is written above the staff.

По своей драматической насыщенности «Пиковая дама» переключается с последней, шестой симфонией Чайковского. Уже соло фагота в начале первой части — суровая сосредоточенная тема, зерно всего произведения — в нижнем регистре создает потрясающий эффект:

17 Adagio,  $\text{♩} = 54$

Фагот

Two staves of music for a solo bassoon. The music is in a low register with a series of notes and slurs. The dynamic markings "pp", "p", "mp", and "sf" are written below the staves. The word "Solo" is written above the first staff.

Огромное напряжение и драматизм придают музыке Чайковского медные духовые инструменты. Особенно ответственна роль труб, например, в его последних трех симфониях. Тревожный и зловещий оттенок приобретают они в «теме фатума», начинающей четвертую симфонию. С мрачным и суровым образом лейттемы связана их партия в пятой симфонии. Неизгладимое впечатление оставляет звучание труб с преобразенной лейттемой в апофеозе этого сочинения:

18 Moderato assai e molto maestoso

Две трубы in A в унисон

A single staff of music for two trumpets in A in unison. The music features a series of notes with slurs and dynamic markings. The dynamic marking "fff" is written below the staff, followed by the text "marziale, energico, con tutti".

Лакопичные и победные реплики труб влетают в вихревое движение скерцо-марша из шестой симфонии, подчеркивая и усиливая трагизм финала.

В симфонических произведениях, операх и балетах Чайковского трубы появляются там, где напряжение музыкального развития достигает кульминации, как например, в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: в момент наивысшего напряжения над драматически насыщенным оркестром гордо звучит унисон труб.

19 [Allegro giusto]

Две трубы in E



Большую праздничность придают звучанию оркестра трубы в финале Adagio из первого акта «Спящей красавицы».

Наряду с индивидуализацией тембров и драматизацией партий духовых, в творчестве Чайковского утвердился важный принцип — ведущая роль мелодической линии в трактовке инструментов оркестра. Все без исключения инструменты исполняют широкие мелодические фразы. У Чайковского нет деления на первостепенные и второстепенные духовые инструменты. Все инструменты для него важны, значительны, все — солисты. Он не жалеет о благозвучных натуральных валторнах и трубах и с успехом пользуется новыми вентильными хроматическими инструментами.

Чайковский стремится разграничить функции оркестровых групп. Чаще всего он четко дифференцирует роль каждой из них в определенной ситуации. Отдельным оркестровым группам поручается то мелодический голос, то фигурация, то гармония. Нередко композитор противопоставляет друг другу тембры не отдельных инструментов, а целых оркестровых групп. Так, например, в третьей части четвертой симфонии, с первого до последнего такта, группы струнных, деревянных и медных инструментов соревнуются в красочности индивидуального колорита.

Оркестровке Чайковского не чужды элементы изобразительности и стилизации. Роль духовых здесь, как всегда, огромна. Таковы тапец пастушков из балета «Щелкунчик» с тремя солирующими флейтами, подражание пастушеской свирели в пасторали из оперы «Пиковая дама», исполняемое двумя флейтами. В «Спящей красавице» музыка, характеризующая фею Карабос, почти юмористическая, подвижная, звучит в тембрах духовых. Главным здесь является кларнет. Темы в его проведении теряют свое добродушие и становятся злыми.

Драматизация оркестровых партий духовых инструментов позволила Чайковскому создавать огромные нарастания оркестровой звучности. Но в отличие от Вагнера, он никогда не увеличивал

количественный состав медных духовых, а обычно пользовался большим классическим составом оркестра с применением малой флейты-пикколо, английского рожка, бас-кларнета, контрафагота. Наряду с двумя трубами он часто употреблял два корнета. Три тромбона подкреплялись тубой.

Чайковский всегда стремился вводить в свои партитуры как различные новые, так и уже бытовавшие в практике исполнительские приемы игры на духовых инструментах. Выпускник Московской консерватории, флейтист, а затем профессор Киевской консерватории А. В. Химиченко (1856—1942) в воспоминаниях рассказывает о своих встречах с композитором. Во время одного из приездов в Киев Чайковский высказал сожаление о том, что многое забыл в игре на флейте, и попросил показать ему какие-либо новые исполнительские приемы. Химиченко сыграл ему вариации из «Карнавала» Ц. Чиарди, где использовался прием *frullato*. Чайковскому понравилось это выразительное средство, и он использовал его в новом балете «Щелкунчик». Как известно, *frullato* на флейте имеется в одиннадцатой картине из второго действия балета<sup>1</sup>.

20 *Andante con moto*  
Frullato

Флейта I

Флейта II

Флейта III

The image shows a musical score for three flutes (I, II, and III) in 3/4 time, marked "Andante con moto". The score is titled "Frullato" and features a melodic line with triplets and a "frullato" effect indicated by a dashed line above the notes. Dynamics include "f" (forte). The score is divided into two systems, each with a dashed line above the notes. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation of the melodic line.

<sup>1</sup> См.: Воспоминания о П. И. Чайковском, с. 162—163.



Знакомясь с партитурами симфонических, оперных и балетных произведений Чайковского, мы находим многие авторские обозначения и указания, которые в какой-то степени характеризуют его отношение к исполнению оркестровых партий. Характерны, например, требования, которые композитор предъявляет к динамике. Во многих произведениях он требует от духовых инструментов при исполнении два, три и даже четыре *forte*, и наоборот, иногда доходит до шести *piano*. Это не является случайным. Чайковский стремился к максимальной выразительности своего оркестра и требовал огромной ответственности музыкантов к исполнению оркестровых партий.

Драматическая насыщенность и эмоциональная приподнятость, лиричность и широкое дыхание многих сольных эпизодов и *tutti* с участием духовых инструментов в произведениях Чайковского во многом определили манеру игры русских исполнителей-духовиков и сыграли важную роль в становлении отечественной школы.

Оркестровка Н. А. Римского-Корсакова (1844—1908), по существу, новое большое завоевание русской музыки XIX века. Его открытия в области инструментовки, изобретение новых приемов, расширение выразительных возможностей духовых инструментов, поиски новых сочетаний и контрастных сопоставлений — все это нашло свое место в творчестве композитора. Оркестр Римского-Корсакова отличается нарядностью, колоритностью, подлинной концертностью.

Духовые инструменты в партитурах композитора, прежде всего, ярко индивидуальны. В каждой партии отражена специфика звучания, динамики, техники, присущая именно этому духовому инструменту. И эта индивидуальность проявляется в мелодических построениях тем, реплик, исполняющихся деревянными или медными духовыми, в подборе тембров в гармоническом сочетании инструментов, в мощных оркестровых *tutti*.

Почти в каждом оркестровом сочинении Римского-Корсакова имеется, например, соло трубы, выявляющее индивидуальные особенности инструмента. Широкой известностью пользуется сигнал в симфонической картине «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане», знаменитый «крик петушка», открывающий оперу «Золотой петушок», призывные возгласы труб в опере-былине «Садко», когда Царь морской приглашает всех на «почестен пир», торжественные фанфары из четвертой части «Испанского капричио»:

21 Allegro.  $\text{♩} = 126$

Труба in B

*Solo*  
*ff >*

*dim. ritard. poco a poco*

22 Allegro  $\text{♩} = 120$

Две трубы in C

con sord.

*ff* *dim. assai morendo*

23 [Allegro non troppo]

Альтовая труба in F

*ff* (за сценой) *dim.*

Труба in B

con sord.

*f* (за сценой)

24 Allegretto.  $\text{♩} = 69$  Quasi cadenza I

Трубы in B

*ff*

*ff*

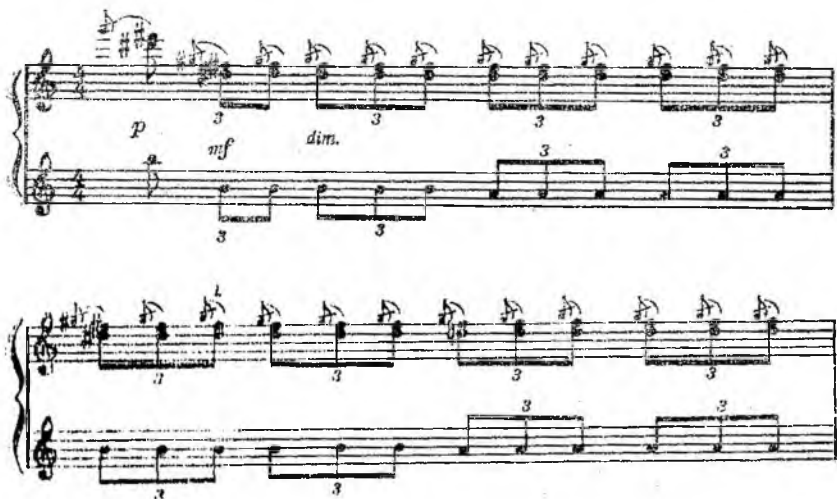


Красочные сольные эпизоды духовых инструментов пронизывают каждое симфоническое и оперное произведение композитора. Прекрасные соло флейты имеются в операх «Золотой петушок» и «Сказка о царе Салтане», в «Испанском каприччио» и «Шехеразаде». Примечательно соло фагота во второй части «Шехеразады». Спокойная, размеренная мелодия, излагаемая фаготом, повествует о далеком сказочном мире. В этой же части фаготу, в чередовании с кларнетом, поручены три виртуозные кадении. Наконец, здесь же имеется великолепная переключка тромбонов и труб. На бурлящем и жестком тремоло струнных медные духовые инструменты звучат необыкновенно ярко и красочно.

Духовые инструменты непременно участвуют в обрисовке живописных образов и сцен, выполняя звукоизобразительную функцию. Так, в опере «Садко» флейты рисуют сказочную картину плывущих по озеру белых лебедей и серых утиц:

25 [Andante.  $\text{♩} = 72$ ]

Флейты:



Флейта-пикколо изображает сказочную белку в опере «Сказка о царе Салтане». Говоря о самых низких по тесситуре инструментах, можно сослаться, например, на «Песню Варяжского гостя»

из оперы «Садко». Мрачные, напряженные аккорды тромбонов и тубы ассоциируются со скалистыми берегами северных морей, с суровой природой:

26 [Andante non troppo.  $\text{♩} = 84$ ]  
Три тромбона и туба

Варяжский гость

*mf* О ска-лы гроз-ны е дро-  
вят-ся сре-зволны и се-лой пе-но-ю, кру-тятся, бе-гут на-зад.

Тромбоны 3  
Туба

Ярким образом великолепного выявления живописных качеств духовых инструментов могут служить партии труб в симфонической картине «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Гармонические фигурации в соединении с звенящим стаккато труб, прорезающим оркестр, передают шум ожесточенной схватки, звон оружия сражающихся воинов:

27 [Allegro.  $\text{♩} = 138$ ]  
Две трубы в унисон in B

*f marcato*



Духовые инструменты используются Римским-Корсаковым в оркестре как важнейший фактор музыкальной драматургии, как средство характеристики действующих лиц (в опере), средство раскрытия драматической ситуации. И здесь красочные соло, виртуозные каденции, распевные темы сочетаются с соответствующим мелодическим рисунком и фигурационным узором, свойственным только тому или иному инструменту. Таков, например, образ Царевны-Лебедь в «Сказке о царе Салтане». Арпеджированность и мелодический простор темы у валторн очень характерны для данного инструмента и во многом перекликаются с традиционными мелодическими построениями старой натуральной валторны:

### 28 Andante

Валторна in F



Кристалльно чистый, холодный образ Снегурочки в одноименной опере нарисован композитором с помощью светлого, сказочного звучания флейты.

Детально изучив конструкции духовых инструментов, познакомившись с некоторыми приемами игры на них, Римский-Корсаков смело использовал их виртуозные и звуковые качества. Пожалуй, все партии духовых инструментов, написанные композитором, требуют от музыканта владения полным арсеналом исполнительских средств. На равных правах, к примеру, соревнуются в первой и третьей частях «Испанского каприччио» скрипка, обладающая почти неограниченными техническими возможностями, и кларнет.

То же самое относится и к партиям труб в симфонической поэме «Шехеразада». Чередование затейливых ритмов, воинственные сигналы с нисходящими хроматическими последовательностями, широкая и энергичная тема грозного султана Шахриара, изложенная в трудном верхнем регистре, требуют от трубача легкости и гибкости во владении инструментом. Здесь исполнители должны уметь применить прием двойного и тройного стаккато. Не менее ответственны и сложны партии флейты, гобоя, фагота, валторны, тромбона и тубы. Все они вносят свой вклад в совершенствование исполнительского мастерства духовиков.

Важнейшие традиции в трактовке духовых инструментов симфонического оркестра, сложившиеся в XIX веке, находят дальнейшее развитие в XX веке. Принципы инструментовки Римского-

Корсакова в основных чертах продолжает А. Н. Скрябин (1872—1915). Эволюция его симфонического стиля требовала и развития оркестровых средств. Оркестр Скрябина отличается пышностью, блеском и яркой насыщенностью тембровых красок. Начиная с третьей симфонии происходит значительное увеличение состава оркестра. Композитор вводит в свои партитуры по четыре вида деревянных духовых инструментов; группа медных включает восемь валторн, пять труб, три тромбона и тубу. Кроме того, огромная группа ударных подкрепляется в «Поэме экстаза» и в «Прометее» колоколами и колокольчиками. К оркестру подключаются орган и челеста. Такое увеличение количества инструментов вызвано тяготением Скрябина к мощи, массивности звучания.

В то же время в оркестре Скрябина отчетливо проступает тенденция к выделению тембров отдельных духовых инструментов и приданию им образно-выразительного значения. Звучащие после огромных динамических нарастаний солирующие инструменты приобретают необыкновенно свежий, утонченный и хрупкий колорит. Таковы, например, темы, излагаемые деревянными духовыми, в «Поэме экстаза»: тема томления и тема полета (флейта); тема мечты (кларнет) и т. д.

В своем творчестве Скрябин еще шире раскрыл богатейшие исполнительские возможности духовых инструментов. И больше всего это можно отнести к любимому его инструменту — трубе.

Как героический инструмент, способный потрясать слушателя эмоциональной насыщенностью, выступает труба в произведениях Скрябина. Она — в центре симфонического развития. Именно ей поручается главный и решающий материал. Дерзко и надменно звучит труба в теме вступления «Божественной поэмы» — третьей симфонии. Ее короткий, энергично взлетающий фанфарный мотив, являясь несотъемлемой частью волевого и мужественного образа, проходит через все части симфонии. И каждый раз труба с ее сверкающей звучностью, подобно молнии, озаряющей тьму, «прорезает» оркестр:

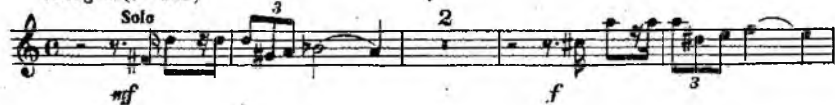
29 Lento  $\text{♩} = 56, 60$

Трубы in B



Allegro ( $\text{♩} = 116$ )

Solo



Интересные оркестровые соло труб встречаются в «Поэме экстаза». Здесь полностью раскрываются богатейшие выразительные

и динамические возможности инструмента. Солирующим трубам поручены две могучие темы — «воли» и «самоутверждения»:

30 [Allegro non troppo]

Труба in B



Партия первой трубы в «Поэме экстаза» представляет огромную трудность для исполнителя. И неслучайно в концертных программах всегда упоминается имя солиста-трубача, а дирижеры считают своим долгом представить публике исполнителя, успешно сыгравшего свою партию.

Не углубляясь более в принципы оркестровки русских классиков, остановимся на отдельных камерно-инструментальных и сольво-кошертных произведениях с участием духовых инструментов. Ибо они в какой-то степени также помогут составить впечатление об уровне духового исполнительства в России и об отношении к духовым инструментам ведущих композиторов второй половины XIX и начала XX века.

Одним из первых после Глинки к ансамблю духовых инструментов обратился А. Г. Рубинштейн (1829—1894). Самое раннее из его камерных сочинений — октет для фортепиано, скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета и валторны ре минор, соч. 9. Это произведение явилось переинструментовкой, сделанной в 1854 году, четырехчастного фортепианного концерта, сочиненного в 1849 году. Основные образы октета — героика, переплетающаяся с песенно-лирическим началом. Сочинение было издано в 1856 году.

Рубинштейну принадлежит еще и квинтет для фортепиано и духовых инструментов фа мажор, соч. 55, написанный в 1855 году и изданный в 1860 году. Он отличается монументальностью формы и ярко выраженным оркестрово-тембральным мышлением.

К сожалению, оба сочинения в настоящее время очень редко исполняются на концертной эстраде.

Примерно в те же годы М. А. Балакирев (1836—1910) написал свое единственное ансамблевое сочинение — октет для фортепиано, флейты, гобоя, валторны, скрипки, альты, виолончели и контрабаса до минор, соч. 3. Из письма Балакирева к Н. Финдейзену видно, что октет слушал Глинка и дал ему высокую оценку. «Глинка был ко мне приветлив, — вспоминает Балакирев, — и я к нему приходил преимущественно по утрам, показывая ему тогдашние свои сочинения, в числе коих было и Allegro из Октета...

Глинка благосклонно к ним относился, давал мне полезные советы...»<sup>1</sup> Полностью закончена в партитуре была только первая часть — Allegro molto, которая была исполнена в концерте 22 марта 1856 года. Имеются ее автограф и отдельные партии в Государственной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сохранились также эскизы разработки первой части, не вошедшие в законченное сочинение, и начало скерцо.

В ранний период творчества пробовал писать ансамбли для духовых инструментов А. П. Бородин (1833—1887). К юношеским годам относится соната для флейты и фортепиано, не дошедшая до нас. О ней композитор упоминал в письме к графине Л. Мерси-Аржанто от 6 ноября 1884 года.

Несколько сочинений специально для духовых инструментов написал Римский-Корсаков. К лучшим из них следует отнести квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота си-бемоль мажор.

В 1876 году Русское музыкальное общество объявило конкурс на лучшее камерное сочинение. Наряду со струнным секстетом ля мажор Римский-Корсаков написал к конкурсу этот квинтет. Однако сочинение осталось незамеченным. Композитор объяснил это недостаточным качественным исполнением. «Провал его на конкурсе был во всяком случае незаслуженным, — писал Римский-Корсаков, — ибо когда впоследствии он был исполнен в собрании С.-Петербургского общества камерной музыки Э. Ю. Гольдштейном, то слушателям понравился весьма значительно»<sup>2</sup>.

Квинтет и в самом деле представляет собой образец великолепного использования духовых инструментов, владения оркестровым мастерством, тонкого ощущения разнообразия и единства тембров, так соответствующего красочному и живописному стилю письма композитора.

Произведение относится к раннему периоду творчества Римского-Корсакова, когда он настойчиво работал над овладением композиторским мастерством, над изучением инструментов симфонического оркестра. «Это сочинение, не выражая все-таки моей настоящей индивидуальности, — писал впоследствии автор, — во всяком случае свободнее и привлекательнее секстета»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> М. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л., 1967, с. 26.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 106.

<sup>3</sup> Там же, с. 98



Несмотря на великолепное использование духовых инструментов в своем оркестре, Чайковский, к сожалению, не оставил ни одного камерного или концертного сочинения в этом жанре. Напоминая, что когда-то «флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна и даже тромбон имели своих знаменитых представителей в мире виртуозности», он писал о своеобразном «растворении» этих инструментов в оркестре. «Есть серьезные основания предвидеть в довольно близком будущем время, когда последние следы самостоятельного музыкально-исторического бытия второстепенных инструментов сотрутся, когда в инструментальной музыке безраздельно воцарит оркестр»<sup>1</sup>.

Однако такое противопоставление сольного исполнительства на духовых инструментах оркестровому жизнь не подтвердила. Уже в последние годы Чайковский не раз сам убеждался в этом. Появлялись великолепные исполнители, виртуозы-духовики, и их исполнительское мастерство невольно влияло на творческие намерения композитора.

В своих воспоминаниях о Московской консерватории, С. Розанов описывает такой факт, относящийся к 90-м годам прошлого века. На одну из репетиций квинтета с кларнетом Брамса, на квартиру к В. Сафонову, пришел Чайковский. Он высоко оценил исполнительские качества ансамблистов и обещал сочинить камерное сочинение для духовых инструментов. Только внезапная смерть помешала композитору осуществить свое намерение<sup>2</sup>.

Известен еще один факт, подтверждающий намерения Чайковского сочинить произведение для духовых инструментов. В беседе с виолончелистом Ю. Поплавским, происходившей в 1893 году в Клину, он сказал, что в октябре хотел бы написать уже задуманный им концерт для флейты. Исполнителем этого сочинения должен был быть известный в то время французский флейтист, композитор и дирижер Клод Поль Таффанель (1844—1908). Очевидно, Чайковский слушал этого исполнителя в сольных выступлениях в Москве. И. Липаев, оценивая игру Таффанеля, отмечал виртуозный блеск и большое техническое совершенство. Однако среди набросков неоконченных произведений Чайковского сохранился лишь эскиз (две темы), озаглавленный «Concertstück» для флейты, который и хранится в Клину<sup>3</sup>.

Несмотря на известную малочисленность камерных и сольно-концертных произведений для духовых инструментов, они заняли свое место в истории русской музыкальной культуры. До нас дошли подчас лишь отдельные сочинения того или иного композитора. Многие из них носят черты ясно выраженного экспериментального характера. Есть произведения зрелые по стилю и глу-

<sup>1</sup> Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2, М., 1953, с. 252.

<sup>2</sup> Розанов С. Заметки о консерватории. 1935, рукопись. Хранится в ЦСММК имени М. И. Глинки, фонд 172, № 4.

<sup>3</sup> См.: Воспоминания о П. И. Чайковском, с. 372.

бокые по содержанию. Именно они явились тем основанием для зарождения и роста советской сольной и камерной духовой литературы.

Разумеется, не только по камерному репертуару следует судить о состоянии духового исполнительского искусства в России второй половины XIX и начала XX столетия. Его почвой был подъем оркестрового исполнительства, грандиозные успехи русского симфонизма, оперы и балета. Именно это, в первую очередь, определило формирование отечественной школы игры на духовых инструментах.