

А. Е. Клименко

**МУЗЫКА ДЛЯ АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
В РОССИИ В КОНЦЕ XVIII И В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX В.
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. АЛЯБЬЕВА)**

В рамках данной статьи предпринята попытка определить хронологические границы периода формирования музыки для ансамбля духовых инструментов как сферы профессионального композиторского творчества в России, выявить факторы, повлиявшие на ее становление, а также охарактеризовать особенности музыки для ансамбля духовых инструментов в творчестве А. Алябьева.

Ключевые слова: ансамбль духовых инструментов, гармоническая музыка, музыкально-концертная жизнь России, музыкальные журналы, Квintет для флейты, гобоя, кларнета и валторны до минор А. Алябьева, Квартет для четырех флейт А. Алябьева.

A. E. Klimenko

**MUSIC OF THE WIND INSTRUMENTS ENSEMBLE AT THE END
OF XVIII AND IN THE FIRST THIRD OF XIX CENTURY
(ON THE EXAMPLE OF A. ALYABIEV'S CREATIVE WORK)**

This article makes an attempt to determine the chronological boundaries of the formative period of music for an ensemble of wind instruments like the scope of professional composers' works in Russia, to identify factors affecting its formation, as well as features to characterize music for an ensemble of wind instruments in creative works of A. Alyabiev.

Keywords: ensemble of wind instruments, harmonious music, musical concert life of Russia, musical magazines, the Quintet for a flute, oboe, clarinet, and French horn dominor, and the Quartet for 4 flutes by A. Alyabiev.

Пути формирования профессионально-го композиторского творчества для ансамбля духовых инструментов в России отличаются от аналогичных процессов в западноевропейской музыке, которая, в частности, за период XVII–XVIII в. накопила достаточный опыт. Очевидно, что на Западе к этому времени уже сложилась устойчивая жанровая система, определились типичные духовые составы (гармоническая музыка [1, 8]², классический

духовой квинтет), было создано большое количество сочинений. Иная ситуация складывается в России.

Первые сочинения для ансамбля духовых инструментов, принадлежащие перу профессиональных русских композиторов, появляются в конце XVIII в. Однако их количество единично. В 1790 г. написана Концертная симфония В-dur для двух скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота, арфы

² В такой ансамбль могли входить 6–8 духовых инструментов. Традиционно гармоническая музыка состояла из 2–3 пар деревянных инструментов с двумя валторнами. Состав мог варьироваться и не включать какие-либо деревянные инструменты – флейты, кларнеты или гобои.

Однако практически во всех ансамблях, кроме валторн обязательно присутствуют фаготы. Иногда в ансамбль парного состава могли входить трубы, литавры, серпент, тромбон. Примеры музыки для гармонии автор изучал на основе Юсуповской музыкальной коллекции.

и pianoorganize³ Д. С. Бортнянского. Ранняя венская симфония, которая представлена в творчестве Монна, Рейтера, Вагензейля, отличается (как указывает Т. Ливанова) гораздо меньшей зрелостью и меньшей художественной ценностью, нежели симфония Бортнянского [4, с. 333].

Им же была сделана аранжировка 8 номеров из его оперы «Сокол» для секстета духовых инструментов (2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота). Создание этого ансамбля свидетельствует об усвоении привнесенной западноевропейскими композиторами традиции. Подобный (парный) состав был наиболее популярен у композиторов XVIII в. Можно назвать множество таких сочинений. Для подобного ансамбля, например, были написаны известные дивертисменты Д. Паизиелло (1740–1816), композитора наиболее почитаемого при российском дворе. Вероятнее всего предположить, что Д. Бортнянский был знаком с сочинениями итальянского мастера, ибо после отъезда Д. Паизиелло должность придворного композитора занял именно он.

Следующее сочинение русского композитора для ансамбля духовых инструментов появится лишь несколько десятилетий спустя у А. Алябьева. Это Квартет для четырех флейт, написанный в 1827 г. Затем около 1830 г. будет создан Квintет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны. После А. Алябьева к жанровой сфере музыки для духового ансамбля обратились многие русские композиторы XIX в. Назовем произведения М. Глинки – Септет для двух скрипок, виолончели, контрабаса, гобоя, фагота и валторны (1823), Серенада (септет) на мотивы из оперы Г. Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, альты, виолончели, контрабаса, фагота и валторны, «Патетическое трио» для кларнета, фагота и фортепиано (1832); А. Рубинштейна – Октет для скрипки, альты, виолончели, контрабаса,

флейты, кларнета, валторны и фортепиано (1854), Квintет для флейты, кларнета, фагота, валторны и фортепиано (1855); М. Балакирева – Октет для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, валторны и фортепиано (1856); С. Танеева – Анданте для парного состава флейт, гобоев, кларнетов, фаготов, валторн; Н. Римского-Корсакова – Квintет для флейты, кларнета, фагота, валторны и фортепиано (1876), Ноктюрн для четырех валторн (1888).

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что начальный этап формирования жанровой сферы музыки для ансамбля духовых инструментов в творчестве профессиональных композиторов России приходится на конец XVIII и в первую треть XIX в.

Существенно, что распространение ансамблевой духовой музыки в этот период происходит под влиянием иностранных музыкантов, которые принимают активное участие в музыкальной жизни России. Об этом свидетельствуют концертные афиши. В 70–80 гг. XVIII в. на них встречаются лишь иностранные имена. В то время в Москве и Петербурге давали свои концерты: кларнетисты – А. Штадлер, Борер⁴, К. Манштейн, Б. Крузель, Й. Бер, флейтисты – братья Турнеры, певица и флейтистка Ю. Кательди, флейтист Х. Гартман, слепой флейтист Дюлон, валторнисты – братья Бек, Бахман, Леар, Опиц, Полак, Кноблаух, фаготисты – композитор, автор комической оперы «Сбитенщик» Ж. Булландт, Пулло, Фридрих, гобоисты – Мей, Гарентон и Тимлер, Шарендон, исполнитель на виоле да гамба и гобое – Й. Фиала. Нам известны имена и некоторых отечественных музыкантов-духовиков, но они играли в основном в придворных оркестрах. Это флейтисты – Петр Осипов, Егор Васильев, Василий Михайлов, Данила Калашников, Егор Каратыгин, Илья Завьялов, Ефим Лучанский, Василий

³ Разновидность фортепиано с органными регистрами.

⁴ В имеющихся в нашем распоряжении источниках, у ряда фамилий отсутствуют инициалы.

Михайлов, Иван Петров, Матвей Степанов, гобоисты – Дмитрий Соболев, Иван Новоминский, Федор Масальский, Иван Иванов, Филипп Басов, Иван Капнин, Степан Рожевский, Александр Семенов, Федор Тануйлов, Михаил Чириков, кларнетисты – Федор Ладунка, Осип Васильев, Федор Ешкин, Андрей Коломбус, Иван Зайцев, Петр Камчатников, Алексей Пантюхин, Иван Семионов, фаготисты – Алексей Хлебников, Алексей Дунаев, Михаил Колосов, Василий Максимов, Федор Реунов, валторнисты – Бобровский, Алексей Ешкин, Дмитрий Федоров, Осип Дехтерев, Василий Карцов, Антон Давыдов, Яков Елисеев, Осип Краснояров, Андрей Самойлов, Кирилл Семенов, Семен Стриганов, Ермайл Сухоруков, Иван Тимофеев, Иван Шишкин, трубачи – Иван и Михаил Родивановские, а также Михаил Антонов – кларнетист и трубач и другие. В начале XIX в. в России продолжают давать свои концерты гастролирующие иностранные музыканты – флейтист К. Таффанель, гобоист Ж. Жиле, кларнетисты Тюрбан, Г. и К. Берман, валторнист Л. Савар. Большинство из них – профессора Парижской консерватории, которая открылась в 1795 г.

Опытные и талантливые исполнители-иностранцы сыграли важную роль, как в развитии русского духового инструментального исполнительства, так и в обучении крепостных музыкантов. В первой четверти XIV в. появляются первые концертирующие отечественные исполнители на духовых инструментах, выступающие в качестве солистов и в ансамблях. Как сообщается в газете «Московские новости», в одном из концертов 1822 г. принял участие кларнетист П. И. Титов, исполнив Адажио и Рондо Миллера, а фаготист М. Л. Костин, бывший крепостной музыкант графа Волконского, в этом же концерте аккомпанировал певцу П. Булахову арию (композитор не указан). Эти же музыканты в 1821 и 1822 гг. участву-

ют в исполнении дивертисмента на темы русских песен и плясок, сочиненного С. Давыдовым. В 1833 г. вместе с П. Титовым в концерте выступил флейтист Папков: они исполнили концерт Гебеля для фортепиано, скрипки, кларнета и флейты. Среди других известных исполнителей на духовых инструментах назовем гобоиста Самарина и валторниста Лузина.

О том, какие духовые инструменты использовались композиторами в ансамблях, каков был репертуар, можно узнать также из музыкальных журналов, издаваемых в России в XVIII и XIX вв, и свидетельств прессы.

Во второй половине XVIII в. в России начинают издаваться следующие музыкальные журналы: «Музыкальные увеселения», «Полезные увеселения», «Магазин музыкальных увеселений», «Музыкальный журнал для дам», в которых печатаются музыкальные произведения. Вот каково полное название первого русского нотного журнала, вышедшего в 1774 г.: «Музыкальные увеселения, ежемесячно издаваемые, содержащие в себе оды, песни российские, как духовные, так и светские, арии, дуэты, польские, менуэты, аглицкие, контратанцы, французские, котильоны, балеты и прочие знатные штуки для клавикордов, скрипок, кларнетов и других инструментов». В этих сборниках встречаются ансамбли различного состава. И здесь видно, что популярностью среди духовых инструментов пользуются флейта и кларнет, а ансамбли написаны в основном иностранными композиторами, музыкантами, которые жили в России в то время. Простейшие переложения народных песен, романсов, танцев были очень популярны, и их можно было играть на любом инструменте⁵.

⁵ Универсальность эта была характерна и для нотных изданий, выпущенных в Европе, но гораздо раньше. Например, уже в XVI в. в Европе появились первые печатные ноты, изданные Оттавиано Петруччи и предназначенные для игры «на всяких инструментах».

С начала XIX в. в России издательское дело расширяется. Гораздо чаще в музыкальных магазинах стали продаваться ансамблевые ноты для духовых инструментов (в том числе и русских авторов – Бобровского, Воробьева, Трутовского). По-прежнему популярным инструментом в любительской среде остается флейта. В нотных магазинах предлагается много различных обработок русских народных песен для флейты Лопатинского, Ганфа, Лорбера. Довольно часто встречаются ансамбли с участием флейты. Например, симфония Девенченти, переложения сонат М. Клементи для флейты, фортепиано и баса, дуэты для двух флейт Д. Манчинелли, произведения для флейты и гитары Гауде, Фабра, И. Фюрстенау. А первым издателем нот для духовых инструментов был Франц Вейсгербер, педагог, исполнитель на кларнете и бассет д'амуре. В 1806 г. он выпустил журнал для ансамблей духовых инструментов. Журнал назывался «Journal pour l'Harmonie». Сам Вейсгербер делал аранжировки для ансамблей духовых инструментов.

С 1828 г. в Петербурге начинает издаваться журнал «Талия». Здесь также имеются ансамблевые произведения. Например, различные обработки для фортепиано, скрипки и флейты.

Если систематизировать данные о сочинениях для ансамбля духовых инструментов, изданных в России в XVIII и первой четверти XIX в., можно заметить, что приоритет здесь отдается иностранным авторам.

Большое влияние на активизацию внимания к духовой ансамблевой музыке⁶ оказала музыкально-концертная жизнь Петербурга и Москвы, которая с начала XIX в. заметно

⁶ В России и Европе в XVIII и начале XIX в. выделились две основные сферы бытования музыки. Это – любительское, домашнее музицирование и профессиональное творчество.

оживляется⁷. В 1802 г. в Петербурге создается филармоническое общество. Концерты носят уже не случайный характер, а устраиваются систематически. Довольно часто в программах этих концертов встречаются различные ансамбли с участием духовых инструментов.

Суммируя изложенные выше наблюдения, заметим, что на процесс формирования музыки для ансамбля духовых инструментов как сферы профессионального композиторского творчества в России, который мы относим к XVIII и первой трети XIX в., повлияли следующие факторы: 1) значительная роль иностранных исполнителей в популяризации духовых инструментов (концерты) и в обучении русских музыкантов; 2) расширение издательского дела; 3) открытие филармонического общества (концертная жизнь начинает обретать формы общедоступных концертов).

Существенным фактором необходимо считать и собственные национальные традиции исполнительства на духовых инструментах, в частности, роговые оркестры и домашние оркестры у дворян, состоящие из крепостных музыкантов. Именно данное обстоятельство сыграло важную роль в формировании музыкальных вкусов А. Алябьева.

Имя этого композитора в сознании многих любителей музыки, прежде всего, ассоциируется с его знаменитым романсом «Соловей». Мало кто сегодня знаком с его операми, балетами, водевилями, и практически совсем неизвестной осталась музыка, созданная А. Алябьевым для ансамбля духовых инструментов. Обращение композитора к составам подобного типа далеко не случайно.

С раннего детства А. Алябьев имел возможность слышать звучание духовых инструментов. У его отца, как и у многих дворян того времени, был домашний оркестр, состоявший из крепостных музыкантов. По неко-

⁷ Офikleид – басовый мундштучный инструмент, формой напоминающий фагот, созданный в 1785 г. мастером Алари.

торым сохранившимся партитурам оркестра можно судить и о репертуаре. В основном встречаются обработки русских народных песен. В отличие от других композиторов-современников, А. Алябьев не только прекрасно знал духовые инструменты, но изучал их особенности и с большим мастерством применял на практике в написанной им оркестровой и ансамблевой музыке. Кроме того, ему принадлежат две теоретические работы, связанные со спецификой исполнительства на духовых инструментах. Это – таблица трелей, исполняемых на флейте, а также таблицы диапазонов для медных духовых инструментов.

Вероятно, именно этими обстоятельствами обусловлена специфика использования духовых инструментов в творчестве композитора. Деревянные духовые инструменты у А. Алябьева являются в основном носителями мелодического начала (флейта – в увертюре «Утро и вечер», кларнет – в «Скором марше», увертюре к опере «Рыбак и русалка», здесь же – соло гобоя). В отдельных случаях и медные духовые выполняют мелодическую функцию. Например, соло тромбона («Рыбак и русалка» и «Безумная») или соло валторны («Волшебный барабан»). В симфонии Es-dur (1850) концертирующими инструментами являются 4 валторны. Иногда А. Алябьев в качестве баса медной группы использует старые инструменты вроде офиклеида⁸ и серпента⁹. Напомним, что эти инструменты применялись в оркестре довольно часто до тех пор, пока их не заменила туба (1840-е гг.).

⁸ Серпент – басовый мундштучный инструмент змеевидной формы, сконструированный Э. Гийомом в 1590 г.

⁹ Для музыки западноевропейских композиторов того времени это было бы вполне типичным явлением, но для творчества русского композитора той же эпохи – довольно смело; вероятно, что эта особенность – есть результат редакторской работы, принадлежащей профессору, известному исполнителю – флейтисту Н. И. Платонову.

Первый ансамбль с духовыми инструментами был написан А. Алябьевым в 1819 г. Это Ноктюрн C-dur для квартета струнных с валторной и фортепиано.

В дальнейшем будут созданы упомянутые ранее – квартет для четырех флейт (1827) и квинтет для классического духового состава (около 1830 г.).

Важным является то, что ансамбли для духовых инструментов А. Алябьева относятся к одним из первых образцов произведений этого жанра в русской музыке, не имеющих прикладного значения. У Е. Фомина, Д. Бортиянского, С. Давыдова и других композиторов – предшественников А. Алябьева – можно найти примеры музыки для духовых, которая предназначалась для военных церемоний либо для театра. Как правило, такого рода музыкой сопровождалась драматические спектакли (в антрактах или перед началом представления). «Играли на валторнах, на флейтах или на клавинодах, выступал скрипач с концертом или оркестр с симфонией (увертюрой)» [7, с. 33]. В большинстве случаев прикладной была и гармоническая музыка, т. е. произведения, написанные для парных составов духовых инструментов.

А. Алябьев стал первым русским композитором, который создал сочинение в жанре классического духового квинтета. В западноевропейской музыке первые образцы духового квинтета появляются в конце XVIII в. Существует мнение, что основоположниками жанра духового классического квинтета являются Ф. Данци (1763–1826) и А. Рейха (1770–1836). В этом отношении любопытным представляется следующий биографический факт: музыкальный критик В. Одоевский снабжал А. Алябьева различными нотами, музыкально-педагогическими пособиями, в том числе и сочинениями А. Рейха [2, с. 36]. Следовательно, вполне вероятно предположить, что русский композитор был знаком с произведениями аналогичного жанра своих западноевропейских коллег.

Квинтет для флейты, гобоя, кларнета и валторны доминор А. Алябьева относится к раннему периоду творчества композитора, и точная дата его создания неизвестна. Предположительно он был написан около 1830 г. в Тобольске, где он работал с духовым оркестром. А. Алябьев чрезвычайно обогатил его репертуар и исполнительские возможности. Переписка композитора с Верстовским свидетельствует о том, что оркестр находился на достаточно высоком исполнительском уровне. Духовой оркестр стал для него хорошей школой в изучении духовых инструментов. Именно здесь А. Алябьев впервые познакомился с хроматическими медными инструментами, которые стал смело применять на практике (в отличие от многих других композиторов того времени). Для этого он выставлял специальное обозначение в партитуре «механический».

В Тобольске, вдохновленный звучанием хроматической трубы, А. Алябьев сочиняет для этого инструмента две миниатюры. Однако, по-видимому, не до конца изучив возможности новых инструментов, А. Алябьев нередко допускает ошибки в транспорте (например, партий валторн в оркестровых партитурах). Вероятно поэтому в Квинтете все партии (в том числе валторн) записаны как нетранспонирующие.

Авторская рукопись партитуры Квинтета хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры в Москве. Она представляет собой черновые, зачастую разобщенные эскизы. В рукописи имеется только одна, написанная в форме сонатного *allegro*, неоконченная часть квинтета, запись которой прекращается в конце разработки. Б. Доброхотов, выполнивший работу по окончанию квинтета (1953), на основе материала вступления и экспозиции предполагает, что поскольку в творческом наследии А. Алябьева известно несколько одночастных сим-

фонических и камерно-инструментальных произведений, возможно, что и данный квинтет по авторскому замыслу является одночастным.

В небогатой камерной литературе (если сравнивать с многочисленными западными образцами того времени) для ансамбля одних духовых инструментов этот квинтет является наиболее ценным образцом русской музыки начала XIX в.

Еще одно сочинение раннего периода творчества А. Алябьева для ансамбля духовых инструментов – *Квартет для четырех флейт (1827)*. Возникший первоначально как жанр прикладной музыки квартет флейт к началу XIX в. становится равноправным участником концертной жизни и обретает свой классический вид в творчестве Ф. Кулау (Дания), Л. Джанеллы (Италия), А. Рейхи (Чехия), Э. Валькирса, Ж. Кардона (Франция). Свой вклад в увеличение репертуара для квартета флейт внесли также знаменитые флейтисты конца XVIII и XIX вв., творчество которых было связано с жизнью в России. Это М. Стабингер – немецкий композитор, дирижер и флейтист, несколько лет живший в Москве и Г. Зусман – немецкий флейтист, композитор, талант которого отмечали Глинка и Одоевский.

В России у жанра квартета непростая судьба. А. Алябьев, создатель первого квартета для четырех флейт и первого русского духового ансамбля, заложил основу для развития этого жанра в России. Впрочем, «ответ» А. Алябьеву прозвучал лишь через столетие. Лишь в 1939 г. в Китае русский композитор А. Черепнин создал квартет для аналогичного состава инструментов.

Рукопись квартета А. Алябьева была найдена в архиве библиотеки Московской консерватории. Она имеет черновой вид, однако сохранились и отдельные листы чистового варианта. Партитура содержит лишь

первые две части – Allegro и Adagio. Первая часть квартета была отредактирована и закончена профессором Московской консерватории, флейтистом Н. Платоновым в 1950 г. и издана.

Интересно, что группу, состоящую из четырех флейт, А. Алябьев вводит также в партитуру своего балета «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты», написанного, также как и квартет, в 1827 г. Почему А. Алябьев написал сочинение для подобного состава и включил квартет флейт в свой балет? Вспомним, что и симфония Д. Бортиянского также была написана для весьма необычного состава инструментов. В связи с этим можно предположить, что данные сочинения были рассчитаны на определенный состав каких-либо более или менее известных в то время музыкантов-исполнителей. Заметим также, что в то время флейта в России является весьма популярным инструментом благодаря заезжим иностранным музыкантам, которые в те годы доминируют на концертной эстраде.

В. Ф. Одоевский в своем Музыкально-литературном наследии упоминает Жозефа Гийю, выдающегося французского флейтиста, композитора и гравера. В ноябре 1831 г. он концертировал в Москве и вскоре стал первым флейтистом петербургских императорских театров. Судя по отзывам Одоевского, Гийю играл в концертах и собственные сочинения: «Никогда еще не случилось нам слушать столь прекрасного и столь эффектного для флейты мотива, какой мы заметили в *rondo* сочинения г. Гийю. Его игра сопровождалась единодушными, громкими рукоплесканиями. Как хорош, как молод дуэт из “Олимпиады” Паизиелло!» [5, с. 145]. Из репертуара Гийю упоминается также *Angelus* Романьези, варьированный Ж. Тюлу, французским флейтистом и композитором. Иностранные музыканты по уже устоявшейся традиции брали в обучение русских детей.

Так, в одном из концертов выступил ученик Гийю Александр Семенов, удививший всех своим талантом. Кроме Гийю, Одоевский упоминает кларнетистов Аднера и Бендера. О последнем он пишет так: «При его игре можно вообразить, что так поет лебедь прощальную песнь, что так бы пел нежный голубь к своей голубке, если бы имел гармонический голос. Песня Бендерова кларнета, как песня родины, льется прямо в сердце» [5, с. 111]. Ничего не говорится о том, играли ли именно эти музыканты ансамблем, но то, что эта сфера музицирования была популярна, очевидно.

В квартете А. Алябьева выразительные возможности духовых инструментов используются в сочетании со спецификой квартетного стиля, который был выработан композитором в процессе сочинения струнных квартетов (1820, 1827 гг.). Об этом пишет Б. Доброхотов. Однако в отличие от рассматриваемого квартета флейт, в струнных ансамблях функции инструментов обычно четко определены. Это связано с тембровой дифференцированностью, которая предопределяет трактовку каждой партии (аналогично и в классическом духовом квинтете, состоящем из разнотесситурных инструментов). Например, первая скрипка является носителем мелодического начала, вторая скрипка и альт – либо дублируют, либо составляют гармонические голоса, виолончель – линия баса. В духовом квартете однородного состава функции инструментов более разнообразны, и в данном случае, у А. Алябьева, их партии довольно тонко детализированы. Партия первой флейты носит ярко выраженный виртуозный характер, изобилует мелодическими украшениями¹⁰. Функцию басового голоса,

¹⁰ Большое количество примеров использования интонационных стереотипов фанфар приводится в книге В. Д. Конен «Театр и симфония» и в исследовании Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы».

поддерживающего гармонию, выполняет в основном четвертая флейта. Кроме того, она проводит основной тематический материал наравне с первой флейтой. Таким образом, партия четвертой флейты бифункциональна. Вторая и третья флейты, главным образом, играют роль аккомпанемента, являясь частью аккордовой фактуры. Им не поручается самостоятельное проведение мелодии: это либо дублирование или имитации мотивов первой флейты.

Следовательно, несмотря на то, что ансамбль состоит из одинаковых по тесситуре духовых инструментов, композитор сумел добиться полного и в то же время изящного звучания.

В целом музыка Квартета Алябьева для четырех флейт носит светлый, жизне-радостный характер. Обратим внимание на очевидное сходство квартета с *сочинениями венских классиков*. В первую очередь, оно наблюдается в композиции: квартет для четырех флейт был задуман как циклическое произведение сонатного типа (первая часть в форме сонатного *allegro*). Немаловажны и следующие особенности тематизма: тема главной партии первой части состоит из двух элементов – первый «фанфарный», характерный для героической интонационной сферы классицизма (широкие ходы по тонам трезвучия с короткими форшлагами) [3, 6]; второй

элемент – вводнотоновые трели, придающие музыке легкий и шуточный характер, также имеет ассоциативные связи с типичными мелодическими оборотами венских классиков.

Тематизм побочной партии квартета напоминает моцартовский (например, тему побочной партии из его квартета D-dur) – изысканная, виртуозная, орнаментированная мелодия излагается у первой флейты.

Общность наблюдать можно и в формообразующих принципах сонатного *Allegro*, характерных для венской классической симфонии, выявленных в книге В. Конен, а именно в принципе *структурной расчлененности*, которая проявляется в цезурах, разделяющих отдельные более или менее завершенные построения.

Таким образом, в музыке А. Алябьева, созданной для ансамбля духовых инструментов, очевидно значительное влияние традиций западноевропейской музыки. Это проявляется в использовании определенных типов составов, обращении к жанрам квартета и квинтета, в особенностях формообразования и тематизма. С полным основанием можно говорить о том, что именно А. Алябьев, усваивая опыт западноевропейской практики и синтезируя его с национальными особенностями, закладывает фундамент русской традиции ансамблевой музыки для духовых инструментов.

Литература

1. Березин В. Немного нового о хорошо забытом старом: к истории духового ансамбля *Harmoniemusik* // Старинная музыка. – 1999. – № 2. – С. 10–12.
2. Доброхотов Б. Александр Алябьев Творческий путь. – М., 1966.
3. Конен В. Театр и симфония. – М., 1968.
4. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. – М., 1953. – Т. II.
5. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. – М., 1956.
6. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.
7. Штейнпресс С. Б. Страницы из жизни А. А. Алябьева. – М., 1956.
8. Российская национальная библиотека. Юсуповская коллекция (нотные издания и рукописи 1706–1895 гг.). – СПб.