

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**КУТЛУЄВА ДАР'Я ВОЛОДИМИРІВНА**

**УДК 785.74:780.616.432.071.2(430+436)**

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО КВАРТЕТУ**  
**У ТВОРЧОСТІ ВІДЕНСЬКИХ КЛАСИКІВ ТА**  
**АВСТРО-НІМЕЦЬКИХ РОМАНТИКІВ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Д. В. Кутлуєва

Науковий керівник  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Іванова Ірина Леонідівна**

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Кутлуєва Д. В. Шляхи розвитку фортепіанного квартету у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

У дисертації досліджено еволюцію жанру фортепіанного квартету, що охоплює періоди віденського класицизму й австро-німецького романтизму. Цей жанр розглянуто як тип твору в сонатно-циклічній формі, призначений для фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, паритетна ансамблева взаємодія яких індивідуалізує композиційно-драматургічний процес у комплексі із загальномузичними засобами виразності і способами організації просторово-часового цілого.

На підставі вивченої наукової літератури (І. Польська, Л. Повзун, І. Смірнова, Л. Соколова, В. Smallman, L. Silke, W. Wiese) зроблено висновок про те, що фортепіанний квартет як особлива жанрова система пройшов тривалий шлях становлення, контактуючи із виниклим в епоху бароко і раннього класицизму комплексом фактурних, ансамблевих, органологічних та інтонаційних жанрових засобів. Так, тріо-принцип забезпечив клавірному/фортепіанному квартетові стрункість гармонічної вертикалі в поєднанні з розвинутістю голосів та їхньою функціональною сполученістю; «акомпанована соната» – органічність взаємодії мелодичного і гармонічного (клавішного) інструментів; крос-референтні відношення різних музичних явищ, притаманні початковим етапам формування інструменталізму в цей історичний час, зблизили фортепіанний квартет зі струнним і з обома видами концерту – *grosso* і сольного. У період віденського класицизму в результаті діалектичного стрибка в розвитку фортепіанного квартету, пов'язаного зі

змінами його темброво-інструментального складу і залученням до сонатно-циклічного типу багаточастинної композиції, жанрова система цього камерно-ансамблевого твору добудувалася і стабілізувалася, зберігаючи свої типові параметри аж до пізнього романтизму, що не заперечує її оновленню – без порушення базисних основ. Запропоновано диференціацію ансамблевих взаємодій на «персональні» і «хорові». Перші із них передбачає такий спосіб комунікації, при якому рольові функції рівномірно розподілені між усіма партіями; другі – зі- і протиставлення «хорів» (фортепіано – струнне тріо), що створює ефект змагальності, нерідко посилений віртуозним началом і паралельним проведенням тематичного матеріалу.

Під час розгляду фортепіанного квартету як типу ансамблю спеціальна увага приділяється дотепер дискусійному в сучасному музикознавстві питанню про роль фортепіано в його організації. Це дозволило провести чітку межу між фортепіанним квартетом і спорідненими типами творів – фортепіанними тріо і квінтетом.

Оскільки в дисертації розглянуто музичний матеріал, що належить історичному часові збереження жанрової системи фортепіанного квартету в умовах її еволюції, виділено два періоди в цьому процесі, позначені як класичний і романтичний відповідно. Перевагу надано стильовому підходу, що мотивується, по-перше, наявністю в усіх розглянутих фортепіанних квартетах єдиного жанрового інваріанта при їхніх стильових відмінностях, по-друге, розбіжністю стильових і епохальних меж, що спонукають до відмови від прийнятої в музикознавстві історико-типологічної характеристики тих чи інших композиторів. Перший з окреслених періодів охоплює твори віденських класиків – В. А. Моцарта і Л. Бетховена, а також ранніх романтиків – К. М. Вебера і Ф. Шуберта. В роботі застерігається, що об'єднання фортепіанних квартетів названих композиторів в одну групу не означає заперечення належності К. М. Вебера і Ф. Шуберта до романтичної епохи, але вказує на дотримання ними в розглядуваних інструментальних ансамблях нормативних принципів класичного стилю. У другому із виділених

еволюційних періодів простежено рух фортепіанного квартету від виникнення його нового стильового вигляду в ранніх опусах Ф. Мендельсона, через композиторські пошуки 1840-х років Р. Шумана до інтегрування творчого досвіду в цьому жанрі, який здійснив Й. Брамс.

Творцем класичних зразків фортепіанного квартету по праву вважають В. А. Моцарта. На підставі їх аналізу в дисертації наведені докази правильності такого судження. Уже Перший фортепіанний квартет майстра – *g-moll KV 478* (1785) – свідчить про те, що в свідомості автора склалася струнка система формально-змістових властивостей цього жанру як специфічної художньої цілісності. У ньому відбулася типізація ансамблевого складу, де другу скрипку витісняв альт, а клавесин – фортепіано. Це сприяло повній тембровій диференціації квартету і досягненню акустично-звукового балансу. Другим, не менш важливим, відкриттям В. А. Моцарта стало створення особливого ансамблевого письма, заснованого на подієвій активності в спілкуванні учасників, яка проймає всі частини сонатного циклу і динамізує музичний процес. Зазначено, що для реалізації цього завдання автор звертається до скрупульозної тематичної роботи, яка набуває різних форм залежно від конкретних структурно-композиційних та образно-семантичних умов кожної частини. Так, у сонатному *allegro* вони підпорядковані ідеї дії і сприяють виявленню функціонального призначення усіх логічних ланок драматургії – експозиційних і розробкових; у повільній середній частині домінує тривання єдиного стану, створюване тонким сплетенням мелодичних ліній; у святковому, віртуозному *Rondo*-фіналі акцентоване концертне начало, відбите крізь призму ансамблевості. Тим самим складається певна функціонально-семантична програма квартетного циклу, яка є одним із ключових знаків відмінності фортепіанного квартету. Закріпившись у другому моцартівському творі цього плану – Квартеті *Es-dur KV 493*, – названі відкриття набули значення інваріантних властивостей жанру як твору особливого типу.

У дисертації з'ясовано, що три перші («боннські») Фортепіанні квартети Л. Бетховена написані в ті самі роки, що й моцартівські, тому шукати в них спадкові зв'язки із творами в цьому жанрі старшого сучасника композитора було б неправомірно. Разом із тим, моцартівські прообрази, але в іншій сфері інструменталізму, відіграли свою роль у роботі Л. Бетховена над названими опусами. Дослідники визначили джерела його композиторських ідей – скрипичні сонати Амадеуса, які стали для юного генія прикладами майстерності композиційно-драматургічної роботи і мистецтва темброво-звукового узгодження струнного і клавішного інструментів (J. Metzler, A. Werner-Jensen). Послідовний аналіз «боннських» Фортепіанних квартетів уможливив їх осмислення як пошуку шляхів автором власного розуміння цього жанру, спрямованих на вироблення принципів формоутворення й ансамблевого письма, що відповідають інтуїтивно усвідомлюваному ідеалові. Квартет №1 *Es-dur* написаний у двох частинах, перша з яких складається із розлогого повільного вступу зі своїм музичним сюжетом і власне сонатного *allegro* в одноіменному *es-moll*; друга – тема з варіаціями в основній тональності. Квартети №2 *D-dur* та №3 *C-dur* мають тричастинну структуру, що композиційно збігається з інваріантом моцартівської. Порівняння сонатних *allegro* «боннських» Квартетів унаочнює вектор руху авторської думки, зорієнтованої на оволодіння принципами і засобами організації драматургічного процесу. У Квартеті № 1 *Es-dur* розробковий розділ музичної форми зведений до епізоду зв'язувального характеру; у Другому *D-dur* – з'являються ознаки тематичного і гармонічного розвитку; у Третньому *C-dur* – розкриваються такі типово бетховенські прийоми, як цілепокладання і хвильоподібний рух. В усіх частинах *D-dur*'ного Квартету спостерігається тенденція багатотемності, що долається у фіналі *C-dur*'ного. У трактуванні ансамблю Л. Бетховен дотримується установки на досягнення значного акустично-звукового об'єма і теситурного охоплення, внаслідок чого виникає «образ» квартету, далекий від естетики «галантної епохи». Найбільше функціональне навантаження автор покладає на фортепіано, насичуючи його

партію щільною фактурою з багатозвучними вертикалями й акцентуванням низького регістру. Для збереження необхідного балансу він пише для струнних подвійні ноти і часто звертається до їхнього компактного спільного звучання. Спостерігається також еволюція від «оркестральної» інтерпретації фортепіано в Квартеті № 1 до певного полегшення його фактури, що уможливорює активізацію окремих голосів струнного тріо. Спостереження щодо лідерської позиції фортепіано в «боннських» зразках жанру підкреслюються деякими передбаченнями, пов'язаними з майбутніми Сонатами Л. Бетховена для цього інструмента. Наприклад, головна тема сонатної частини Першого квартету викликає безпосередні асоціації з вихідною музичною тезою Сонати *op. 2 № 1* і побічною темою експозиції *Allegro* «Патетичної» *op. 13*; мінорна мелодична ідея із першої частини *C-dur*'ного квартету з'являється в тій самій тональності і композиційній функції в Сонаті *op. 2 № 3*, а повільний розділ названого Квартету стане прообразом аналогічної частини цього ж циклу. Одночасно у сфері ансамблевого письма відбувається певна еволюція, пов'язана з пошуком компромісу між ієрархічними відношеннями фортепіано і струнних – та їх паритетністю. Кульмінації цей процес досягає у Фортепіанному квартеті *Es-dur op. 16* (1801) – четвертому та останньому творі в цьому жанрі. Зберігаючи всі знахідки «боннських», він закріплює бетховенське розуміння жанру як твору камерно-концертного плану з рельєфно прописаними ансамблевими взаємодіями і широкими акустично-звуковими можливостями. Показово, що цей Квартет являє собою аранжування авторського Квінтету для духових, прообразом якого був твір В. А. Моцарта для такого самого складу.

У Фортепіанному квартеті *B-dur* К. М. Вебера *op. 8* (1809) розкривається ігрове начало, що проявляється на всіх рівнях музичного тексту. У масштабах циклу воно концентрується в Менуеті, розміщеному між повільною частиною і фіналом; у формотворенні – у множинному тематичному матеріалі, у переважанні експозиційності над розвитком; в ансамблевому письмі – у використанні ледь не всіх можливих комбінацій голосів і щільної

діалогічності, що просочується навіть у партію фортепіано; у драматургії – у логіці швидкої зміни образних ситуацій, раптових вторгнень, тембрових «переодягань», порушеннях очікувань імовірних подій. У Квартеті ясно заявляють про себе концертні складники жанру, представлені принципами: соло, концертування різних інструментальних груп, паралельного проведення тематизму, віртуозної змагальності інструментів, загального духу артистизму.

Аналізований Фортепіанний квартет Ф. Шуберта (*Adagio e Rondo concertante, D.487*) присутньо можна розглядати не стільки як тип твору, скільки як тип ансамблю. Із композиційного погляду він радше кореспондує з концертштюком, де за повільною інтродукцією іде швидко *Rondo*. Якщо веберівський Квартет за характером письма і рольовими функціями партій близький до моцартівських, то Ф. Шуберт фактично дотримується бетховенського трактування ансамблю з домінуванням фортепіано. Це особливо наочно проявляється в моториці *Rondo*, де піаніст може розкрити свої віртуозні можливості.

У преамбулі до характеристики фортепіанних квартетів романтичного стилю відзначено діалектику відношення в них збережених інваріантних властивостей жанру й авторського начала. Водночас підкреслено належність їхніх творців до різних етапів еволюції самого романтичного стилю – від етапу формування, через набуття «сталих» форм до інтегрування досвіду всього розвитку жанру. Виокремлено роль Ф. Мендельсона, у чийх Фортепіанних квартетах (*op. 1-3*) відбулася метаморфоза стильового характеру, що визначила новизну творів цього типу, яка має епохальне значення. У них установилися: чотиричастинна структура циклу зі скерцо або подвоєним медитативно-ліричним висловлюванням; драматургія, заснована на яскравих інтонаційно-образних контрастах частин; стилістика, що уможливорює втілення музичними засобами усіяких позамузичних вражень; різноманітні фактурні елементи у партії фортепіано, використання педально-обертонових можливостей інструмента, що сприяло виникненню особливого акустично-звукового образу ансамблю; розкриття мелодичного і функціонального

потенціалу струнних інструментів; перетворення віртуозних виконавських прийомів на носіїв образно-емоційного, драматургічного начала; у музичний світ романтизму увійшли тематика *Hausmusik* і різнопланова фантастика. Подібно до Фортепіанних квартетів Л. Бетховена, тріаду мендельсонівських також розглянуто крізь призму авторської еволюції, що відбувається в їх межах. Проте, на відміну від віденського класика, такий самий юний Ф. Мендельсон уже в першому творі цього жанру – *c-moll, op.1* (1822) – фактично запропонував те бачення фортепіанного квартету, яке зберігається в його подальших опусах і знайде продовження в творчості Р. Шумана та Й. Брамса. Тому має йтися швидше про удосконалення віднайдені стильової моделі і позиції щодо усталеної традиції. Моцартівська лінія зв'язує Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона з «вертерівським» *g-moll*'ним його великого попередника, що проявляється у перевазі, яку він надає лірико-драматичному типу сонатних *allegro*, в активному мотивно-тематичному розвитку – аж до проявів монотематизму у Третьому, *h-moll*'ному квартеті, а також тематичних подіб; бетховенська – зі способами досягнення наскрізного композиційно-драматургічного розвитку в усіх розділах музичної форми, притаманного великим інструментальним творам віденського класика. Підкреслено, що завдяки новому інтонаційному словникові вже зроблені відкриття набувають у Фортепіанних квартетах Ф. Мендельсона глибокого інтимного, особистісного вияву. Звернуто увагу на те, що всі три зразки цього жанру написані автором у мінорних тональностях: *c-moll op. 1* (1822), *f-moll op. 2* (1823), *h-moll op. 3* (1825). Акцентовано майстерність композитора в галузі ансамблевого письма. У сонатних *allegro* співучасть інструментальних партій дозволяє висвітлити мотивну будову тематизму, забезпечити розробкове напруження розвиваючих розділів; у повільних ліричних – створити зразки чарівних видінь, поетичних освідчень; у скерцо – завдяки стрімкій зміні комбінації голосів – відтворити фантастичні картини; а у фіналах – забезпечити невинність енергетично насиченого руху.



Відзначено, що Фортепіанний квартет *Es-dur op. 47* (1842) Р. Шумана об'єктивно наслідує мендельсонівські. Перша частина, незважаючи на вибір мажорної тональності, має лірико-драматичний характер; поставлене на другу позицію скерцо кореспондує «нічним» фантазіям мендельсонівських; лірична третя частина відсилає до культури бідермайєра; фінал поєднує віртуозне й образно-виразне начала. Шуманівське у формотворенні проявляється в широкому застосуванні тематичної похідності, у швидкості зміни характеру висловлювання, неочікуваних переходах із подієвості в медитативність авторських режюме. Принцип паритетності реалізований таким чином, що за умови задіяння всіх голосів квартету фактура ніде не видається надмірно навантаженою, внаслідок чого витримується камерність звучання. Особливу роль відіграє віолончель, що виступає носієм як ліричної, так і скерцозної образності.

Кульмінацію в еволюції романтичного австро-німецького фортепіанного квартету утворюють три масштабні полотна Й. Брамса. Незважаючи на те, що перші два і третій розділяє значна часова дистанція, відмінності між ними полягають не в розумінні сутності жанру та його інваріантних властивостей, а в тих стильових змінах, які відбулися у творчості композитора в зрілий період порівняно з раннім. Вони виявляються в економії тематичного матеріалу, значній концентрації музичної думки, компактності художньої конструкції. Акустично-звуковий образ брамсівських Фортепіанних квартетів нагадує про жанрові спроби Л. Бетховена. Він масштабний, об'ємний, теситурно широко розгорнутий, чому сприяє фактурно насичена партія фортепіано, періодичні підключення струнного *tutti*, застосування подвійних нот у голосах смичкових та ін. Разом із тим, тематична похідність і мотивна робота, які охоплюють усі рівні ансамблевої тканини, зумовлюють її поліфонізацію силами мелодизованих, тематично навантажених голосів, унаслідок чого за умови збереження чітко витриманої гомофонії, розділення фактури на рельєф і фон подеколи втрачає свою актуальність. У результаті, не втрачаючи камерності, ансамблеве висловлювання набуває концертно-симфонічного розмаху. У

будові циклу Й. Брамс дотримується інваріантної для романтичного фортепіанного квартету чотиричастинності, варіюючи її драматургічне наповнення. У *g-moll*'ному *op. 25* (1861) після розгорнутого сонатного *allegro* розміщене неквапливе *Intermezzo* (аналогія з третьою частиною Другого фортепіанного квартету Ф. Мендельсона), потім – повільна частина із проривом маршовості, що породжує програмні асоціації; завершує цикл жанрово-характерний фінал *Rondo alla Zingarese*. Епічна ґрунтовність наступного *A-dur*'ного *op. 26* (1861) підпорядковує собі всі засоби викладу, відсилаючи до традицій Ф. Шуберта. Навіть у скерцо автор відходить від «нічної» фантастики Ф. Мендельсона – Р. Шумана, розкриваючи його в суто німецькому, «бюргерському» ключі. Подібно до попереднього Фортепіанного квартету, цей завершується народно-масовою картиною, також з угорським колоритом. В Третньому фортепіанному квартеті *c-moll op. 60* (1875), навпаки, превалює драматизм. Лише скерцо виділяється своїм страхітливо-таємничим колоритом. У цьому проявляється підкреслена камерність названого твору, яка розкривається також у трактуванні ансамблю. Не відмовляючись від своїх улюблених прийомів у фактурі партії фортепіано, автор усе ж таки знижує рівень її «оркестральності». Активну роль у донесенні композиторської думки відіграють струнні інструменти, за допомогою яких не лише виплітається поліфонічна тканина, але й вибудовується виразна, політемброва вертикаль.

Таким чином, обраний у дисертації стильовий підхід до вивчення її предмета уможливив дослідити еволюцію фортепіанного квартету від В. А. Моцарта до Й. Брамса, розкривши ті композиційно-драматургічні, інтонаційно-семантичні й ансамблеві засоби, за допомогою яких здійснювалися його модифікації в межах жанрового інваріанта.

**Ключові слова:** жанр, стиль, камерність, камерно-інструментальний ансамбль, жанровий інваріант, комунікативна стратегія, ансамблева мізансцена, фортепіанний квартет, комбінаторність, тембр, ігрова логіка, діалог, віденські класики, романтизм, композиторська творчість.

## SUMMARY

***Kutluieva D. V. Ways of development of the piano quartet in the works of Viennese classics and Austro-German romantics.*** – Qualifying research paper.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 “Musical Art” (02 “Culture and Arts”). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation explores the evolution of the piano quartet genre, which covers the periods of Viennese classicism and Austro-German romanticism. This genre is considered as a type of work in sonata-cyclic form, intended for piano, violin, viola, cello, whose parity ensemble interaction individualises the compositional and dramatic process in combination with general musical means of expression and ways of organising the spatio-temporal whole.

On the basis of the studied scientific literature (I. Polska, L. Povzun, I. Smirnova, L. Sokolova, B. Smallman, L. Silke, W. Wiese), it is concluded that the piano quartet as a special genre system has come a long way in its development, in contact with the complex of textural, ensemble, organ and intonation genre means that emerged in the Baroque and early Classicism. Thus, the trio principle provided the piano quartet with the harmonic verticality combined with the development of voices and their functional interconnectedness; the “accompanied sonata” ensured the organic interaction of melodic and harmonic (keyboard) instruments; cross-referential relations of different musical phenomena, inherent in the initial stages of the formation of instrumentalism in this historical period, brought the piano quartet closer to the string quartet and to both types of concerto-grosso and solo. In the period of Viennese classicism, as a result of a dialectical leap in the development of the piano quartet, associated with changes in its timbre-instrumental composition and involvement in the sonata-cyclic type of multi-part composition, the genre system of this chamber ensemble work was completed and stabilised, retaining its typical parameters until late romanticism, which does not deny its renewal – without violating the basic foundations. The author proposes to differentiate ensemble

interactions into “personal” and “choral” ones. The first of them implies a method of communication in which the role functions are evenly distributed among all parts; the second – the comparison and contrast of “choirs” (piano – string trio), which creates the effect of competition, often enhanced by the virtuosic beginning and parallel presentation of thematic material.

When considering the piano quartet as a type of ensemble, special attention is paid to the still debatable issue in contemporary musicology of the role of the piano in its organisation. This allowed me to draw a clear line between the piano quartet and related types of works – piano trio and quintet.

Since the thesis deals with musical material belonging to the historical time of the preservation of the piano quartet genre system in the context of its evolution, two periods in this process are distinguished, designated as classical and romantic, respectively. Preference is given to the stylistic approach, which is motivated, firstly, by the preservation of a single genre invariant in all the piano quartets under consideration despite their stylistic differences, and secondly, by the divergence of stylistic and epochal boundaries, which prompts us to refuse the historical and typological characteristics of certain composers accepted in musicology. The first of these periods covers the works of the Viennese classics – W. A. Mozart and L. Beethoven, as well as the early Romantics – C. M. Weber and F. Schubert. The paper states that the unification of the piano quartets of these composers into one group does not mean denying that C. M. Weber and F. Schubert belong to the Romantic era, but indicates that they adhere to the normative principles of the classical style in the considered instrumental ensembles. In the second of the identified evolutionary periods, the movement of the piano quartet is traced from the emergence of its new stylistic composition in the early opuses of F. Mendelssohn, through the compositional searches of 1840s by R. Schumann to the integration of creative experience in this genre by J. Brahms.

W. A. Mozart is rightly considered to be the creator of classical examples of the piano quartet. Based on their analysis, the thesis provides evidence of the correctness of this judgement. The composer’s first piano quartet, *g-moll KV 478*

(1785), already shows that he had developed a coherent system of formal and semantic properties of this genre as a specific artistic integrity. It typified the ensemble composition, where the second violin was replaced by the viola and the harpsichord by the piano. This contributed to the complete timbre differentiation of the quartet and the achievement of acoustic-sound balance. The second, no less important, discovery of W. A. Mozart was the creation of a special ensemble writing based on the eventful activity in the communication of the participants, which covers all parts of the sonata cycle and dynamises the musical process. It is noted that in order to achieve this task, the author refers to a scrupulous thematic work, which takes different forms depending on the specific structural, compositional, figurative and semantic conditions of each movement. Thus, in the sonata *allegro*, they are subordinated to the idea of action and contribute to revealing the functional purpose of all the logical links of the dramaturgy – expository and developmental; in the slow middle section, the duration of a single state, created by a subtle interweaving of melodic lines, dominates; in the festive, virtuosic *Rondo-finale*, the concert principle is revealed, reflected through the prism of ensemble. This creates a certain functional and semantic programme of the quartet cycle, which is one of the key distinguishing features of a piano quartet. Having been consolidated in the second Mozart work of this genre, the *Es-dur Quartet KV 493*, the above discoveries have acquired the meaning of invariant properties of the genre as a work of a special type.

The dissertation has shown that Beethoven's first three ("Bonn") piano quartets *WoO 36* were written in the same years as Mozart's, so it would be unjustified to look for hereditary connections with the works of this genre by the composer's older contemporary. At the same time, Mozart's prototypes, but in a different sphere of instrumentalism, played a role in Beethoven's work on the above opuses. The researchers identified the sources of his compositional ideas – Amadeus' violin sonatas, which became examples of the young genius' mastery of compositional and dramatic work and the art of timbre-sound harmonisation of string and keyboard instruments. A consistent analysis of the Piano Quartets *WoO 36* made it possible to find ways for the author to understand this genre, to develop the principles of form

and ensemble writing that correspond to an intuitively understood ideal. Comparison of the sonata *allegro* of the Bonn Quartets illustrates the vector of the author's thought, oriented towards mastering the principles and means of organising the dramatic process. In Quartet No. 1 in *Es-dur*, the developmental section of the musical form is reduced to a binding episode; in the Second *D-dur*, there are signs of thematic and harmonic development; in the Third *C-dur*, such typically Beethovenian techniques as goal setting and wave-like movement are revealed. In all movements of the *D-dur* Quartet, there is a tendency to multi-tempo, which is overcome in the finale of the *C-dur*. In his interpretation of the ensemble, Beethoven adheres to the attitude of achieving a significant acoustic-sound volume and tessitura coverage, which results in an "image" of the quartet that is far from the aesthetics of the "gallant era". The composer places the greatest functional burden on the piano, saturating its part with a dense texture with polyphonic verticals and accentuating the low register. To maintain the necessary balance, he writes double notes for the strings and often refers to their compact joint sound. There is also an evolution from the "orchestral" interpretation of the piano in the Quartet No. 1 to a certain lightening of its texture, which makes it possible to activate the individual voices of the string trio. Observations about the leading position of the piano in the "Bonn" examples of the genre are underlined by some predictions related to L. Beethoven's future Sonatas for this instrument. For example, the minor melodic idea from the first movement of the *C-dur* Quartet appears in the same key and compositional function in the *Op. 2 No. 3* Sonata, and the slow movement of the above-mentioned Quartet will become a prototype of a similar part of the same cycle. At the same time, a certain evolution is taking place in the field of ensemble writing, associated with the search for a compromise between the hierarchical relationship between the piano and strings – and their parity. This process culminates in the Piano Quartet in *Es-dur*, *Op. 16* (1801). Retaining all the findings of the Bonn Quartets, it consolidates Beethoven's understanding of the genre as a chamber-concert work with detailed ensemble interactions and wide acoustic and sound possibilities. It is significant that

this Quartet is an arrangement of the composer's Quintet for Winds, the prototype of which was a work by W. A. Mozart for the same ensemble.

The Piano Quartet in *B-dur* by C. M. Weber (1809) reveals a playful element that manifests itself at all levels of the musical text. On the scale of the cycle, it is concentrated in the Minuet, placed between the slow movement and the finale; in the formation – in multiple thematic material, in the predominance of exposition over development; in ensemble writing – in the use of almost all possible combinations of voices and dense dialogue that seeps even into the piano part; in drama – in the logic of rapidly changing figurative situations, sudden intrusions, timbre “dressing up”, and violations of expectations of probable events. In the Quartet, the concert components of the genre are clearly manifested, represented by the following principles: solos, concerts of different instrumental groups, parallel themes, virtuoso competition between instruments, and a general spirit of artistry.

The analysed Piano Quartet by Schubert can be considered not so much as a type of work as a type of ensemble. From a compositional point of view, it corresponds rather to a concertante, where a slow introduction is followed by a fast *Rondo*. While Weber's Quartet is close to Mozart's in terms of the nature of its writing and the role functions of the parts, Schubert actually follows Beethoven's interpretation of the piano-dominated ensemble. This is especially evident in the *Rondo* movement, where the pianist can reveal his virtuosic abilities.

In the preamble to the characterisation of the Romantic piano quartets, the dialectic of the relationship between the preserved invariant properties of the genre and the author's beginning is noted. At the same time, the affiliation of their composers to different stages of the evolution of the romantic style itself is emphasised – from the stage of formation, through the acquisition of “stable” forms to the integration of the experience of the entire development of the genre. The role of F. Mendelssohn, whose Piano Quartets underwent a metamorphosis of a stylistic nature that determined the novelty of works of this type, which is of epochal importance, is highlighted. They established the following: a four-part cycle structure with a scherzo or a doubled meditative and lyrical statement; drama based

on vivid intonational and figurative contrasts of the parts; stylistics that make it possible to embody all kinds of extra-musical impressions by musical means; various textural elements in the piano part, the use of pedal and rotary possibilities of the instrument, which contributed to the emergence of a special acoustic and sound image of the ensemble; disclosure of the melodic and functional potential of stringed instruments; transformation of virtuoso performance techniques into carriers of figurative, emotional, dramatic beginning; the musical world of Romanticism included the themes of *Hausmusik* and diverse fantasy. Similar to Beethoven's Piano Quartets, Mendelssohn's triad is also examined through the prism of the author's evolution within it. However, unlike the Viennese classicist, the equally young F. Mendelssohn in his first work of this genre – *c-moll, op. 1* (1822) – actually proposed the vision of the piano quartet that is preserved in his subsequent opuses and will be continued in the works of R. Schumann and J. Brahms. Therefore, it should rather be a question of improving the found stylistic "model" and position in relation to the established tradition. Mozart's line connects the Piano Quartets by F. Mendelssohn with the "Wertherian" *g-moll* of his great predecessor, which is manifested in his preference for the lyrical and dramatic type of sonata allegro, in active motivic and thematic development – up to the manifestations of monothemism in the Third, *h-moll* quartet, as well as thematic similarities; Beethoven's – with the ways of achieving a through compositional and dramatic development in all sections of the musical form, inherent in the great instrumental works of the Viennese classical composer. It is emphasized that thanks to the new intonation vocabulary, the discoveries already made acquire a deep intimate, personal expression in the Piano Quartets of F. Mendelssohn. The attention is drawn to the fact that all three examples of this genre are written by the composer in minor keys: *c-moll op. 1* (1822), *f-moll op. 2* (1823), *h-moll op. 3* (1825). The composer's mastery of ensemble writing is emphasized. In *allegro* sonatas, the participation of instrumental parts allows to highlight the motivic structure of the themes, to provide the developmental tension of the developing sections; in slow lyrical sonatas - to create samples of magical visions, poetic confessions; in scherzo



- due to the rapid change of the combination of voices - to recreate fantastic pictures; and in the finals - to ensure the continuity of the energy-saturated movement.

It is noted that the Piano Quartet in *Es-dur op. 47* (1842) by R. Schumann objectively imitates Mendelssohn's. The first movement, despite the choice of a major key, has a lyrical and dramatic character; the scherzo placed in the second position corresponds to Mendelssohn's "night" fantasies; the lyrical third movement refers to the Biedermeier culture; the finale combines virtuosic and imaginative and expressive beginnings. The Schumannian in the form is manifested in the widespread use of thematic derivativeness, in the speed of change in the nature of the statement, and in the unexpected transitions from eventfulness to meditative summaries. The principle of parity is realised in such a way that, provided all the voices of the quartet are involved, the texture does not seem overly loaded anywhere, thus maintaining the chamber sound. A special role is played by the cello, which acts as a carrier of both lyrical and scherzo imagery.

The evolution of the romantic Austro-German piano quartet culminates in three large-scale works by J. Brahms. Despite the fact that the first two and the third are separated by a considerable time distance, the differences between them lie not in the understanding of the essence of the genre and its invariant properties, but in the stylistic changes that took place in the composer's work in his mature period compared to the early one. They are manifested in the economy of thematic material, a significant concentration of musical thought, and the compactness of the artistic construction. The acoustic-sound image of Brahms' Piano Quartets reminds us of L. Beethoven's genre attempts. It is large-scale, voluminous, and tessiturally wide-ranging, which is facilitated by the texturally rich piano part, periodic connections of string *tutti*, the use of double notes in the voices of the strings, etc. At the same time, thematic derivation and motivic work covering all levels of the ensemble fabric determine its polyphony by means of melodised, thematically loaded voices, as a result of which, provided that the clearly sustained homophony is preserved, the division of the texture into relief and background sometimes loses its relevance. As a result, without losing its chamber nature, the ensemble statement acquires a

concert-symphonic scope. In the structure of the cycle, Brahms adheres to the four-movement structure invariant for the Romantic piano quartet, varying its dramatic content. In the *g-moll op. 25*, after the extended sonata *allegro*, there is a leisurely *Intermezzo* (similar to the third movement of F. Mendelssohn's Second Piano Quartet), followed by a slow movement with a breakthrough of march-like movement, which gives rise to programmatic associations; the cycle is completed by the genre-characteristic finale *Rondo alla Zingarese*. The epic thoroughness of the following *A-dur op. 26* subordinates all means of presentation, referring to the traditions of F. Schubert. Even in the scherzo, the composer departs from the "night" fantasy of F. Mendelssohn – R. Schumann, revealing it in a purely German, "burgess" key. Similar to the previous Piano Quartet, this one ends with a folk-mass picture, also with Hungarian flavour. On the contrary, the Third Piano Quartet in *c-moll op. 60* (1875) is dominated by drama. Only the scherzo stands out for its frighteningly mysterious flavour. This manifests the emphasized intimacy of the work, which is also revealed in the ensemble's interpretation. Without abandoning his favourite techniques in the texture of the piano part, the composer nevertheless reduces the level of its "orchestration". The strings play an active role in conveying the composer's thought, with the help of which not only a polyphonic fabric is woven, but also an expressive, polyphonic vertical is built.

Thus, the stylistic approach to the study of its subject chosen in this dissertation made it possible to investigate the evolution of the piano quartet from W. A. Mozart to J. Brahms, revealing the compositional, dramatic, intonational, semantic and ensemble means by which its modifications were carried out within the genre invariant.

**Key words:** genre, style, chamber music, chamber-instrumental ensemble, genre invariant, communicative strategy, ensemble *mise-en-scène*, piano quartet, combinatorics, timbre, game logic, dialogue, Viennese classics, romanticism, composer's creativity.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові видання України, затверджені МОН України

#### як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Жанрові складові фортепіанного квартету і їх відображення у виконавських інтерпретаціях (на прикладі Квартету №1 Es-dur Людвіга ван Бетховена). *Київське музикознавство: зб. наук. ст.* Вип. 59. Київ: НМАУ ім. І. П. Чайковського, 2019. С 32–43.
2. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. 16. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 143–157.
3. Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Вип. 56. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. С. 106–121.
4. Трактовка ансамбля у фортепіанному квартеті Й.Брамса по 3, c-moll op.60. *Fine Art and Culture Studies : зб. наук. ст.* Вип 1. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С.114-121

#### Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Жанрово-стилістична модальність фортепіанного квартету op. 47 Р. Шумана. *The European Journal of Arts.* Vienna, 2020. № 2. P. 52–58.

#### Інші публікації:

1. Фортепіанні квартети Л. Бетховена: моцартівські прообрази та авторське ініцію. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Вип. 58. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 9–22.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ</b> .....	2
<b>SUMMARY</b> .....	11
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ</b> .....	19
<b>ВСТУП</b> .....	22

### **РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВІ СКЛАДОВІ ФОРТЕПІАННОГО КВАРТЕТУ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ**

1.1. Фортеп'яний квартет: тип твору чи тип ансамблю?.....	30
1.2. Історичний і жанровий генезис фортеп'яного квартету.....	40
1.3. Фортеп'яний квартет як тип ансамблю.....	51
1.4. Основні віхи розвитку фортеп'яного квартету (віденські класики й австро-німецькі романтики).....	62
1.4.1. Принципи періодизації.....	62
1.4.2. Пізні класики.....	67
1.4.3. Романтичні рефлексії на класичну традицію.....	69
1.4.4. Інтеграція класико-романтичного досвіду.....	73
Висновки до Розділу 1.....	74

### **РОЗДІЛ 2. ФОРТЕП'ЯНИЙ КВАРТЕТ КЛАСИЧНОГО СТИЛЮ**

2.1. Кристалізація фортеп'яного квартету у творчості віденських класиків.....	77
2.1.1 Інваріантні жанрові властивості фортеп'яних квартетів В. А. Моцарта.....	78
2.1.2. Пошуки інваріантних властивостей жанру у фортеп'яних квартетах Л. Бетховена.....	95
2.2. Фортеп'яні квартети класичного стилю ранніх романтиків.....	121
2.2.1. Під знаком гри: Фортеп'яний квартет К. М. Вебера.....	122

2.2.2. Спроба створення ансамблю для фортепіанного квартету в <i>Adagio e Rondo</i> Ф. Шуберта.....	129
Висновки до Розділу 2.....	132

### **РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННИЙ КВАРТЕТ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ**

3.1. Ф. Мендельсон – творець перших зразків романтичного фортепіанного квартету.....	135
3.2. Романтичне перетворення жанрового інваріанта у Фортепіанному квартеті <i>op. 47</i> Р. Шумана.....	159
3.3. Грані жанрового змісту Фортепіанних квартетів Й. Брамса.....	168
Висновки до Розділу 3.....	193

<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>196</b>
----------------------	------------

<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>204</b>
---	------------

<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>220</b>
---------------------	------------

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** В останнє десятиліття вітчизняне музикознавство збагатилося низкою значних досліджень, що розкривають різні аспекти проблематики, пов'язаної з теорією та історією камерно-інструментального ансамблю і його окремих жанрів. Наведемо, зокрема, фундаментальну монографічну працю Л. Повзун «Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості» (2018) [36] і деякі дисертаційні роботи: І. Седюка «Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття» (2018) [43], В. Слупського «Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця ХVІІ століття» (2018) [47], К. Чайковської «Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва» (2018) [56], І. Смірної «Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів ХVІІІ–ХІХ століть» (2020) [48], А. Кравченко «Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть» (2021) [20] та ін. Розширюваний науковий світогляд у сфері камерно-інструментального ансамблю вимагає залучення до нього нових музичних явищ, які ще не були ґрунтовно розглянуті, усебічно вивчені й осмислені. Зокрема це стосується фортепіанного квартету – жанру, що викликає неабиякий інтерес композиторів і виконавців, але не освоєного повною мірою дослідницькою думкою. Причина такої ситуації бачиться в особливому місці, яке займає цей жанр з-поміж творів для фортепіано і струнних інструментів. Якщо відмінності між ним і фортепіанним тріо очевидні через властиву їм неоднаковість кількісного складу і функціональних можливостей струнних інструментів, то з фортепіанним квінтетом він перебуває в близько споріднених відношеннях, що нерідко спонукає до їх розгляду в парі або навіть до порівняння притаманних їм художніх властивостей не на користь квартету (І. Польська, 2001 [38]). Показово, що Б. Смолмен / *B. Smallman* вивчає фортепіанний квартет паралельно з

квінтетом, причому віддає перевагу історичному аспекту, залишаючи поза своєї уваги власне жанрово-типологічний. У тих, нечисленних наукових джерелах, де питання про жанрову специфіку фортепіанного квартету так чи інакше формулюється – зокрема, в дослідженнях К. Вьорнера / *K. Wörner* [178, с. 362] та А. Вернер-Йенсена / *A. Werner-Jensen* [170, с. 85], які розглядають його з позицій виявлення генетичних складників жанру, що дозволяє бачити в ньому результат перетину безлічі тенденцій у розвитку музики другої половини XVIII століття – часу його утворення, – але не систему взаємозумовлених складових, внаслідок чого назване питання зберігає свою дискусійність.

Таким чином, проблемне поле нашого наукового дослідження визначається відсутністю в сучасній науці стійкого уявлення про фортепіанний квартет як про жанрову систему, що забезпечує його виділеність із групи споріднених за інструментальним складом ансамблевих творів, її зумовленість глибинними процесами формування концертно-ансамблевого інструменталізму на зорі класико-романтичної епохи і реалізації у конкретно-історичних формах. Окреслене коло проблем розглядається на матеріалі фортепіанних квартетів представників австро-німецької культурної традиції: В. А. Моцарта, Л. Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса. Доцільність цього вибору мотивована можливістю розкриття спадкових зв'язків і відмінностей між окремими зразками жанру в межах єдиної національної гілки композиторської практики, яка, до того ж, становить магістральну лінію розвитку класико-романтичного інструменталізму. Не менш важливий і той факт, що фортепіанні квартети названих авторів не були належно оцінені науковцями в аспекті їхньої жанрової якості, яка відбиває діалектику змінюваного і незмінного в музично-історичному процесі.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної

роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського і відповідає комплексній темі «Сучасні проблеми історичного музикознавства» (протокол № 4 від 09.11.2016). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2019).

**Мета дослідження** полягає в осмисленні жанру фортепіанного квартету як системи взаємозумовлених властивостей і розкритті засобів її втілення на різних етапах розвитку австро-німецького інструменталізму класико-романтичної епохи.

Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- на підставі узагальнення інформації, що міститься в опрацьованій науковій літературі, подати фортепіанний квартет як тип твору, який має власні інваріантні параметри й атрибутивні показники;

- розкрити жанровий генезис фортепіанного квартету з урахуванням історичних умов формування концертно-ансамблевих форм новоєвропейського інструменталізму;

- виявити потенційні можливості і засоби ансамблевого письма в жанрі фортепіанного квартету;

- визначити віхи історичного розвитку цього жанру в контексті австро-німецької культури класико-романтичної епохи;

- простежити діалектику незмінного та змінного в австро-німецькому фортепіанному квартеті віденського класицизму й романтизму;

- установити типологічні властивості фортепіанного квартету класичного стилю;

- виокремити інваріантні особливості романтичного фортепіанного квартету.

**Об'єкт дослідження** – камерно-ансамблеві твори для струнних інструментів і фортепіано; **предмет** – шляхи розвитку фортепіанного квартету у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків.



**Методологія дисертації** базується на жанрово-типологічному принципі, що дозволяє встановити інваріантні властивості фортепіанного квартету як такого та їх прояви на різних етапах історичної еволюції музичного мистецтва класико-романтичної епохи.

У роботі застосовані такі **методи дослідження**:

- *системний*: формування уявлення про фортепіанний квартет як систему взаємозумовлених складників;
- *жанрово-типологічний*: осягнення інваріантних властивостей фортепіанного квартету;
- *історико-еволюційний*: виявлення особливостей обраного предмета дисертаційної роботи;
- *композиційно-драматургічний*: розкриття особливостей художнього задуму кожного з проаналізованих фортепіанних квартетів;
- *інтонаційно-тематичний*: визначення взаємозалежності власне композиційного й ансамблевого письма;
- *історико-стильовий*: зумовлений наявністю різних втілень жанрового інваріанта фортепіанного квартету у творчості віденських класиків і романтиків відповідно;
- *індивідуально-стильовий*: виявлення авторського підходу до тлумачення жанру фортепіанного квартету;
- *компаративний*: виявлення множинності композиторських художніх рішень у розглянутих творах.

**Теоретичну базу дослідження** становлять роботи з різних галузей наукових знань, у яких розглянуті:

- *загальні питання художньої творчості, естетики, поезики, теорії та історії музичного мистецтва* (Г. Ганзбург [6], Н. Горюхіна [7]; О. Волик [5], О. Дубка [9], Г. Ігнатченко [13], Н. Кашкадамова [17], Ю. Ніколаєвська [32], В. Приходько [39], Г. Савченко [40], Л. Шаповалова [61], С. Шип [62], W.Budday [79], J. Gmeiner [96], La Mara [121], A. Novak [130], Ch. Rosen [137], E. Schmierer [143] );

– *теоретичні концепції жанру і стилю в музиці* (О. Антонова [1], А. Верхогляд-Канібор [4], І. Коханик [19], В. Москаленко [31], Н. Симонова [45], І. Тукова [54], С. Bockmaier & S. Mauser [76], Ch. Rosen [137], Y. Nikolaievskia [129, 146], M. Unselde [160]).

– *теоретико-методологічні питання щодо камерного ансамблю і його різновидів* (Г. Косенко [18], А. Кравченко [20-22], Е. Купріяненко [23, 24], Л. Ошкукова [33], Л. Повзун [34-37], І. Польська [38], І. Седюк [43], О. Сидоренко [44], І. Смірнова [48, 50], Л. Соколова [51-53], К. Чайковська [56], Н. Чистякова [60], N. Ferguson [89], E. Schmierer [143]);

– *історичні шляхи розвитку камерно-інструментальних ансамблів, зокрема фортепіанного квартету* (О. Бурель [2], Л. Повзун [34-36], І. Седюк [43], Н. Симонова [47], В. Слупський [47], Л. Соколова [51-53], E. Apfel [68], J. Baron [73], M. Berger [74], R. Blume [75], J. Daverio [82], E. Gerson-Kiwi [94], H. Gleashon [95], M. Hinson [104], K. Kaiser [108], G. Keller [111], F. Krummacher [119], W. Marggraf [124], W. Osthoff [131], M. Radice [134], B. Smallman [148, 149], W. Wiese [171], K. Wörner [177]);

– *життя та творчість авторів розглядуваних жанрових зразків* ((**В. А. Моцарта** (H. Abert [64, 65], A. Einstein [87], S. Rampe [135], M. Schmidt [141], L. Silke [147], R. Todd [153], W. Wiese [173]); **Л. Бетховена** (E. Hienbert [102], J. Metzler [125], W. Osthoff [131], A. Werner-Jensen [169]); **К. М. Вебера** (І. Карачевцева [14], І. Смірнова [49], D. Härtwig [101], F. Jähns [107], J. Kapp [109], M. Leinert [122], G. Schönfelder [144], M. Tusa [158-159], J. Veit [161], J. Warrack [165]); **Ф. Шуберта** (І. Карачевцева [16], З. Юферова [63], E. Badura-Skoda [70, 71], M. Brown [78], M. Chusid [81], MA. Dittrich [84], W. Dürr [86], H. Goldschmidt [97], E. Hilmar [103], B. Newbould [128], Ch. Rosen [138]); **Ф. Мендельсона** (М. Веремйова [3], Г. Демченко [8], М. Забара [10], І. Іванова [12], І. Карачевцева [15], L. Botstein [77], E. Donner [85], J. Horton [106], W. Konold [117], K. Köhler [113], P. Ranft [136], T. Schmidt-Beste [142], R. Todd [154, 156, 157], G. Viterchik [163], Ch. Wiesenfeldt [174], H. Worbs [177]); **Р. Шумана** (І. Іванова [11], Л. Соколова [52], E. Arnfried [69],

S. Burnham [80], J. Daverio [83], M. Geck [92], M. Hansen [100], R. Kok & L. Tunbridge [116], R. Schumann [145], U. Tadday [152], R. Todd [155]);  
**Й. Брамса** (О. Садовнікова [42], І. Храмова [55], Н. Червинська [57-59], J. Daverio [82], K. Geiringer [93], G. Gruber [98], L. Finscher [90], M. Hansen [99], I. Keys [112], Н. Kohlhase [114, 115], Н. Kranes [118], R. Lienau [123], M. Musgrave [126, 127], R. Pascall [132], Н. Platt [133], W. Sandberger [139], J. Schild [140]);

– довідниково-енциклопедичні видання та путівники (I. Alihn [66], J. Baron [72], M. Berger [74], J. Daverio [82], Н. Gleason & A. Becker [95], M. Hinson [104], F. Hirsch [105], G. Keller [111], J.B. Metzler [125], B. Newbold [128], R. Silvertrust [148], B. Smallman [149, 150], R. Todd [153-157], Н. Weber [166], A. Werner-Jensen [169]).

**Матеріал дослідження** включає 15 фортепіанних квартетів. Серед них: два Фортепіанні квартети *g-moll KV 478* та *Es-dur KV 493*, В. А. Моцарта; три фортепіанні квартети *WoO 36* та *op.16* – Л. Бетховена, *op. 1*, *op. 2*, *op. 3* – Ф. Мендельсона, *op. 25*, *op. 26*, *op. 60* – Й. Брамса, а також *op. 8* К. М. Вебера, *D. 487* Ф. Шуберта, *op. 47* Р. Шумана.

**Наукова новизна** одержаних результатів дослідження полягає у тому, що *вперше* в українському музикознавстві:

- фортепіанний квартет охарактеризований як жанрова система, що утворюється з композиційно й ансамблево взаємозалежних складових;
- на цьому підґрунті розкриті жанрово-інваріантні властивості фортепіанного квартету;
- виявлені класичний і романтичний різновиди цього жанрового інваріанта;
- послідовно простежені шляхи розвитку фортепіанного квартету відповідно до історичних та індивідуальних композиторських стилів.

**Подальшого розвитку** набули:

- питання історичного генезису фортепіанного квартету;

– наукові спостереження щодо специфіки ансамблевого письма в цьому жанрі.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дисертації можуть бути використані в курсах «Історія зарубіжної музики», «Методика викладання камерного ансамблю», «Аналіз музичних творів» для студентів оркестрових, фортепіанних, музикознавчих факультетів вищих музичних закладів освіти України, а також у класах камерного ансамблю, педагогічної практики, для формування академічного та концертного репертуару камерно-інструментальних колективів.

**Апробація матеріалів дисертації.** Результати дослідження були обговорені на засіданні кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи висвітлені в доповідях на таких наукових форумах:

1. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, січень 2019);
2. Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат» (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, листопад 2019);
3. Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (ХНУМ, жовтень 2020);
4. Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (НМАУ імені І. П. Чайковського, лютий 2021);
5. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (ХНУМ, березень 2021);
6. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ, травень 2021);

7. XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (ХНУМ, квітень 2021).

8. III Міжнародна наукова конференція Ради молодих вчених ХНУМ імені І.П.Котляревського «Мистецтво і наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21-22 травня 2022 року).

9. Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» (Глухів, 28.10.2022).

10. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво». (Харків, 13-14 лютого 2023).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 4 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття в зарубіжному науковому журналі «The European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія), 1 стаття в українському нефарховому виданні.

**Структура дисертації.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи та висновків, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 229, із них основного тексту – 184, список використаних джерел включає 179 найменування, із них 116 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНРОВІ СКЛАДОВІ ФОРТЕПІАННОГО КВАРТЕТУ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Автори опрацьованих наукових джерел розглядають фортепіанний квартет або в контексті загальних проблем, що стосуються камерно-інструментального ансамблю (І. Польська [38], Л. Повзун [36]), або з окремих, обраних ученим позицій. Так, питання жанрового генезису фортепіанного квартету розглянуті в наукових працях К. Вьорнера [178] та А. Вернер-Йенсена [170]. Історія його утвердження – разом із фортепіанним квінтетом – викладена в монографії Б. Смолмена. Виникає необхідність систематизації результатів дослідницьких пошуків щодо цього жанру і виявлення актуальних проблемних аспектів, а також віднайдення відповідей на дискусійні питання. Це визначає структуру Розділу 1 дисертації і його зміст.

#### **1.1. Фортепіанний квартет: тип твору чи тип ансамблю?**

У сучасному музикознавстві склалося уявлення про багатозначність поняття «ансамбль». Зазвичай визначають три його смислові складові: група виконавців, які виступають разом, ансамблеве виконання, музичний твір для ансамблю виконавців (Дж. Келлер / *J. Keller* [111], Дж. Метцлер / *J. Metzler* [125]); процес спільного групового музикування кількох музикантів-інструменталістів, кількісний і якісний склад учасників виконання призначеної для нього музики (І. Польська [38, с. 59]); музиканти-виконавці («не менше ніж двоє і не більше за десять»), виконуваний твір, визначений склад інструментів (Л. Повзун [36, с. 5]). Уточнимо, що в першій із наведених характеристик маються на увазі всі форми спільного музикування, в інших – камерно-інструментальні.

Не заглиблюючись у деталі цих формулювань, насамперед зауважимо єдність відображених у них думок щодо поняття «ансамбль», що засвідчує існування певної традиції в його трактуванні, яке можна вважати

нормативним. Це спонукає до пошуку вихідного тлумачення, яке буде «спільним знаменником» дефініцій, які пропонують дослідники. На наш погляд, таким виступає розгляд ансамблю в контексті виконавської діяльності, що впливає з акцентування колективної участі в процесі презентації написаної з цієї метою музики. Щодо «твору», то про нього згадують у таких формулюваннях, які ніби позбавляють його самостійної художньої цінності і перетворюють лише на матеріал для реалізації можливостей ансамблевого музикування. Не менш прикметним є те, що в усіх наведених характеристиках не згадується поняття «жанр».

Таку саму тенденцію спостерігаємо в статтях про окремі види камерно-інструментальних ансамблів, розміщених у довідниково-енциклопедичних виданнях. У дисертаційній праці Л. Соколової, яка обрала предметом своїх наукових пошуків фортепіанне тріо класико-романтичної епохи, наведена пізнавальна добірка подібних визначень цього явища. З-поміж них: тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі; група із фортепіано і двох інших інструментів; колектив музикантів, які виступають у цьому складі та ін. [53, 11-13]. Авторка підкреслює, що поняття «жанр» у таких формулюваннях живають лише епізодично. Проте музикознавиця посилається й на інші підходи до характеристики фортепіанного тріо, де, окрім вказівки на склад інструментів, згадують сонатно-циклічну форму класичного тріо – монографію Е. Хайнберта / *E. Hienbert* [102]. Сонатну форму як один із показників класичного тріо називає і Б. Смолмен / *B. Smallman* [150]. Це дає Л. Соколовій право вбачати в типі ансамблю і типі композиції базові якісні параметри фортепіанного тріо як особливого музичного жанру<sup>1</sup>. Інваріантною родовою ознакою фортепіанного квінтету «ансамблеву сонатність» вважає

<sup>1</sup> Обов'язковість єдності типу композиції і типу ансамблю як жанроутворюючого чинника класичного ансамблевого твору для Л. Соколової слугує критерієм відмінності між жанром фортепіанного тріо і його ансамблевою формою. Ґрунтуючись на ньому, музикознавиця розрізняє у творчості Р. Шумана твір із назвою «Тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі» (*op.* 63, *op.* 80, *op.* 110) і першу авторську спробу оволодіння цим самим інструментальним складом – «Фантастичні п'єси» *op.* 88. Авторка наводить аналогічні приклади творів Л. Бетховена, зокрема «10 варіацій для фортепіано, скрипки і віолончелі на тему "Я кравець Какаду"» *op.* 121a, і «Ноктюрн» для тих самих інструментів *op.* 148 Ф. Шуберта [53, 130].

І. Смірнова [48, 18]. Згадка про стабільну (сонатну) форму класичних ансамблів із більш широких позицій з-поміж інших ознак дозволяє ввести в їхнє визначення композиторське начало і цим вирівняти «ухил» у бік виконавства, притаманний наведеним вище. З огляду на те, що будь-яка дефініція – це квінтесенція знання її автора про той чи інший предмет, його «формульне» вираження, доцільно звернутися до розкриття ученими колізій «автор ансамблевого опусу – його виконавець», «композиторський продукт – його адресат», «предмет композиторської – і/або виконавської діяльності».

Прикметний підхід до розв’язання цих питань застосовує І. Польська. Не відмовляючись від сутності своєї початкової характеристики ансамблю, дослідниця у процесі наукових роздумів формулює його розгорнуте, багатоаспектне визначення, у якому, зокрема, підкреслена належність цього явища як композиторській творчості, так і виконавській діяльності [38, с. 33]. У цьому і подальших формулюваннях І. Польська уникає понять «твір» або «жанр», підмінюючи їх іншими, зокрема «формально-змістовний комплекс» і «сфера функціонування музичного мистецтва» [там само, с. 42, 47]. Розглядаючи ж складові цієї сфери, науковиця висуває гіпотезу про наділеність виконавського аспекту ансамблю – «соціокультурні ситуації функціонування, просторово-композиційна специфіка, кількісний склад учасників, інструментальний склад» – значенням форми «ансамблевого жанру»; композиторського – «трактування, жанрова естетика, а також комунікативні особливості виконавства» – значенням змісту [там само, с. 53]. З огляду на ці формулювання, можна зробити висновок, що уведення в категоріальне смислове поле форми просторово-композиційного чинника, а в сферу змісту – комунікативних особливостей колективно-групового виконавства дозволяє зняти питання про первинність/вторинність складових цієї царини музичного мистецтва і розуміти камерний ансамбль як узагальнення їхнього сукупного культурно-історичного досвіду, який реалізується в композиторському творі для певного складу інструментів та учасників ігрового процесу.



З інших позицій – в історичній перспективі – композиторський і виконавський прояви камерно-інструментального ансамблю розглядає Л. Повзун. Ураховуючи уявлення про те, що цей феномен «*є виконавським за своєю історичною жанрово-стилістичною та структурно-композиційною основою*», а час його виникнення збігся з такою ситуацією в музично-творчій практиці, коли композиторський і виконавський види діяльності ще не існували окремо один від одного, учена робить висновок про зумовленість першої із них завданнями і специфікою другої [36, с. 239]. Так виникає особливий «динамічний тип» їхнього поєднання, коли відбувається «ототожнення позицій виконавців і композитора з *адресатною позицією виконавської форми*» [курсив мій – Д. К.] [там само]. Однак пізніше це співвідношення змінюється: установлюється рівновага між виконавським і композиторським виявами ансамблю – «за умови виступу *композитора у ролі адресанта*» (курсив мій – Д. К.) [там само]. Потім складеться «діалог “за умовчанням” (коли композитор може опинитися і у ролі виконавця або серед виконавців власного задуму» [там само]. Зрештою, у сучасній музиці знову спостерігається ототожнення композитора і виконавців, «коли композиторський задум формується услід створюваній виконавській формі» [там само]. Очевидно, що йдеться про епохи бароко, віденського класицизму, романтизму і ХХ століття відповідно.

Якщо взяти до уваги напрям руху виявлених Л. Повзун історико-еволюційних процесів, тоді стане зрозумілою необов'язковість для багатьох науковців згадок про композицію у пропонованих дефініціях видів камерно-інструментальних ансамблів, оскільки як стабільний параметр жанру вона історично зумовлена, тимчасова і зв'язана із самим розумінням цієї категорії в художньо-естетичній свідомості останньої третини XVIII–XIX століть. За всіх відмінностей у цьому питанні, притаманних класицизму і романтизму відповідно, так чи інакше залишалося актуальним уявлення про жанр як єдність типу змісту і типу композиції. Тобто остання була гарантом естетичної цілісності жанру, його базисним ядром. Не менш суттєво, що на цей же час

припадає стабілізація низки інструментально-ансамблевих складів, завдяки чому утворюється та єдність типу композиції і типу ансамблю, яка для Л. Соколової є показником жанру розглядуваного нею фортепіанного тріо. Ураховуючи трактування цієї категорії В. Москаленком [31, с. 240], класичні камерно-інструментальні ансамблі слід мислити як «типи творів», що розрізняються властивостями певних художніх систем, які в науковій літературі визначаються поняттям «жанрова модель». І. Туковою це явище розглядається як «традиційна художня форма, що характеризується викристалізованістю змістовних та композиційних параметрів», тобто жанрова система [54, с.5]. Авторка виділяє в цій системі два основних рівня: функційний та семантико-композиційний. Перший включає життєву / соціокультурну функцію та «умови побутування конкретного жанру»; другий – жанровий зміст, композиційну схему, засоби художньої виразності [там само, с.6]. Для відповіді на питання, що міститься в назві даного підрозділу дисертації, особливо пізнавальне значення мають міркування І. Тукової щодо актуальності того чи іншого рівня жанрової системи на різних етапах її формування. Як зауважує авторка, у період становлення жанру акцентується його функційний рівень – «що зумовив і специфіку складу виконавців»; другий з виявлених дослідницьких рівнів – семантично-композиційний – власне й специфікує жанр: «Елементи цього рівня складають жанровий “каркас” – інваріант, що на наступних етапах існування даного явища стає базою для його численних метаморфоз-варіантів» [там само]. Екстраполюючи ці наукові положення на життя фортепіанного квартету, можна зробити висновок, що в епоху його становлення притаманні йому особливості визначилися умовами побутування і інструментальним складом; у часи ж віденського класицизму здійснилося добудування жанрової системи цього явища та її закріплення в якості певної моделі, одержавши значення стійкого інваріанта.

Варто зазначити, що в умовах камерно-інструментальних ансамблів функційний рівень жанрової системи не відходить на другий план,

поступаючись семантично-композиційному, але його складники суттєво переосмислюються. Так, обставини побутування конвертуються в камерність як мистецьку категорію, набуваючи значення одного з проявів жанрової семантики. Інший елемент функційного рівня – склад виконавців / інструментів – постає вихідним моментом у формуванні типових для кожного жанру, специфікуючи його константні – інваріантні – засоби виразності. Виходячи з того, що жанри визначають «межі контекстуальних зон музичного смислу», вони, за А. Верхогляд-Канібер, містять стійку сукупність значущих одиниць, включаючи крім «логічних прийомів», й такі, як «спосіб звуковидобування (артикуляцію), вертикальні і горизонтальні співвіднесення звуків (типи фактури)» т. ін. [4, с.15]. Одже, ансамблева складова певного типу камерно-інструментального твору виступає носієм жанрового смислу – поряд з композиційним чинником і у взаємодії з ним.

Семантичне навантаження елементів функційного рівня жанрової системи дозволяє при певних обставинах вважати їх домінантними у специфізації різних типів ансамблевих творів. У цьому зв'язку звернемося до ситуації, що виникає у змішаних ансамблях, які, на противагу константним (із закріпленими кількісно-якісними характеристиками) – за І. Польською [38, 71–72], мають властивість «*варіантності й мобільності*» [38, 70]. Через те, що цей клас ансамблю не має стабілізуючих чинників, притаманних класичним, І. Смірнова пропонує вважати їх жанроутворюючим началом тембр. Авторка відштовхується від того, що до XIX століття, до якого належить більша частина розглядуваних нею творів, «у композиторській творчості відбулось осмислення тембрової специфіки інструментів, їх виразних та технічних можливостей. <...> Іноді інструмент передбачав більш-менш однозначне тлумачення за типом оперного амплуа. <...> З іншого боку, за тембрами закріплювалась і власне музична семантика, складався суто музичний образ тембру, в якому узагальнено, сконцентровано фокусувались основні темброві характеристики інструмента <...>» [48, 50-51]. Показовими є поняття, що виникли у зв'язку з цим у сучасній музичній науці: «стиль

скрипки» (Чистякова [60]), альт (Купріяненко [23]), тромбона (Дубка [9]); «темброва семантика альт» (Косенко [18]) та ін. Певний звуко-образ мають усі жанри стабільних (класичних) камерних ансамблів. Однак у межах конкретного твору він виступає не лише як «знак» або симультанно виникаюча темброво-акустичною цілісністю, але і як носій динамічно-процесуального начала. Отже, ансамблевий звуко-образ перебуває в постійному русі, поступово розкриваючись і набуваючи нових відтінків завдяки комбінуванню інструментальних відносин всередині цієї цілісності, тобто – ансамблевій взаємодії. У композиторській проекції вони реалізуються за допомогою ансамблевого письма.

Широко розроблене це явище в дослідженні І. Смірної [48]. Науковиця пропонує розгорнуту дефініцію, що містить такі положення: ансамблеве письмо – це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії; вони спрямовані на організацію певних функціональних відношень між інструментальними партіями з метою досягнення гармонійної цілісності, відповідно до індивідуальної художньої ідеї, втілюваної в межах камерно-ансамблевого типу висловлення (камерного стилю). Примітний коментар І. Смірної до пропонованого формулювання: «Оскільки ми не можемо розглядати технологічний аспект композиції відірвано від індивідуально-художнього задуму (адже всі прийоми та засоби спрямовані на його розкриття і донесення до слухача), то ми інтерпретуємо ансамблеве письмо як обраний композитором, єдино можливий алгоритм взаємодії партій із метою розкриття художнього задуму» [там само, с. 70]. Окрім діалогу інструменталістів (виконавський аспект ансамблю), виникає і діалог іншого плану – всіх учасників ігрового дійства з композиторами. Саме автор – творець музично-художнього продукту, – враховуючи кількісні та якісні можливості обраного камерного складу, має розробити стратегію ансамблевої взаємодії, спрямованої на досягнення збалансованого, гармонійного, узгодженого звучання як чинника образного змісту твору. Отже, мова йде про феномен, який учені визначають поняттям

«ансамблевість» [38, с. 26]; [36, с. 5]. Так виникає композиторський аспект розуміння ансамблю, виражений через творчий задум, втілений у творі певного типу за допомогою ансамблевого письма. Таким чином, якщо «ансамблева взаємодія» – це поняття двовекторне і стосується як композиторської техніки, так і майстерності виконавців, то «ансамблеве письмо» – поняття, що характеризує композиторську діяльність. Подібно до інших її складників, ансамблеве письмо спирається на комплекс історично усталених принципів і прийомів, яким властива інваріантність, і тому виступає одним із жанрових показників певного типу камерно-інструментального твору. Авторське начало в такому випадку розкривається, окрім усього іншого, у виробленні на цьому підґрунті власних підходів до організації ансамблевої взаємодії, що постає як «знак» його творчої індивідуальності. З такого погляду ансамблеве письмо може бути осмислене як прояв композиторського – ансамблевого – мислення.

Музичне мислення, за А. Новаком / *A. Novak*, – це система логічних зв'язків, що діють у творчому процесі між ритмо-інтонаційними поєднаннями [130, с. 241-246]. У камерному ансамблі до них слід додати темброво-акустичні, причому в усьому комплексі цих зв'язків і поєднань діє принцип діалогу. І. Смірнова вбачає в ансамблевій діалогічності головний спосіб розвитку музичної тканини камерно-інструментальних творів [50, с. 71]. І. Польська схильна надавати їй універсального значення, розглядаючи її прояви в інших жанрах – не лише концерті, але й симфонії [38, с. 34, 221]. Варто нагадати думку дослідниці **«про принципову внутрішню діалогічність усіх форм музичного виконавства, зокрема сольні, і відповідно втіленні в них ансамблевої моделі»** [38, с. 213].

З науковими спостереженнями І. Польської в чомусь перегукується думка Л. Повзун, згідно з якою **«взаємодія контрастних проявів різноінструментального звучання стає універсальним естетичним та композиційним принципом існування камерно-ансамблевих жанрів»**, яка

розуміється як *сонатність* [36, с. 229]<sup>1</sup>. В ансамблевих творах віденських класиків дослідниця розрізняє «сонатну дуетність» і «сонатну дуальність» [там само, 168]. Неважко помітити, що в цьому випадку ідеться не про різні голоси, а про різно-інструментальне звучання, тобто акцент робиться не на ансамблевому письмі, а на темброво-акустичному факторі. На наш погляд, названі відмінності в оперативних одиницях пізнання відображають двовекторність спрямованості камерного ансамблю: на композиторський і на виконавський види діяльності. У зв'язку з цим виникає необхідність з'ясування понятійних відношень «фактури» і «ансамблевої взаємодії».

Переконливий підхід до розв'язання цього питання пропонує І. Смірнова. Для того, щоб знайти його, авторка розрізняє поняття «голос» і «партія», перше з яких є характеристикою фактури, а друге – ансамблевого письма (ансамблевої взаємодії) [50, с. 73]. Ґрунтуючись на спостереженнях щодо способів перетворення фактури у струнному квартеті – «оновлення», «видозміна», «переключення», – дослідниця справедливо зауважує: якщо у другому і третьому випадках одночасно змінюється фактура і функції голосів, то в першому (оновлення) фактура певного типу зберігається, а функції голосів – ні [там само, с. 74]. Не менш важливим критерієм розрізнення цих явищ є конструктивні одиниці, з яких вони складаються. У фактурі вони представлені мелодикою, ритмом, гармонією, які виступають як основоположний композиційний чинник. В ансамблевому письмі до таких належать тембр і регістр – «а також динаміка, штрихи, артикуляція, які вважаються виконавськими засобами» [там само, с. 76]. Наведені й інші аргументи, які дозволяють диференціювати поняття «фактура» й «ансамблеве письмо», на підставі яких І. Смірнова робить висновок, що саме «письмо, а не фактура, реагує на зміну тембру, регістру, обмін теситурними позиціями між інструментами: появу дублювання в музичній тканині, інтервал дублювання

---

<sup>1</sup> Важливість цієї тези для концептуальних висновків дослідження спонукає Л. Повзун повторити його з незначними варіаціями. Менш повне, очевидно, попереднє, формулювання наведене дещо раніше [там само, с. 168]

тощо». Отже, у логіко-конструктивному аспекті воно «пов'язане з логікою викладання й розвитку тематизму та з логікою драматургії» [там само]. Разом із тим, авторка відзначає наявність складного нерозривного зв'язку фактури і письма, пропонуючи замінити часто вживане в наукових джерелах поняття «рольові функції» поняттям «фактурно-ансамблеві функції», яке «адекватніше відбиває механізми й принципи ансамблевої взаємодії» [там само, 75].

Оскільки характер і засоби організації цих відношень залежать від конкретного матеріалу, з яким працює композитор – кількісних і якісних особливостей обраної ним групи інструментів, вважаємо логічно можливим висновок про існування інваріантних для кожного виду ансамблю принципів і прийомів письма, які виникли внаслідок колективно-індивідуального творчого досвіду. Тим самим ансамблеве письмо набуває значення одного з маркерів того чи того виду, а також способів його типологізації. Звідси впливає можливе розуміння ансамблю як твору, адресантом якого виступає композитор, що організовує ансамблеву взаємодію із кінцевою метою забезпечення цілісного естетичного результату, який відповідає духовно-художньому задумові автора. Таке формулювання, на нашу думку, уможливорює уточнити поняття «ансамбль», позбавляючи його тієї відомої абсолютизації тлумачення, яку в крайньому вираженні демонструє А. Дубка, що вважає камерно-інструментальний ансамбль домінантно-виконавським жанром [9, с. 5].

Наведені судження, хоча й потребують подальшого розроблення й аналітичної мотивації, уможливають характеристику фортепіанного квартету як *типу твору, в основі якого діалог чотирьох різнометрових інструментів (фортепіано, скрипки, альт, віолончелі), упорядкована взаємодія яких програмується ансамблевим письмом, узгодженим із функційно-логічними закономірностями і семантичним контекстом сонатно-циклічної композиції*. Для інтонаційно-звукової реалізації цієї жанрової програми використовується комплекс виконавських засобів і прийомів, висвітлений у науковій літературі (О. Сидоренко [44], Л. Повзун

[36], І. Польська [38], І. Смірнова [48], Е. Купріяненко [23], та ін.). З-поміж них артикуляція, фразування, динаміка, агогіка, орнаментика, педалізація та ін.

## **1.2. Історичний і жанровий генезис фортепіанного квартету.**

Розглядуваний як тип твору фортепіанний квартет містить не лише власний «генетичний код», але й – у згорнутому вигляді – пам'ять про свою історію<sup>1</sup>. Б. Смолмен відносить час його визрівання до другої половини XVIII століття, відзначаючи повільність цього процесу порівняно зі струнним квартетом, що на початок 1770-х років уже набув деяких у подальшому стабільних рис [149, с. 6]. Вилившись у «готову» художню структуру в період панування естетики й поезики віденського класицизму, фортепіанний квартет, разом з тим, зберіг міцні родові зв'язки зі своїми джерелами, що сягають епохи бароко.

Так, у фортепіанному квартеті його дослідники вбачають результат концентрації явищ різного походження, що спонукає, наприклад, К. Вьорнера говорити про синтетичну природу цього жанру [178], із чим фактично солідаризуються й інші вчені. Б. Смолмен вважає, що на стиль камерних творів за участі фортепіано загально вплинули: струнний квартет, що сприяв розвиткові мотивної і контрапунктичної техніки; концерт, де удосконалювалися методи розкріпачення тематичного і фонового матеріалу; опера, у якій відпрацьовувалася майстерність діалогу [149, с. 8]. На змішані витоки виникнення фортепіанного квартету вказує також Л. Сілке / *L. Silke* [147, с. 451]. До прообразів цього жанру вчений зараховує концерт для сольного клавіра із супроводом малого струнного оркестру і струнний квартет. Близькість фортепіанного квартету до першого з них він вбачає в переважно «блоковій» (фортепіано-скрипка, альт, віолончель) фактурі, домінантній ролі фортепіано і низці інших характерних особливостей [там само, с. 452]. Л. Сілке зауважує також, що в них «концертна за сутністю ідея протиставлення груп-«конкурентів» фортепіано і струнних втілюється як

---

<sup>1</sup> Показово, що Н. Симонова схильна вбачати саме в генезисі жанру його інваріантну стабільність, «ядро», розпад якого спричиняє «смерть» самого жанру [45, с.194, 197].



основний композиційно-фактурний принцип». З-поміж фактурних варіантів цієї симетрії музикознавець визначає такі: 1) антифонні перегуки груп з ідентичним і контрастним матеріалом; 2) одночасне поєднання двох легко розрізняваних шарів; 3) віртуозну пасажику фортепіанних соло на фоні витриманих «хоральних» гармоній струнних; 4) драматичні стретні нашарування однієї і тієї самої фрази, яку кожна пара голосів – фортепіанні партії правої і лівої рук піаніста, з одного боку, скрипка та віолончель (альт), з іншого, – проводить в унісонному викладі. При цьому такі прийоми не мають якогось шаблону. Струнні і фортепіано вигадливо сплітаються, обмінюючись тематичним матеріалом, взаємодоповнюють один одного. Вплив струнного квартету дослідник вбачає в такому типі фактури, де імітації, що почалися у скрипки і віолончелі чи альту, переходять у фортепіанні партії правої і лівої рук. Такий тип письма характерний для вузлових за напруженням епізодів (розробки, коди), у яких багаторазово проводиться і розробляється одна й та сама фраза, урівнюються між собою в правах голоси, причому обидві фортепіанні партії наділені, як правило, специфічно смичковим, «афористично» загостреним фразуванням, завдяки чому вони ніби набувають функції третьої і четвертої струнних партій [там само, с. 452].

З найбільш широких позицій множинність витоків фортепіанного квартету розглядає В. Візе / *W. Wiese* [173], здійснюючи одномоментний «зріз» різних шарів музичної культури. Автор пропонує розглядати цей процес у панорамі явищ із різних «шарів» музичної культури, синхронізованих із ним. Окрім жанрів фортепіанного концерту і струнного квартету, які розвивалися паралельно, учений вказує на принцип сонатності, який перебуває у стадії формування, що відбилося в композиціях інструментальних творів різного типу – а також на «зародження піанізму як нового виконавського стилю» [173, с. 227]. В. Візе розглядає три шляхи, які ведуть до кристалізації фортепіанного квартету: усвідомлення продуктивності виконавського складу із включенням клавіра, підпорядкування структурних властивостей універсальним для інструменталізму епохи класицизму законам сонатного формотворення,

відкриття колосальних можливостей фортепіано і стимулювання їх розширення з боку виконавської практики [там само].

У цьому випадку йдеться не про синтетичну природу фортепіанного квартету, а про адаптацію в умовах композиції, призначеної для клавійно-струнного складу, тих продуктивних ідей, які виникали і закріплювалися у творчій практиці бароко – передкласицизму і, зрештою, стали іманентними складниками – знаками – цього жанру. Правомірна паралель із класичною симфонією, яка увібрала багато різних явищ, зберігла генетичні зв'язки з ними, але має власну жанрову природу. На нашу думку, у такому контексті більш доцільно розглядати ознаки схожості фортепіанного квартету із сольним клавірним концертом і струнним квартетом як прояв перехресних зв'язків, що характеризують музичне мистецтво епохи бароко і, до певної міри, передкласицизму, про що вже згадувалось. У свою чергу, ці крос-референції дозволяють виявити деякі поступово сформовані загальні закономірності у сферах темо- і формотворення, засобів композиційного розвитку, складання музичної тканини, які мають різні способи реалізації в кожному виді ансамблю і жанру, що набувають в їхніх контекстах значення інваріанта. «Центральним елементом», який регулює відношення між ними в період формування фортепіанного квартету, на наш погляд, виступає принцип діалогу, що об'єднує всі ті жанри, зокрема й оперу, на які учені вказують як на його «живильне середовище» або навіть складові частини. Завдяки цьому принципові, зокрема, виявляється дальня спорідненість двох таких далеких видів колективного виконавства, як ансамблеве й оркестрове. І. Польська вказує на ансамблеве походження оркестрового, оскільки першоосновою формування останнього слугували «різні види ансамблевого групового музикування епохи Відродження і Бароко». Проте йдеться саме про генезис, а не запозичення певних якостей. «У процесі історичної еволюції, – на думку дослідниці, – відбулися глибокі жанрово-стилістичні і семантичні трансформації початкового ансамблевого “ядра” спільного групового інструментального виконавства», що привело «до *принципової диференціації*

камерно-ансамблевих і оркестрових жанрів» [173, с. 220]. Така спрямованість наукових роздумів дозволяє І. Польській зробити важливий висновок про те, що «ансамблеві ознаки характерні для оркестрового виконавства в усіх жанрових іпостасях, притаманні йому іманентно, оскільки воно одвічно, вже за самим своїм походженням, споріднене з камерно-інструментальним виконавством і розвивалося в нерозривному зв'язку з ним» [там само, 221].

Більшою складністю і неоднозначністю вирізняються міжвидові (міжжанрові) референції фортепіанного і струнного квартетів, з одного боку, фортепіанного квартету і клавірного концерту, з іншого. Б. Смолмен різко розділяє лінію історичного розвитку обох варіантів квартету як відносно самостійних гілок ансамблевої музики, відношення яких мають властивість паралелізму. Передусім це стосується темпів становлення кожного з них: порівняно зі «стійким курсом» формування струнного, «накресленого Гайдном», не лише фортепіанний квартет, але й усі «клавірні *obligato*» прогресували «повільно і нерішуче». Учений пояснює ці відмінності органологічними, темброво-акустичними, а також фактурними особливостями їхнього інструментального складу. Якщо струнний квартет, вважає Б. Смолмен, як і інші подібні групи, мав усі умови для ідеального ансамблю, то «клавірні *obligato*» висували особливі вимоги до створення точного балансу між партіями [149, с. 3]. Стає очевидним, що участь у квартеті клавірного інструмента радикально змінює розстановку «діючих сил», у результаті чого просте «перенесення» набутоків у галузі струнного ансамблю в інші органологічні і темброво-акустичні умови неможливе без їх глибокого переосмислення. Отже, не заперечуючи зв'язку двох різновидів квартету, уточнимо, що він має характер швидше урахування досвіду струнно-смічкової взаємодії, а не його безпосереднього втілення. Що ж до мотивної і контрапунктичної технік, запозичених фортепіанним квартетом у струнного – за Б. Смолменом [там само, с. 6], – то їх доречно розглядати як відкриття, що мають багато в чому універсальне значення, оскільки воно дозволило

специфікувати камерне мислення, відділивши його, таким чином, від оркестрово-симфонічного і концертного.

Не менш суттєві відмінності між струнними і клавійними ансамблями Б. Смолмен виявляє в площині їхньої «зовнішньої форми». Англійський дослідник вказує на співіснування у XVIII столітті двох «паралельних, але значною мірою контрастуючих репертуарів» [там само, с. 4]. Один із них призначався для струнного квартету, який «із його попитом на тонку техніку і високий музичний інтелект був орієнтований переважно на професійних струнників того часу» [там само]. Другий вид репертуару був спрямований на аматорське музикування, дозволяючи брати участь в ансамблі насамперед дворянству, «не обтяжуючи свої здібності» [там само]. Як приклад Б. Смолмен наводить дванадцять «Дивертисментів» для клавесина, двох скрипок і баса, написані Й. Гайдном у період його служби у графа Морцина, «прості струнні частини яких, безперечно, були розроблені спеціально для того, щоб дарувати задоволення його аристократичному роботодавцю і різним його друзям» [там само]. Описана дослідником ситуація характеризувала суттєві розбіжності між цими видами ансамблів за всіма позиціями: духовно-змістовними, художніми, фактурними, звуко-акустичними. Відповідно розподілялися очікування слухачів.

Показова історія створення Першого фортепіанного квартету *KV 478* В. А. Моцарта. Г. Аберт (*H. Abert*) і Б. Смолмен (*B. Smallman*) посилаються на свідчення Георга Ніссена, історика музики, який 1809 року одружився з вдовою композитора Констанцею. За його словами, спочатку В. А. Моцарт уклав угоду із видавцем Ф. А. Хоффмайстером на публікацію трьох творів цього жанру. Проте неуспіх першого із них спричинив, як пишуть обидва дослідники, розірвання договору. Б. Смолмен називає наступні причини неприйняття моцартівського Квартету: новизна жанру; значне перевищення меж популярного смаку через глибину вираження і складність музичного мислення; технічні труднощі для любителів – покупців подібної продукції [149, с. 12]. Г. Аберт наводить застереження, яке видавець зробив

В. А. Моцарту: «Пиши популярніше, інакше я не зможу нічого твого друкувати й оплачувати» [65, с. 77]. Він же цитує слова Й. Рохліца (1769–1842) про Фортепіанний квартет композитора, що може слугувати переконливим доказом невідповідності цього опусу традиційним уявленням сучасної автору публіки про такого роду ансамблі. «Деякі твори, – зауважує критик, – утверджують себе і при посередньому виконанні; це ж моцартівське творіння, якщо воно потрапить до рук дилетантів-нездар і буде виконане недбало, справді навряд чи можна буде вислухати. Минулої зими таке бувало багато разів <...>. Наскільки все має інакший вигляд, якщо цей <...> твір мистецтва виконують <...> чотири досвідчені музиканти <...>, у тихій кімнаті, у присутності двох чи трьох уважних персон <...>. Та, звичайно, тоді неможна думати ні про яку *Eclat* (сенсацію), ні про блискучий модний успіх, ні про те, щоб отримати загальну похвалу» [65, с. 77-78]. Варто визнати вражаючу прозорливість автора наведених рядків, який фактично вказав на справжній переворот, здійснений В. А. Моцартом у сфері фортепіанного квартету. Композитор не лише вибудував його жанрову структуру, але й зрівняв зі струнним квартетом за своїми духовно-змістовними і художніми можливостями.

Разом із тим, фортепіанний квартет не «забув» про своє завдання «дарувати задоволення», що очевидно вже в другому подібному зразку самого В. А. Моцарта і деяких опусах Л. Бетховена, у чому проявляються і його споріднені зв'язки з концертом – другим витком цього жанру, на який указують дослідники. Для того, щоб розібратися в цьому питанні, доцільно звернутися до праоснов концерту. Домінування в клавірно-струнних ансамблях клавірного інструмента, зауважене Б. Смолменом, передбачало – як і сам склад ансамблю – наділення його функцією соло «в концертному стилі» [149, с.8]. Концертні впливи, наприклад, у Квартетах Й. К. Баха (із використанням змішанного складу), науковець вбачає також в імітації за допомогою клавірного інструмента оркестрового *tutti* [там само, с.7]. Примітно, що два камерні твори, датовані третьою чвертю XVIII століття –

Й. А. Стефана і Л. Хофманна, – для флейти, скрипки, віолончелі та клавесина (із доповненням партії струнного баса у другого із них) отримали назву «Концертіно» [там само, с.8], що, на наш погляд, не стільки свідчить про їхнє жанрове походження, скільки нагадує поняття «*concertino*» в *concerto grosso*. Зрощення камерності і концертності Б. Смолмен виявляє у Й. Шоберта. Композитор створював свої інструментальні ансамблі в усіх різновидах «клавірних *obligato*»: «Ми знаходимо у Й. Шоберта прообрази майбутніх фортепіанних тріо, квартетів, концертів з оркестром <...>» [там само, с. 15]. Усі вони вирізняються підпорядкованим положенням мелодичних інструментів, «пригнічених» партією клавіра, який «в сутності завжди к о н ц е р т у є <...> – нерідко в характері полум'яної віртуозності» [там само, с. 16]. Отже, резюмує учений, композитор «не дуже розмежовував жанр квартету і жанри клавірних концертів» [там само]. У такому контексті варто згадати про П'ятий Бранденбургський концерт Й. С. Баха – прообраз клавірних (фортепіанних) сольних концертів Й. К. Баха та В. А. Моцарта. Екстраполюючи цю інформацію безпосередньо на фортепіанний квартет, відзначимо, що його концертні властивості визначаються можливістю клавірного інструмента виступати в ролі концертуючого інструмента тією ж мірою, що й «фіктивного» (вислів Б. Смолмена) *tutti*, тобто *grosso*. У власне клавірному (фортепіанному) концерті це дозволяє йому як займати позицію лідера, так і брати участь на паритетних засадах у змаганні / співучасті з оркестром. Так, «пам'ять» про своїх музичних «предків» та історію становлення входить в інваріантну структуру фортепіанного квартету як його «персональне» надбання.

До якого б інструментального жанру не зверталися дослідники – оркестрового, концертного, ансамблевого, – вони майже завжди обирають точкою відліку їх формування тріо-принцип, або тріо-модель. Е. Герсон-Ківі / *E. Gerson-Kiwi* [94] пов'язує його зі становленням оркестру, вбачаючи рудиментарну форму останнього в інструментальному тріо, де бас, усвідомлений як гармонічна опора, теситурно відділявся від двох верхніх

голосів. На думку автора, для музики бароко тріо було своєрідною ідеальною моделлю, що поєднувала мініатюрність складу з повнотою гармонії і широкими можливостями контрапунктичних комбінацій. Тріо як тип ансамблю акумулювало сам тріо-принцип, який вироблявся, у триголосному оркестрі італійської опери перших двох третин XVIII століття, що, власне, і лягло в основу тріо-принципу, на що вказує Е. Шмірер / *E. Schmierer* [143, с. 196]. Дослідниця звертає увагу на можливість численних комбінацій всередині стабільного триголосся.

Поєднання голосів барокового тріо потенційно містять типи взаємодії, які розкривають жанрову специфіку як концерту (*tutti – soli*, просторові зіставлення), так і камерного ансамблю в усьому його різнобарв'ї, створюючи передумови для формування ансамблевого письма в його конкретних, визначених кількісно-якісних показниках варіантах. З огляду на це вважаємо не цілком коректним убачати в теситурно-просторових і віртуозних властивостях фортепіанного квартету вплив концерту, оскільки обидва жанри проросли із єдиного зерна, тієї первинної моделі, яка набула універсального характеру, ставши типологічно значущим «знаком» барокового інструменталізму на стадіях його зародження і самовизначення.

Інші вчені розглядають передусім взаємодію голосів в умовах тріо-моделі. Називаючи тріо-сонату одним із найважливіших жанрів барокової музики, що презентує цю модель, К. Кайзер / *K. Kaiser* вбачає в тріо-принципі такий тип інструментального триголосся, у якому «рух кількох мелодичних голосів (трьох) координується гармонічною “перспективою”, яку створює цифрований бас» [108, с. 58]. У зв'язку з цим І. Польська відзначає канонічну регламентованість рольових функцій виконавських партій всередині тріо-моделі. За спостереженнями музикознавиці, більш рухливі мелодичні голоси розміщувалися у верхньому або середньому регістрах і «зазвичай взаємодіяли між собою, урівноважуючи відносно плавну лінію баса» [38, с. 125]. Аналогічний погляд на розподіл функцій голосів у тріо-сонаті висловлює Л. Повзун. Дослідниця вважає, що інструментально-рольове співвідношення

учасників ґрунтувалося на принципі узгодження і доповнення, «що потребувало підкріплення не індивідуально-інструментальних якостей, а здатності до ансамблевої асиміляції, можливості злиття з інструментами іншої специфіки звуковидобування» [36, с. 147].

Розподіл партій у тріо-сонаті розкриває А. Вернер-Йенсен [170, с. 30-43]. В ансамблі цього типу, як правило, задіяні 3 голоси: 2 сопранової і 1 басової теситури, наприклад, 2 скрипки та віолончель; скрипка, флейта та віолончель; флейта, гобой та фагот й інші варіанти. Найбільшого розквіту тріо-принцип набув у творчості Й. С. Баха, який створив класичні зразки дуетних сонат (фортепіано та скрипка; фортепіано та віола да гамба, фортепіано та флейта), де 2 голоси звучать у партіях клавiра, а один у струнного або духового інструмента. Практично брали участь 4 голоси, оскільки партія *basso* мислилася не лише як сольна, але й як *basso continuo*. Окрім гомофонного викладу, в тріо-сонатах активно застосовувалася фугована фактура; інструментальні партії нерідко досягали значної віртуозності.

Особлива ситуація склалася в барокових ансамблях з участю клавiра. К. Вьорнер і в цьому випадку вказує на роль тріо-сонати в їхньому формуванні, називаючи «предтечею», «протожанром» камерних ансамблів із фортепіано [178]. Сам шлях утвердження класичних фортепіанних тріо, квартетів і квінтетів музикознавець визначає в поступовому перетворенні барокової сонати на стабільні жанри ансамблевої музики. Дещо по-іншому пояснює цей процес Б. Смолмен. Його витоками учений вважає «акомпановані сонати», що спочатку були призначені для клавесина у супроводі скрипки (у простій допоміжній ролі), а іноді й віолончелі «для посилення баса» [149, с. 3]. Називаючи виниклі квартети «клавiшними», дослідник підкреслює їхнє походження. Що ж до смичкових, то Б. Смолмен бачить у них «струнне доповнення». Автор зупиняється на складові цього «доповнення», вказуючи



на звичайну участь в ансамблі двох скрипок і віолончелі, альт же залучався зрідка; частіше він входив до інструментального складу клавішних квінтетів<sup>1</sup>.

Заслуговує на увагу питання про правомірність використання поняття «соната» стосовно циклічних композицій, призначених для клавішного і кількох мелодичних інструментів. Не порушуючи це питання прямо, Б.Смолмен – і це прочитується між рядків праці вченого – м'яко обходить його. «Акомпановані сонати» автор кваліфікує як ранніх попередників класичної сонати для скрипки і фортепіанного тріо. Чи означає таке формулювання, що фортепіанне тріо можна віднести до сонати лише генетично? Наприклад, Л. Соколова вказує на найменування Й. Гайдном своїх фортепіанних тріо «сонатами», що, на думку І. Бялого, на якого посилається автор, є аргументом, котрий підтверджує ставлення композитора до цього жанру «як різновиду клавірної сонати із супроводом» [53, с. 17]. Більше того, І. Бялий, як зауважує Л. Соколова, навіть розширює «імена» гайднівських творів: «дивертисмент», «тріо», «терцет».

Ця ситуація поширюється і на ансамблі для клавішного інструмента і трьох-чотирьох струнних. Б. Смолмен наводить деякі назви, що фігурують в їхніх виданнях: «Сонати для чотирьох із клавесином» Й. Шоберта, «Шість квінтетів» Т. Джордані, уже згадувані «Концертино» Й. А. Стеффана і Л. Хоффмана [149, с. 4-6] та ін. Це засвідчує тривале зберігання, зокрема фортепіанним квінтетом, родового зв'язку с «акомпанованою сонатою», що в його зрілих формах відгукнеться проблемою функціональних відношень фортепіано і струнних.

Наведена наукова інформація уможлиблює висновок про те, що, подібно до того, як тріо-принцип має універсалізоване значення для всіх зароджених в епоху бароко інструментальних жанрів, «акомпанована соната» відіграла

---

<sup>1</sup>Б. Смолмен згадує 6 Квінтетів для органа або клавесина і струнного квінтету, очевидно, маючи на увазі класичний комплект інструментів, А. Солера [там само, с. 8], а також Квінтет, написаний Й. К. Бахом, у яких до клавішного інструмента приєднувалися гобой, скрипка, альт, віолончель [там само, с. 9].

аналогічну роль у галузі ансамблів для клавішного і дво-чотириструнних інструментів<sup>1</sup>.

Таке саме абсолютне значення для клавішних ансамблів має композиція призначених для них творів. Визначаючи час активізації розвитку квартету і квінтету як 1760 роки, Б. Смолмен наводить приклади творів різних авторів, які свідчать про стабілізацію тричастинного циклу – аналогічно клавірній і скрипичній сонаті, що проходила стадію формування. Прообразом такої структури, очевидно, стала тричастинна італійська оперна *Sinfonia* з її моделлю «швидко-повільно-швидко», успадкована А. Вівальді в його скрипичних концертах. Вона ж стала приналежністю і клавішних сонат, але набула нових ознак розвитку. Б. Смолмен указує на два варіанти побудови циклу в квартетах Й. Шоберта: перша частина – «у формі сонатного *Allegro*», друга і третя – або менует і швидкий фінал, або повільна частина з фіналом – менуетом [там само, с. 6]<sup>2</sup>. Таким чином, генезис фортепіанного квартету вбирає в себе універсальний для музики епохи бароко тріо-принцип та ознаки «акомпанованої сонати», спорідненість з якою проявляється в поєднанні клавішного (гармонічного) і мелодичних (часто струнних) інструментів. Зсередини тріо-моделі проростали прийоми *tutti – soli*, розкріпачення голосів в умовах фактурно-теситурної і гармонічної вертикалі – аж до віртуозного соло, функціональна змінність голосів, їх комбінування і варіювання вже використаних комбінацій, просторова тришаровість та ін. В «акомпанованій

<sup>1</sup>І. Польська виділяє низку основних «комунікативних моделей функціонально-рольової взаємодії», притаманних камерно-інструментальним ансамблям з участю клавіра XVII – XVIII століть: із провідною роллю мелодичного інструмента, клавішного інструмента, модель, у якій мелодичні і гармонічні інструменти урівнюють один одного, із тенденцією до «рівноправної участі різних інструментів і до індивідуалізації їхніх ролей» [38, с.123].

<sup>2</sup>Наявність «форми сонатного *Allegro*» у квартетах Й. Шобера видається дещо сумнівною через те, що її немає в усталеному її вигляді в інших жанрах. Не маючи можливості переконатися в правоті вченого або спростувати його думку про це, звернемося до його стислого опису композицій перших частин названих творів, із яких видно, що йдеться, швидше за все, про старосонатну форму. Вибір автора саме такої форми видається симптоматичним. Такий композиційний план суттєво відрізняється від традиційно концертного, у якому перша, а нерідко і третя частини засновані на чергуванні *tutti* (R) і *soli* (I) – принципі, що зберігає свою актуальність і в сонатному *Allegro* класичного клавірного концерту, насамперед у подвійній експозиції.

сонаті» накопичувався і транслиювався на інші клавійні ансамблі досвід досягнення балансу між клавіром і струнними інструментами<sup>1</sup>.

### 1.3. Фортепіанний квартет як тип ансамблю

Результати вивчення наукової літератури про камерний ансамбль засвідчують незмінно артикульовану увагу авторів до місця і ролі фортепіано в різних за своїми кількісними і якісними характеристиками інструментальних складах. Виникає враження, що ці питання – чи не найбільш обговорювані на сторінках наукових публікацій, які породжують безліч суджень, котрі як взаємно доповнюють один одного, так і взаємно заперечують. Наприклад, для І. Польської участь або неучасть фортепіано в ансамблі стає генералізованим критерієм пропонованих нею класифікацій. У фундаментальній праці вченої лейтмотивом проходить думка про принциповість цього чинника в осмисленні загальної структури камерного ансамблю як особливого виду виконавської діяльності, чи ідеться про органологічні відмінності або про акустичні [38, с. 40, 44-45, 60, 65 і тд.]. Він же є підставою для відокремлення великого класу «камерно-фортепіанних ансамблів», до яких вчена зараховує «камерно-фортепіанні ансамблі струнних інструментів», «камерно-фортепіанні ансамблі духових інструментів», «камерно-фортепіанні ансамблі змішаного складу (з участю струнних і духових інструментів)» [там само, с. 44, 61].

Ще більш суворо й вибірково до об'єднання камерних ансамблів у групи (класи, типи) підходить Б. Смолмен. Дослідник вживає поняття *Klavierkammermusik* як родове стосовно лише фортепіанно-струнних складів, включаючи *Duosonata*, *Klaviertrio*, *Klavierquartet*, *Klavierquintet* [149, с. 321]. Незважаючи на те, що в цьому випадку знаком належності до певного жанру виступають також струнні, які, здавалося б, мають однакові права з роялем, уся група та її окремі складники (за винятком скрипкової сонати) називаються

---

<sup>1</sup> Ураховуючи різноманітність використовуваних композитором мелодичних інструментів, акцентуємо увагу на струнно-смичкових, оскільки саме вони, разом із фортепіано, стали невід'ємною частиною розглядуваного в цій дисертації жанру.

«*Klavier*». Уточнимо, що мається на увазі не *Klavier* як узагальнене позначення клавішних інструментів, а саме фортепіано. Нагадаємо, що Б. Смолмен пояснює певне запізнення становлення фортепіанного квартету і квінтету порівняно зі струнним квартетом, зокрема «недостатньою впевненістю» їх творців і виконавців щодо можливості встановлення гарного балансу між слабкими тонами клавесина і «багатою звучністю струнних», що породжувало немало проблем з їхньою ансамблевою взаємодією і фактурною організацією [там само, с.2-3]. Їх подолання почалося з того часу, коли клавесин став поступатися своїм місцем в інструментарії ансамблевої музики фортепіано – при всій недосконалості його перших зразків. Одночасно відбувалося перетворення барокового ансамблю на класичний, що сприяло кристалізації, зокрема жанру фортепіанного квартету. Примітно, що обрання процедури підміни клавесина фортепіано Б. Смолмен вважає одним з основних критеріїв «готовності» фортепіанного тріо як особливого типу творів [149, с.2]. Фортепіанними можна вважати не лише камерні ансамблі В. А. Моцарта, визнаного творця і фортепіанного тріо і квартету (Г. Аберт, Б. Смолмен), але і його старшого сучасника Й. К. Баха. Як один із доказів цього факту Б. Смолмен наводить факт використання лондонським видавцем виразу «клавесин або фортепіано» вже 1766 року. Що ж до опублікованих Дж. К. Лютером через кілька років після смерті Й. К. Баха його «Трьох улюблених квартетів...», то дослідник іронізує з приводу безкомпромісності, з якою видавець рекомендує їх до виконання на клавесині, оскільки низка фактів, зокрема маркування «*crescendo*», «не залишає місця для сумнівів у тому, що клавішним інструментом, який передбачав композитор, було фортепіано» [там само, с. 9]. Не зайве нагадати про роль Лондона, де жив Й. К. Бах, в удосконаленні й популяризації нового інструмента, а також в утвердженні піанізму. Наведена наукова інформація дає підстави для наділення фортепіано роллю жанроутворюючого начала в ряді клавішно-струнних ансамблів: тріо, квартетів, квінтетів.

З огляду на це, вважаємо цілком закономірним прагнення науковців визначити функції фортепіано в союзі з різними іншими інструментами. І. Польська виокремлює наступні: ансамблеву, що передбачає «принципове рольове рівноправ'я» усіх інструментальних партій; опорну, яка визначає провідну роль фортепіано в ансамблі, з одного боку, забезпечення ритмічно-гармонічної основи цілого (успадковане від *basso continuo*), з іншого; акомпанувальну, що ієрархічно підпорядкована сольній / сольним партії / партіям [38, с. 65]. Ці функціональні моделі вказують на те, що роль фортепіано в ансамблі можна трактувати по-різному: від рівноправної з іншими інструментами до підпорядкованої. Однак привертає увагу перша частина другої із виділених І. Польською функцій, а саме – та, у якій задекларована провідна роль фортепіано (очевидно, що мова йде не про соло). Ще більш окреслено цю думку дослідниця сформулювала пізніше, коли констатувала поступове завоювання фортепіано головної позиції в ансамблі, маючи на увазі процес, ясно заявлений у творах В. А. Моцарта і Л. Бетховена, який досяг свого максимуму в камерно-ансамблевій творчості композиторів-романтиків, коли відбулося «остаточне утвердження панування фортепіано» [там само, с. 151]. По суті, з ієрархічних позицій співвідношення функціонально-ансамблевої вагомості складників фортепіанного тріо висвітлює Л. Соколова. Називаючи з-поміж ознак цього жанру самостійність і розвинутість струнних інструментів, музикознавиця усе ж наділяє провідною роллю фортепіано [53]. Л. Повзун розглядає розмаїття функцій клавіра / фортепіано як результат їх накопичення в процесі становлення камерних ансамблів з участю клавішного інструмента, виділяючи такі, як цифрований бас – *basso continuo*, ритмо-гармонічна опора, власне ансамблева, зумовлена вимогою паритетності всіх голосів-партій [36, с. 48]. У виконавському аспекті дослідниця порівнює піаніста з диригентом, оскільки він має – подібно до керівника оркестру, – можливість охоплення всієї партитури, а отже, контролю і коригування ансамблевого балансу, забезпечення стрункості звукової вертикалі, втілення смислової множинності

динамічно-артикуляційних складників, що слугує, на думку авторки, основою «клавірної режисури», яка значною мірою визначає художній рівень ансамблевого виконання [там само, с. 34].

Функцію «режисування» рояля в клавірному ансамблі виокремлює також Л. Ошкукова [33, с.7], маючи на увазі його наділеність здатністю до координації всіх складників ансамблевої партитури та проєкції на виконавський процес.

Висування роялю на лідерські позиції в ансамблевих функціях, поширене в науковому середовищі, І. Смірнова дещо іронічно визначає за допомогою запропонованого нею поняття «фортепіаноцентризм» [48, с. 56]. У своєму дослідженні музикознавиця відстоює інший погляд, зумовлений обраним нею музичним матеріалом: змішані ансамблі з/без участі фортепіано. Розглядаючи перший варіант – тобто такий, що передбачає наявність у змішаному складі клавірного інструмента, – І. Смірнова пропонує взамін фортепіаноцентристського підходу до визначення жанрової специфіки цього типу ансамблю «паритетний, що виходить з ідеї поєднання струнних, духових і фортепіано». Останнє (за деякими винятками) дослідниця розглядає «як рівноправного учасника ансамблю, функції котрого можуть бути розподілені між повним складом струнно-смічкових інструментів» [там само, с. 80-81].

Уточнимо, що деяка абсолютизація функціонального панування фортепіано в ансамблі, його «представництво» від імені великого класу камерно-інструментальних типів і жанрів безперечно має певне підґрунтя. На відміну від мелодичних за своєю природою «союзників», воно має властивість поліфункціональності, виступаючи як «гармонічний» інструмент, наділений значними мелодичними можливостями. Це дозволяє йому вступати в певні відносини і зі струнним тріо (у фортепіанному квартеті) – тоді їхнє поєднання можна передати як «фортепіано та струнне тріо», – і з кожним із його представників у вигляді дубля, контрапункту, обміну репліками в діалозі, імітацій та ін. – і тоді їхнє поєднання набуває іншої конфігурації (стосовно до цього жанру: фортепіано, скрипка, альт та віолончель). Отже, не втрачаючи

своєї гармонічної функції, фортепіано зближується з іншими інструментами квартету. Те саме спостерігається і у темброво-звуковому відношенні. Маючи власний «голос», який виділяє його зі звуко-акустичного контексту ансамблю, і навіть відокремлює від фонічних характеристик кожного зі струнних партнерів, фортепіано, завдяки своїй обертоновій природі виявляє властивість «тембрової акомодатії» (термін музикознавця С. Чайкіна, на якого посилається в своїй дисертації І. Смірнова), що дозволяє йому вступати в гармонічні взаємодії з іншими інструментами й установлювати в сукупності з ними строго узгоджений акустичний баланс. Ідеться не лише про пристосовницькі властивості рояля, але й про можливість із його допомогою відтворювати звучання, аналогічні струнним, духовим, ударним інструментам і навіть цілому симфонічному оркестрові, чим, як відомо, захоплювався Ф. Ліст. На наш погляд, окрім «тебрової акомодатії», фортепіано вирізняється і штриховою, артикуляційною, що робить його надійним партнером в ансамблевій співучасті.

Під час порівняння його фортепіанних тріо, квартетів і квінтетів стають очевидними відмінності в трактуванні клавішного інструмента в кожному із цих видів ансамблю, її залежність від кількісно-якісних показників струнних. Щодо першого із них здаються цілком справедливими висновки Б. Смолмен [149, с. 16] про лідирування рояля. Більш за все, генетично пов'язане з «акомпанованою сонатою», фортепіанне тріо акумулює прийоми її двох видів: для клавіра і скрипки *obligato* та для скрипки із супроводом клавіра. Це дозволяє фортепіано і двом струнним обмінюватися ролями, але при безперечній основі клавішного інструмента, який виконує функцію гармонічної опори. При цьому струнні зберігають значення мелодичних голосів, незалежно від дорученої їм ролі: тематичної чи супроводу. Фортепіано також забезпечує наповненість акустичного об'єму, охоплення всієї теситури. Цікаво, що в тріо Й. Гайдна партія скрипки нерідко розміщена нижче за фортепіанну [53]. У фортепіанному квартеті струнні можуть самостійно організувати гармонічну вертикаль і в цьому розумінні

претендують на право першості з фортепіано. Складається «двохоровий» простір, який надає величезні можливості для ансамблевої взаємодії і конструювання музичної фактури. Об'єктивно виникають три основні варіанти «двохорової» комунікації рояля і струнного тріо: повне (або майже повне, враховуючи триголосний склад тріо) *tutti* – унісонне або акордове; зі- і протиставлення фортепіанного соло і групи смичкових; спільна гра, спрямована на створення значного діапазону звучання і диференціації музичної тканини. У першому випадку ансамбль зближається із концертно-оркестровими жанрами, у другому – із концертом для клавіра й оркестру (струнного), у третьому акцентується його поліфункціональність і/або концертування клавійного інструмента на фоні смичкових, які його супроводжують. Із цих потенційних – внутрішніх – ресурсів і народжується теза про можливі впливи інших жанрів на фортепіанний квартет; інша річ, що його контакти з різними типами інструментальних творів не припиняються, і це особливо очевидно у квартетах ХІХ століття, коли класична «чистота» жанру вже не належала до беззаперечних естетичних цінностей, зазнаючи тиску від великих оркестрово-концертних засобів висловлювання і від конкретного авторського стилю.

Зіставляючи фортепіанний квартет з його близькими «родичами» – фортепіанним тріо і квінтетом, – зауважимо, що своєму самовизначенню як особливого жанру він зобов'язаний не лише зміні клавійного інструмента, але й, за справедливим спостереженням І. Польською, «посиленню самостійної ролі віолончелі й альту» [38, с. 151]. Стосовно віолончелі це означає паритетну участь інструмента в мелодичному плетенні музичної тканини і у випадках виходів соло. Альт же виявився родовою прикметою фортепіанного квартету, перетворив його в ансамбль для чотирьох різних солістів: фортепіано, скрипки, альту, віолончелі. У функціональному плані альт отримав широкі «повноваження»: його теситурні можливості дозволили йому підмінювати віолончельний бас, темброві – надавати звучанню особливого забарвлення, органологічні – створювати органічний союз зі скрипкою і віолончеллю в тріо



та ін. Порівняння фортепіанних квартету і квінтету вказує не лише на факт збільшення кількості струнних інструментів до повного квартету, але й ті наслідки які він визначає. По-перше, смичкові тепер можуть вибудувати чотириголосну вертикаль у будь-яких розміщеннях акордів, акустично заповнюючи широку теситуру – роль, яку у фортепіанному тріо, а здебільшого і квартеті покладали переважно на рояль. По-друге, відповідно, збільшується звукова потужність, що дозволяє струнному квартету успішно конкурувати із сучасним фортепіано в умовах спільної гри і гри-змагання. Унаслідок цього ясно окреслюються концертно-оркестрові властивості фортепіанного квінтету – аж до персоніфікації рояля і квартета у вигляді драматургічної антитези. На потенційну замкненість звукових комплексів ансамблю цього типу вказує Н. Симонова. Вона ж відзначає збалансованість у фортепіанному квінтеті<sup>1</sup> «ансамблево-ігрової логіки і логіки сонатного становлення» [46, с.17], що, на наш погляд, зближує його з квартетом.

Цікаво, що у фортепіанному квартеті, особливо написаному починаючи з 1830-х років, для узгодження звукового балансу між двома «хорами» композитори активно застосовували в партіях струнних інструментів подвійні ноти й акорди – прийоми, які давали, до того ж, додаткові фактурно-ансамблеві можливості, що сприяло розширенню амплітуди внутрішньожанрових засобів: від суто камерних до симфонічних і масштабно-оркестрових.

З огляду на жанровий генезис та історичну ситуації становлення фортепіанного квартету, доцільно звернутися до форм прояву в ньому тріо-принципу, для чого скористаємося досвідом А. Вернер-Йенсена [170, с. 30-43]. У струнній групі можливі такі комбінації голосів: у гармонічній фактурі відповідно до теситурних показників; у класичній моделі «бас (віолончель) – провідний голос (срипка) – середина (альт)» при активному мелодичному

---

<sup>1</sup> Н. Симонова розглядає як жанрово-інваріантні фортепіанні квінтети для клавішного інструмента і духових В. А. Моцарта *Es-dur KV 452* і Л. Бетховена для того самого складу (для гобоя, кларнета, волторни, фагота і фортепіано) *op.16*, посилання на який наведені в підрозділі 2.1 нашої дисертації.

рухові середнього і верхнього; із фігурованим басом, роль якого виконує віолончель або альт; із мелодичною ініціативою віолончелі за умови супровідної функції скрипки й альт; за принципом тембрових зі- і протиставлень; унісонне дублювання, втори, контрапункти в різних варіантах, канони й імітаційні переक्лики; діалог реплік; відключення і підключення голосів; змінність функцій («рольові перетворення» – поняття, запропоновані І. Польською [38, с. 232] та ін. Необхідно враховувати те активне розсування амплітуди звучання і його якісних характеристик, яке відбувалося в ХІХ столітті. Зокрема, відкриваються виразні й акустичні можливості нижнього регістру, що в родині струнних інструментів означало посилення композиторського інтересу до віолончелі: симптоматичне розроблення віолончельної сонати Л. Бетховеном. Не менш суттєві ті реформаторські починання, якими позначене виконавство на струнних інструментах, що дають композиторам усі підстави для реалізації своїх найсмівливіших творчих фантазій. Це викликає сумнів щодо безапеляційності суджень про домінування у фортепіанному квартеті рояля в ХІХ столітті і спонукає бачити в ньому хай навіть першого – з урахуванням його тембрової виділеності зі звуко-акустичного контексту ансамблю, – але з-поміж рівних. У кожному ж конкретному випадку правомірно застосовувати відносно квартетних складників ту класифікацію сольних концертів, яку використовує О. Бурель [2], спираючись в своїх дисертації на І. Кузнєцова<sup>1</sup>: домінантно-сольний, домінантно-оркестровий, паритетний. Уточнимо: мова йде не лише про твір загалом, але й про його окремі частини і навіть композиційні розділи, тобто про змінність відношень «фортепіано – струнні», що виступають одним із чинників організації діалогу між клавішним та струнними інструментами.

Науковий інтерес викликають і форми прояву тріо-принципу щодо всього ансамблю фортепіанного квартету. Тут доречно відштовхуватися від розуміння цього принципу як трипланового, притаманного Е. Апфелю /

---

<sup>1</sup> На неї покликається й І. Польська щодо власне жанру концерту [38, с. 230].

*E. Apfel.* Ведучи його походження з аналогічного способу організації фактури в п'ятиголосних вокальних жанрах рубежа XVI–XVII століть, учений указує на наявність у ній двох верхніх мелодичних голосів, баса, що підтримує мелодію та двох чи більше середніх голосів із функцією гармонічного заповнення. Ці пласти витримуються й у фортепіанному квартеті – з урахуванням змінності функцій голосів та їхнього тембрового амплуа [68, с. 33-36]. Доцільно нагадати про відмінності між поняттями «голос» і «партія», про які пише І. Смірнова, кваліфікуючи перше із них як категорію фактури, друге – як ансамблевого письма [48, с. 73].

Ансамблеві взаємодії (ансамблеве письмо) у фортепіанному квартеті доцільно умовно розділити на «персональну» і «хорову» (групову). У другому випадку відбувається зі- і протиставлення «хорів», які породжують ефект змагальності, нерідко посилений віртуозним началом, паралельні проведення тематичного матеріалу, про що йшлося раніше. «Персональні» взаємодії передбачають такий розподіл рольових функцій між усіма партіями, при якому мелодичний рельєф (незалежно від кількості голосів) і гармонічний, фактурний, звуко-акустичний, драматургічний фон однаково притаманні обом «хорам» – поза дублюваннями, із фрагментарним дублюванням, контрапунктичним поєднанням, різними вторами, інтонаційними перекликами. Такі прийоми забезпечують паритетність відношень між усіма інструментальними партіями, забезпечуючи один із базових принципів ансамблевого письма й ансамблю як типу сольного-колективного (групового) висловлювання.

Загалом зі значною часткою схематизації можна виділити такі ансамблеві функції в кожному з «хорів». Струнна група («хор»): мелодичне начало, бас, фон для висловлювання рояля, різні види концертування (усі групи, окремі інструменти); фортепіано («хор» за тембровою ознакою): мелодичне начало, фон (фактурно-гармонічний, звуко-акустичний, драматургічний) із виділеною, як правило, лінією баса, змішування (поєднання) обох функцій, концертування (соло).

Наведені варіанти ансамблевих відношень видозмінюються, коригуються, збагачуються у фортепіанних квартетах різних історичних та індивідуальних стилів. Вони також залежать від ставлення композитора, а потім і виконавців до сутності самого жанру із відповідною акцентуацією тих його властивостей, які зумовлені генезисом жанру й обставинами його утвердження. Це дозволяє трактувати конкретний твір під знаком камерності, концертності або симфонічності.

Таким чином, фортепіанний квартет як тип ансамблю характеризується наступними показниками:

1. Поєднання його «хорів»-складників нагадує концертні відношення *concertino / solo – grosso* / оркестрове *tutti*, що можна трактувати як один із проявів первинної єдності концертного й ансамблевого діалогу, закладеного в жанровому генезисі фортепіанного квартету. Разом із тим, крім кількісно-якісних відмінностей цих відношень у концерті і камерному ансамблі, слід наголосити і на функціональних, які впливають на специфіку взаємодій інструментальних партій у квартеті як певної їх системи. У концерті рольове навантаження *concertino / solo – grosso* / оркестрове *tutti* від самого початку диференційоване. У сольному – класичному і романтичному – концерті, у контексті реалізації колізії «особистісне – колективне (надособистісне, а подеколи і надлюдське)», що нерідко набуває наочних (майже «програмних») форм (наприклад, у повільній частині циклу Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена), драматургічні перипетії організуються навколо соліста. У віртуозному різновиді жанру це проявляється у фокусуванні уваги на мистецтві соліста-виконавця; у симфонізованому – у багатогранності його висловлювань. Так чи інакше, функція ініціювання залишається за ним, що, зрозуміло, не применшує значущості оркестрової партії в музично-тематичному, ігровому і композиційно-драматургічному процесі. Показовими є приклади концертних сонатних *allegro*, де основні події починають розгортатися із виходом соліста до оркестру – навіть за наявності подвійної експозиції (Четвертий концерт

Л. Бетховена і Другий – Й. Брамса). Навпаки, співвідношенню «хорів» у фортепіанному квартеті притаманна змінність функцій, оскільки кожен із них може виступати і в ролі *concertino / solo*, і в амплуа *grosso / оркестрового tutti*. Сам же тутійний виклад зазвичай здійснюється силами всіх інструментальних партій, що нагадує подання цього прийому в оркестрово-симфонічній партитурі.

2. Струнне тріо в «хоровому», компактному, «вертикальному» вигляді зберігає генетичний зв'язок із тріо-принципом, де поняття паритетності голосів тотожне їхньому рівноцінному, хоча й ієрархічно співвідпорядкованому, теситурно і темброво-акустично збалансованому положенню у фактурі. У «горизонтальному» вимірі між інструментами-партіями, з яких він складається, встановлюються відношення діалогу: обмін репліками, ситуації згоди і заперечення, ініціювання і резюмування. Ефективність ансамблевої форми їх реалізації у фортепіанному квартеті забезпечується різномембровістю голосів струнних, відсутністю подвоєння скрипкового (як у фортепіанному квінтеті), а також здатністю альтів виступати своєрідним «медіатором», що режисує теситурні відношення всієї групи.

3. Партія фортепіано акумулює майже чи не всі історично встановлені амплуа клавішних інструментів і типи функціональних відношень: *basso-continuo*, *concertino*, *solo*, супроводу для мелодичних інструментів *obligato* («акомпанована соната»), тріо-принципу, монологічного і діалогічного (всередині сольного) висловлювання. У зв'язку з останнім проявом поліфункціональності фортепіано / клавесина цікавими видаються зразки барокових клавірних концертів без оркестру, де власне концертна форма, частіше за все, перша частина тричастинного циклу зберігає притаманний їй принцип чергування *concertino / solo* – *grosso / оркестрове tutti*, виражене за допомогою одного інструмента (наприклад, «Італійський концерт» Й. С. Баха). Зрештою, значення фортепіанної партії в системі цього типу ансамблю визначається притаманною їй властивістю функціонального універсалізму, що проявляється на всіх рівнях художнього цілого – від

здатності до «акомодації», до перебігу композиційно-драматургічного процесу.

4. Наведені наукові міркування щодо типологічних показників фортепіанного квартету, які відбивають його генетичні властивості, особливості побутування, принципи структурування, засоби композиторського і виконавського висловлення, перегукуються з трактуванням музичних жанрів, запропонованих С. Шипом. Згідно з дефініцією, наданою вченим, музичні жанри – «це такі класи (або сукупність), музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних творів у культурі суспільства, умовами їх генезису і художньої екзистенції, а також характеризуються своїми стилями (системами смислових і формально-виразних особливостей)» [62, с.347]

#### **1.4. Основні віхи розвитку фортепіанного квартету (віденські класики й австро-німецькі романтики)**

##### **1.4.1. Принципи періодизації**

Кожний музичний жанр має власний алгоритм розвитку, «реперні» позначки якого не завжди збігаються із загальноприйнятими періодизаціями історичного процесу. Наприклад, Ч. Розен / *Ch. Rosen* [137] вважає класичним періодом у становленні клавірної фортепіанної сонати австрійських композиторів роки приблизно з 1735 до 1820. Тим самим цей період вбирає в себе «по два десятиліття барокового і романтичного» мистецтва. Початковий етап формування класичної сонати Ч. Розен пов'язує з її клавірними зразками у творчості Д. Скарлатті, Д. Альберті та К. Ф. Е. Баха, а характерний знак – з альбертієвими басами («галантний стиль»). Вершини названий період досяг у віденському класичному стилі, коли фортепіано витіснило клавесин/клавикорд. Його прикладами дослідник називає сонати Й. Гайдна, В. А. Моцарта – і Л. Бетховена аж до пізніх опусів, які були орієнтовані класицистично в той час, коли ознаки романтизму вже проникли в сонатне

письмо [там само, с.428]. Загалом увесь цей великий проміжок часу музикознавець розділяє на 3 періоди: ранньокласичний (1750–1780), період зрілої класики (1780–1810), післякласичний (1810–1820) [там само]. Очевидно, «загублені» 15 років (1735–1750) слід уважати передкласичними.

В своєму дослідженні науковці К. Бокмаєр та С. Маузер / *C. Bockmaier & S. Mauser*, не ставлячи перед собою завдання періодизації становлення фортепіанної сонати, прослідковують шляхи систематизації її окремих якісних показників у власне жанр [76, с. 507]. Так, за спостереженнями вчених, одним із перших композиторів, який розвинув ідею тричастинного циклу сонати з індивідуалізацією її частин, був К. Ф. Е. Бах. Значний внесок Й. Гайдна в цей процес вбачається у створенні класичного жанрово-характерного типу фіналу та ін. [76, с. 96].

Очевидно, що в обох випадках для вивчення відповідного жанрового процесу науковці звертаються або до жанрово-стильового, або внутрішньожанрового підходу, абстрагуючись від великих – епохальних – одиниць музично-історичної типології. Навпаки, вивчаючи еволюцію ансамблевих жанрів, І. Польська [38] та Л. Повзун [36] дотримуються більш традиційного підходу, простежуючи життя досліджуваного явища від зародження в епоху Середньовіччя і Відродження, аж до ХХ століття. Таким самим шляхом, але в межах класико-романтичної епохи і ХХ століття, стосовно до фортепіанного квартету іде і К. Вьорнер [178, с. 362]. Музикознавець виділяє такі етапи його становлення й розвитку: кінець ХVІІІ століття; накопичення і кристалізація нових якостей, які закріпилися в інваріантній жанровій моделі, у творчій практиці ХІХ століття; еволюційні процеси в ХХ ст. Дослідник вважає, що «ядро жанру» склалося у творах В. А. Моцарта і Л. Бетховена; справжніми же творцями фортепіанного квартету, його «інваріантної жанрової моделі» стали композитори-романтики.

Звернемо увагу на диференціацію понять «ядро жанра» та «інваріантний жанр». Нажаль дослідник не наводить критерії їх відмінності, що спонукає до деяких коментарів. Тут доцільно повернутись до структурних характеристик

жанрової моделі, запропонованих І. Туковою. За спостереженням авторки, це явище охоплює чотири параметри: жанрове позначення, композиційну схему, склад виконавців, засоби жанрової виразності [54, с.4]. Щодо першого з вказаних дослідницею параметрів, то стосовно розглядуваного типу ансамблевих творів склалася досить парадоксальна ситуація: у той час як назва «фортепіанний квартет» широко вживається в музичному – професійному і науковому – обігу, у видавничій практиці (та, очевидно, в композиторській) віддається перевага визначенню, що вказує на кількісно-якісні показники ансамбля (Квартет для фортепіано, скрипки, альту та віолончелі), чим, на наш погляд, об'єктивно сприяє пізнавальній колізії про яку йшлося в підрозділі 1.1. даної дисертації. Три наступні параметри жанрової моделі, виявлені І. Туковою, а також – додамо – жанрова семантика фортепіанного квартету досягли «готової» художньої якості, склалися в цілісну систему в двох творіннях В.А.Моцарта, набувши значення зразка для наступних композиторських поколінь. З цих позицій названі параметри набувають функцію «жанрового ядра», або за І. Туковою, «каркаса»-інваріанта [автореф., с.6].

Б. Смолмен не декларує хоч якоїсь періодизації в утвердженні цього жанру, проте вона впливає з назв розділів його монографії про фортепіанні квартет і квінтет. Учений починає свій аналітичний огляд із XVIII століття, тобто відтоді, як і той, і той виявили всі ознаки бурхливого розвитку; подає також у цьому розділі характеристику Квартетів В. А. Моцарта і Л. Бетховена, поєднуючи увесь матеріал під назвою «Походження до 1800 року». Потім ідуть «Ранні романтики», до яких автор зараховує Я. Л. Дюссєка, К. М. Вебера, Й. Н. Гуммеля, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. Далі Б. Смолмен переходить до розгляду клавирних ансамблів різнонаціонального походження («Точки перетину (на перехресті)»), присвячує окремий розділ Й. Брамсу та його «могутньому» впливу і простежує «перехід і зміни (до XX століття)» [149].



Порівняння історичних віх, зазначених Б. Смолменом, із прийнятими в нашій музичній науці, засвідчує їхні значні розбіжності. Особливо це стосується об'єднання під одним визначенням – «ранні романтики» – таких різних композиторів, як Я. Л. Дюссек та Й. Н. Гуммель, з одного боку, Ф. Мендельсон – тим більше Р. Шуман, – з іншого. Не піддаючи критиці погляди на музично-історичний процес англійського вченого, який належить до іншої національно-дослідницької традиції, зауважимо лише складність самого процесу періодизації, при якому багато явищ та імен композиторів ніби «випадають» із певної епохи. Це дозволяє в нашому досліді групування фортепіанних квартетів удатися до стильового підходу. Тоді на одному боці умовної демаркаційної лінії опиняться віденські класики і К. М. Вебер – часу створення Фортепіанного квартету – та Ф. Шуберт, чий твір для ансамблю цього типу належить до раннього етапу його композиторської біографії; на іншому – Ф. Мендельсон, Р. Шуман та Й. Брамс, з чиїми іменами пов'язані найбільш знакові завоювання в інструментальних жанрах романтичної епохи (у межах австро-німецької культурної традиції). В середині цих великих етапів пропонуємо такий поділ: фортепіанний квартет віденського класичного стилю – зрілого (В. А. Моцарт, Л. Бетховен) і пізнього (К. М. Вебер, Ф. Шуберт); фортепіанний квартет романтичного стилю – періоду кристалізації (Ф. Мендельсон, Р. Шуман) і пізнього (Й. Брамс). Таким чином, виокремлюються чотири етапи еволюції фортепіанного квартету як певного типу твору. Перший із них належить до останньої третини XVIII століття, охоплюючи 1785 рік, коли обидва віденські класики розпочали написання своїх перших зразків такого типу, і 1801, у якому Л. Бетховен завершив останній, Четвертий. Другий етап датується 1800-м – 1810-м роками, тобто часом створення Фортепіанних квартетів ранніх романтиків К. М. Вебера (1809) і Ф. Шуберта (1816); третій – 1820-ті – 1840-і, пов'язаний із народженням фортепіанного квартету романтичного стилю у творах Ф. Мендельсона (1822–1825), а також стильовими змінами у творчості Р. Шумана (1842); четвертий етап представлений опусами в цьому жанрі

пізнього романтика Й. Брамса (1861–1875). Уточнимо, що пропонована періодизація не претендує на універсальність, оскільки вона ґрунтується лише на обмеженій кількості розглянутих зразків. Разом із тим, відповідно до обраного музичного матеріалу, мети і завдань даного дослідження, вона дозволяє поєднати окремі точки в накресленому пунктиром історико-стильовому русі жанру в межах, що загалом збігаються з домінуванням його інваріантної моделі.

Таким чином, поза пропонованою періодизацією залишається етап становлення фортепіанного квартету, який пов'язаний із активним пошуком, відбором, накопиченням кількісно-якісних ансамблевих показників і способів організації музичного висловлювання особливого типу і може бути визначений як інтенсивний. З цього ж погляду період домінування інваріантної моделі фортепіанного квартету складається з двох фаз-стадій: стабілізації (кристалізації жанрової системи) й екстенсивного розвитку (розширення, збагачення, оновлення інтонаційних, композиційних, тембрових, ансамблевих засобів і прийомів заданих жанровою системою параметрів). Тим самим єдина жанрово-інваріантна модель коригується завдяки змінам, які відбуваються в полі музичного (композиторського й епохального) стилю, що дозволяє її диференціювати на класичну і романтичну.

Для пояснення використовуваних формулювань і групувань прокоментуємо їх. Належність Фортепіанних квартетів В. А. Моцарта і Л. Бетховена до класичного стилю не викликає сумнівів<sup>1</sup>. Щодо інших авторів досліджуваних жанрових зразків, то прийнята в цій дисертації їхня стильова атрибуція потребує деяких пояснень і уточнень.

---

<sup>1</sup> Уточнимо, що перші три Фортепіанні квартети Л. Бетховена написані ще в боннський період; останній, Четвертий, – у 1801 році, напередодні так званого «центрального» періоду творчості композитора.

#### 1.4.2. Сильовий феномен раних інструментальних творів К. М. Вебера і Ф. Шуберта

Слава **К. М. Вебера** – творця жанру німецької романтичної опери, «фрайшютц-центризм», який розуміється як «квінтесенція нової художньо-стильової якості, що визначає межу між двома історичними епохами (класицизмом і романтизмом)» [14, с. 24], глибоко вкорінене в суспільній свідомості сприйняття творчої особистості майстра, про яке писали Ф. В. Йенс / *F. W. Jähns*, Ю. Капп / *J. Kapp*, Г. Шьонфельдер / *G. Schönfelder a priori* виносить за межі наукового пізнання сумніви щодо його належності до музичного романтизму. Проте, інструментальні опуси К. М. Вебера 1800-х років, періоду його композиторського утвердження, фактично не виходять за межі віденської класичної стильової системи, хай і такої, що перебуває в пізній стадії свого існування. Романтичні ознаки швидше проглядаються в натурі молодого музиканта, у властивому йому артистизмі, ясно вираженій фантазійно-ігровій спрямованості, що проявилися в його піаністичній практиці<sup>1</sup>, різнобічності творчих захоплень, з-поміж яких мистецтво композиції – аж до 1810 року, за його зізнанням, – було зовсім не головним [110]. У творах же цих років навряд чи доцільно шукати паростки романтичного стилю; швидше можна говорити про прояви художньої свідомості нового типу – індивідуально-творчого. У контексті цього процесу відбувалося особистісне і композиторське утвердження К. М. Вебера. Ураховуючи артистичні властивості свого темпераменту, він обрав власну позицію щодо усталених жанрово-стильових канонів, спрямовуючи творчу фантазію на вільне розпорядження результатами вже стійкого композиторського досвіду.

<sup>1</sup> Н. Кашкадамова відносить К. М. Вебера до типу віртуоза, відзначаючи, що цьому «сприяли і прекрасні природні піаністичні здібності», які дозволяли піаністові мати різнопланову техніку. Музикознавиця виявляє в його технічному арсеналі «бездоганні пальцеві послідовності та пасажі подвійних нот, вільне володіння октавною та акордовою фактурою, бездоганне виконання децим та ундецим, незвичайну легкість у скоках» [17, с. 100].

При цьому свобода не означає у К. М. Вебера заперечення узвичаєних нормативів або їх подолання. Швидше, він грає з ними, не переходячи меж, окреслених «правилами», тобто з урахуванням їх. Для цього композитор змінює погляд на них, ракурс бачення. Ігровий модус сприйняття класики надає інструментальним творам К. М. Вебера 1800-х років особливої чарівності, зумовленої неординарністю, а подеколи і неочікуваністю художніх рішень. Він же заявляє про себе у «фізіономічності» створюваних композитором образів – властивість веберівського світобачення, відбита в його спробах рисувальника, а в музичних – у майстерності портретування оперних персонажів і «режисурі» інструментальних «мізансцен». Так ігрове начало поєднується у творах К. М. Вебера з театральним. Цілком закономірне його моцартіанство, зауважене багатьма дослідниками: Ла Марой [121], Й. Вайм / J. Veit [161, с. 661] – не тільки як глибока повага до генія великого Амадеуса, але і продовження моцартівської лінії віденської класики в нову історичну епоху.

Артистизм і свобода, з якими К. М. Вебер відбиває усталений досвід, свідчать про «передчуття» нового духовно-естетичного ідеалу, прояви своєрідного «проторомантизму». Показово, що в скорочених репризах веберівських сонатних *allegro* і прийомах трансформації ліричних тем М. Туса / M. Tusa) готовий вбачати програмний підтекст і передбачення творчих експериментів Ф. Ліста [158, с. 135-172], а Дж. Воррак / J. Warrack пояснює народження повільних частин циклічних композицій раніше за попередні, їхню імпровізаційну природу – відсутністю симпатії композитора до класичної дисципліни сонатної форми і любов'ю до відкритого руху, що можна трактувати як відбиття романтичного світосприйняття автора [165, с. 71]. Утім, Фортепіанні сонати К. М. Вебера, особливо, починаючи з другої (1816), справді позначені романтичним настроєм і композиційно-драматургічною логікою [122, с. 78]. Зауважимо також, що в стилі камерно-інструментальних творів композитора за участю фортепіано або написаних для фортепіано соло, простежується така особливість, як сучасний віртуозний

піанізм, який також має у виконавській манері К. М. Вебера потенціал романтичного мистецтва. Тенденції, що були намічені в «Запрошенні до танцю», одержали розвиток у фортепіанній творчості багатьох композиторів – згадаємо «Карнавал» Р. Шумана, «Мефісто-вальс Ф. Ліста» та ін. Дихотомія «акласичне – класичне», відбита крізь призму ігрових авторських інтенцій, притаманна і належному до ранніх інструментальних творів К. М. Вебера Фортепіанному квартету, який ми розглядаємо у другому Розділі даної дисертації.

Дотепер залишається дискусійним питання про можливість беззастережної належності до романтизму **Ф. Шуберта**. Так, І. Карачевцева виявляє сутнісні розбіжності в дослідницьких позиціях з цього приводу, які понятійно закріплені такими визначеннями, як «класичний», «проміжний», «останній віденський класик», «перший романтик» [16]. Найбільші ускладнення з атестацією шубертівського стилю виникають саме під час звернення до інструментального доробку композитора, зокрема до його камерних ансамблів. Цікаво, що С. Волленберг / *S. Wollenberg* розглядає прояви класичних і романтичних тенденцій у творчості Ф. Шуберта на матеріалі інструментальних ансамблів [176, с. 19]. З. Юферова називає цього композитора – разом із Л. Бетховеном – завершувачем віденської класичної школи [63]<sup>1</sup>, а В. Феттер / *W. Vetter* присвоює йому епітет «класичний» [162]. З урахуванням цієї наукової ситуації немає необхідності робити ті чи інші уточнення щодо належності розглядуваного шубертівського твору до віденської класичної чи романтичної стильової систем.

### 1.4.3. Романтичні рефлексії на класичну традицію

Ф. Мендельсона та Р. Шумана Г. Ганзбург відносить до другої хвилі романтиків, коли в музичному мистецтві вже завершився початковий етап

<sup>1</sup> Дослідниця пише, маючи на увазі Л. Бетховена і Ф. Шуберта, що у віденській класичній школі «були два великі завершители класицизму і водночас – два геніальні першовідкривачі романтизму. Маючи багато спільного, кожний окреслив свою неповторну траєкторію...» [63, с. 77]

осмислення і втілення нових естетичних ідей [6, с.12]<sup>1</sup>. Однак їхні Фортепіанні квартети були створені на різних етапах творчої еволюції і самого німецького романтизму, який на час появи шуманівського, по суті, пережив пору «бурі й натиску», на противагу мендельсонівським, що належать до початку бурхливого розквіту німецького музичного романтизму.

Стильовий стрибок, здійснений цим композитором в аналізованому жанрі, зумовлений, окрім особистісних якостей юного автора й обставин його формування, належністю **Ф. Мендельсона** до нового, порівняно із К. М. Вебером і Ф. Шубертом, покоління австро-німецьких романтиків, з іменами яких по праву пов'язують розквіт музичного мистецтва першої половини ХІХ століття. Під час зіставлення ранніх творів Ф. Мендельсона, зокрема Фортепіанних квартетів, з інструментальними опусами його старших сучасників стає очевидним інше ставлення юного генія до віденського класицизму: не як до носія непорушних законів композиції, а як до джерела музичних ідей, які можуть спонукати власну, суто індивідуально-авторську фантазію, водночас забезпечивши адекватність втілення романтичного світовідчуття на високому художньому рівні. Показово, що моцартівське у Фортепіанних квартетах Ф. Мендельсона проявляється не тільки в акцентуації гармонічного поєднання частин і цілого, вивірності пропорцій архітектонічної організації, а й в позитивності тону висловлювання і в тих його складниках, які дозволили Ч. Візенфельду / *Ch. Wiesenfeldt* оголосити про розрив В. А. Моцарта з ХVІІІ століттям, коли дослідник виявив у його творах романтичні ознаки [174, с. 216]. Так, якщо визначити конкретне джерело знань Ф. Мендельсона про жанр фортепіанного квартету, то ним буде саме

<sup>1</sup>Г. Ганзбург, відштовхуючись від передумов О. Демченко, виокремлює групи композиторів романтичної епохи, виходячи з дат їх народження. До першої він відносить тих із них, які народилися наприкінці ХVІІІ століття, зокрема К. М. Вебера і Ф. Шуберта, до другої – тих, хто з'явився на світ у 1810-ті роки, включаючи не лише Ф. Мендельсона і Р. Шумана, але також Ф. Шопена, Р. Вагнера, Ф. Ліста та ін. У зв'язку з цим науковець обґрунтовує поняття «композиторського покоління», пояснюючи цю спільноту як типологічну. Дослідник приписує К. М. Вебера і Ф. Шуберта до першого покоління, Ф. Мендельсона і Р. Шумана – також нарівні з Р. Вагнером і Ф. Лістом – до другого, а з-поміж представників, які нас цікавлять, третього – Й. Брамса. [6, с. 12]

*g-moll*'ний, «вертерівська» тональність якого відгукується мінорними барвами усіх трьох зразків, написаних композитором у цьому типі ансамблевих творів.

Дещо складніше, до певної міри навіть більш дискусійне питання про бетховенський вплив у ранніх опусах Ф. Мендельсона, зокрема у Фортепіанних квартетах. Річ у тім, що на відміну від В. А. Моцарта, його безперечного попередника, Л. Бетховен не міг не сприйматися ним одночасно належністю уже усталеної традиції і сучасності, оскільки пізній період творчості останнього віденського класика хронологічно збігся з роками становлення художньо-естетичного базису Ф. Мендельсона. Про знайомство музиканта-початківця з композиторськими надбаннями авторитетного майстра є немало свідчень. Одне з них, зокрема, наводить у своїй праці Р. Тодд / *R. Todd* [154, с. 142], хоча й не наполягає на прямому запозиченні Ф. Мендельсоном бетховенських ідей у створенні масштабного інструментального циклу. Що ж до Фортепіанних квартетів композитора, то в них швидше відчувається відгук на ті усталені властивості стилю Л. Бетховена, які викристалізувалися в центральний віденський період класика, створивши його композиторський «образ». Він відчувається в активності просування інтонаційного і гармонічного процесу вже у межах експозицій мендельсонівських сонатних *allegro*, у мотивній будові тематизму, інтенсивності роботи з вихідним музичним матеріалом у розробках, розширенні, а подеколи й переосмисленні функцій і масштабів заключних розділів реприз і код, «безшовному» перетіканні експозиції в розробку, загалом – у безперервності і цілеспрямованості драматургічного розвитку та ін. Очевидна також близькість якості звучання ансамблю і чи не в першу чергу – фортепіано – бетховенському, що виводить Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона за межі власне камерності, надаючи їм ознак масштабного концертного висловлювання, розрахованого на велику аудиторію.

Якщо низка творів «раннього» Ф. Мендельсона, зокрема Фортепіанні квартети, сприймається як сміливий прорив у нову музично-історичну реальність, то камерно-інструментальні ансамблі **Р. Шумана** написані в той

період, коли романтичне мистецтво не лише досягло стадії самовизначення, але й виявило ті тенденції, які закріпляться й розвинуться в пізній фазі його еволюції. Необхідно також враховувати новизну, а здебільшого і несподіваність, що відбулася в стилістичній орієнтації самого названого композитора, викликавши щонайменше недовірливе ставлення сучасників, а надалі й науковців, до художньої якості написаного ним у 1840–1853 / 4 роках<sup>1</sup>. Що ж до думок з приводу цінності шуманівських творів останніх 15 років його творчого життя, висловлюваних у просторі музичної науки України, то ця проблема систематично не вивчена, тому єдиної загальноприйнятої позиції стосовно цього питання немає.

Нагадаємо, що основоположним для прийняття науковою і суспільно-музичною свідомістю «іншого Шумана», який ніби зрадив себе «справжнього», чи не в першу чергу є освоєння композитором у 1840–1850 роки класичного (барокового і віденського класицистського) досвіду. Нову естетичну програму композитора С. Барнем / *S. Burnham* характеризує як прагнення до більшої об'єктивності, загальної значущості музичного висловлювання в поєднанні з романтичним психологізмом [80]. Уявляється, що у цьому прагненні Р. Шуман близький естетичному *credo* Ф. Мендельсона. Проте, якщо другий із них у своїх ранніх творах, зокрема Фортепіанних квартетах, відштовхуючись від класики, зберігаючи з нею спадковий зв'язок, шукав засоби втілення в музиці нового світо- і звукоспоглядання, то перший шукав шляхи синтезування, інтегрування духовно-художнього досвіду різних культурно-історичних епох. Наведені роздуми дозволяють виробити оціночний критерій щодо великої групи творів Р. Шумана, які відповідають жанровим традиціям віденського класицизму, зокрема – Фортепіанного

<sup>1</sup> Згідно зі описом творів Р. Шумана, представленим у книзі У. Теддея / *U. Tadday* [152], фактично останніми творіннями майстра стали *Thema in Es-dur*, датована лютим 1854 року, і Варіації для фортепіано без вказівки часу написання [там само, с. 572]. Це дає підстави вважати початок 1854 року останнім зафіксованим автором виявом його творчої активності. Більш продуктивним був попередній, 1853 рік, який фактично завершує композиторський шлях Р. Шумана. Тому в дисертації зазначене подвійне датування останнього періоду креативної діяльності німецького романтика.



квартету *op.47*, п'ятого камерно-інструментального ансамблю Р. Шумана і другого – з участю фортепіано<sup>1</sup>.

#### 1.4.4. Інтеграція класико-романтичного досвіду

**Й. Брамс** належить до третього, за Г. Ганзбургом [6, с.12], покоління композиторів-романтиків і – що значно важливіше – презентує музичне мистецтво другої половини XIX століття, тобто того історичного періоду, який осмислюється в науковій літературі за допомогою понять «пізній романтизм» або навіть «постромантизм». У цей час прагнення до самовизначення романтизму як типологічно нового художньо-естетичного явища через свою реалізацію втрачає актуальність, і на порядку денному постає інше завдання – інтегрування духовно-творчого досвіду різних музично-історичних епох. Рух у цьому напрямі відповідав природному розвиткові художньої творчості, яка на певному етапі вимагала консолідації напрацьованих досягнень взамін розмежування і розроблення всіх його складових шарів як особливого способу свого збагачення й оновлення. Змінювана історико-культурна ситуація стала живильним середовищем для композиторського становлення молодого Й. Брамса, у чиїх перших опусних творах Р. Шуман далекоглядно розпізнав той новий шлях німецької музики, який відкрився йому самому на початок 1840-х років. За Х. Плетт / *H. Platt*, у двадцятирічному юнакові майстер побачив небом посланого йому сина, покликаного втілити в життя те, чого не встиг зробити батько. Отримавши творче благословіння Р. Шумана, що міститься в його статті із символічною назвою «Нові шляхи», Й. Брамс, як уважає дослідник, обрав за свою мету виконання шуманівського побажання. [133, с. 493].

Глибоке вивчення творів старшого друга, що почалося після їхньої доленосної зустрічі, наклало відбиток на стилістичний обрис брамсівських, на

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що в 1842 році композитор почав розробляти нове для нього жанрове середовище і тоді ж написав три Струнні квартети *op.41*, присвятивши їх Ф. Мендельсону, Фортепіанний квінтет *op.44* і Фортепіанний квартет *op.47*.

що, крім Х. Плетта., звертає увагу Дж. Шілд / *J. Schild*, хоча й уважає більш очевидною близькість особистості Й. Брамса бетховенській [140, с. 254]. Здається цікавим факт біографії Й. Брамса, наведений Р. Паскаллем / *R. Pascall*: поштовхом для початку кар'єри десятирічного хлопчика слугувала його участь у виконанні Квінтету для духових і фортепіано *op. 16* Л. Бетховена і Фортепіанного квартету В. А. Моцарта [132, с. 42]. До активу композиторської практики камерно-інструментальні ансамблі також увійшли вже на ранньому етапі її утвердження. Так, до 1854 року належить Фортепіанне тріо *H-dur op. 8*<sup>1</sup>, а до 1855 – робота над Фортепіанним квартетом *c-moll* і Струнним квартетом у тій самій тональності. Однак Тріо у значно переробленому вигляді, але зі збереженням позначеного опусу, опублікується в 1890 році, тобто в пізній творчий період. Фортепіанний квартет був завершений у 1874 і вийде в світ під *op. 60*, Струнний квартет – у 1873 під *op. 51*, тобто в центральний період композиторської еволюції. Зіставляючи датування камерно-інструментальних ансамблів Й. Брамса, можна зробити висновок про те, що його першим вдалим досвідом у цій сфері музичного мистецтва стали Фортепіанні квартети *g-moll op. 25* і *A-dur op. 26*.

Таким чином, пропонована періодизація дозволяє простежити етапи еволюції фортепіанного квартету в змінюваному історико-стильовому ландшафті при збереженні його інваріантних властивостей і атрибутивних ознак. Це забезпечує єдність жанрової традиції класико-романтичної епохи.

### **Висновки до Розділу 1**

Фортепіанний квартет – це тип твору в сонатно-циклічній формі, призначений для фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, паритетні ансамблеві взаємодії яких індивідуалізують композиційно-драматургічний процес у комплексі із загальномузичними засобами виразності і способами організації просторово-часового цілого.

---

<sup>1</sup> Порівняльна характеристика двох редакцій Фортепіанного тріо *op. 8* наведена в дисертації Л. Соколової. [53, с. 161-164]

Становлення фортепіанного квартету в епоху бароко, із характерною для неї крос-референтністю явищ, зумовило ознаки схожості цього жанру зі струнним квартетом і клавірним (фортепіанним) концертом. Проте його генезис сягає двох універсальних, базових основ – тріо-принципу як ядра музичної конструкції та «акомпанованої сонати» як ансамблю за участю клавіра.

При очевидній спорідненості фортепіанного квартету з фортепіанним тріо і квінтетом, цей жанр відрізняється від них рольовими функціями клавірних і струнних інструментів, і зрештою – ансамблевим письмом. Відома близькість фортепіанного квартету клавірному (фортепіанному) концерту зі струнним оркестром дозволяє застосувати до нього класифікацію сольного концерту запропоновану І. Кузнецовим, яку використовує у своєму дисертаційному дослідженні О.Бурель [2]. Упродовж усього циклу і його окремих частин навіть композиційних розділів види комунікацій фортепіано і струнних можуть змінюватися, що уможлиблює їхню типологізацію за цією ознакою.

Стрімкий пошук, відбір і накопичення жанрових якостей фортепіанного (клавірного) квартету, що почалися у 1760-х роках [149], привели до формування його інваріантних властивостей, які по-різному втілювалися у різних композиторів. Віхами на цьому шляху слугували жанрові зразки віденських класиків з їхнім подальшим продовженням у межах того самого стилю в його «пізньому» втіленні вже в нову епоху у творах К. М. Вебера і Ф. Шуберта, у романтичних відкриттях Ф. Мендельсона і Р. Шумана та «постромантика» Й. Брамса.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРТЕПІАННИЙ КВАРТЕТ КЛАСИЧНОГО СТИЛЮ

У тлумаченні поняття «класичний стиль» ми спираємося на ключові положення праць М.Унсельда / *M. Unseld* [160] та Ч. Розена [137], які присвячені цьому явищу. В першій з робіт йдеться про те, що класичний стиль уявляє собою не стільки перелік правил, скільки сукупність законів, які не обмежують, а полегшують існування того художника, хто визнає саме цю систему [160, с.127]. Не менш важливою є теза Ч. Розена, про продовження «життя» різних стилів, що історично змінюють один одного, в подальших. Так, автор пропонує «посткласичне» розповсюдити на творчий спадок Ф. Шуберта, Дж. Россіні, І. Гуммеля, К. М. Вебера та інших композиторів цього часу [137, с. 515].

Підхоплюючи думку Ч. Розена, можна констатувати, що стиль буває також молодшим за епоху, яку він презентує. Саме така ситуація спостерігається на межі XVIII – XIX століть, коли класичний стиль – історично вже вичерпаний – зберігає свою реальну актуальність в соціокультурній свідомості та мистецькій практиці, як гарант художньої цілісності музичного висловлення та водночас виявляє – поки ще на периферії своєї системи – деякі паростки чогось іншого. Це дозволяє розуміти класичний стиль не лише як знакове явище музичного класицизму, але й як невід’ємну приналежність періоду визрівання стилю романтичного. Наведені міркування уможливають віднесення творів названих Ч. Розеном композиторів до класичного стилю на етапі збереження його інтонаційного словника і формотворчих принципів, ширше – системність при очевидних симптомах поступової дестабілізації.

Названі концептуальні положення дозволяють об’єднати під егідою «класичного стилю» фортепіанні квартети віденських класиків і композиторів, яких прийнято вважати ранніми романтиками, що на перших етапах творчого становлення вони дотримувалися «звіду законів» прийнятої ними естетичної системи. Разом із тим, ураховуючи належність В. А. Моцарта і Л. Бетховена, з

одного боку, К. М. Вебера і Ф. Шуберта, з іншого, до різних музично-історичних епох, їхні твори, відповідно, розглядаються у двох окремих підрозділах.

### **2.1. Кристалізація фортепіанного квартету у творчості віденських класиків**

До ансамблю для фортепіано, скрипки, альту й віолончелі В. А. Моцарт і Л. Бетховен звернулися одночасно, причому зовсім незалежно один від одного: у 1785–1786 роках. Синхронізація творчих інтересів представників віденського класицизму до цього інструментального складу засвідчує внутрішню готовність фортепіанного квартету до самовизначення в системі камерних жанрів, його перетворення на особливий спосіб композиторського й виконавського висловлювання. Проте уточнимо, що В. А. Моцарт розпочав створення своїх двох Фортепіанних квартетів, коли вже був зрілим майстром і мав багатий досвід роботи чи не в усіх сферах музичного мистецтва, тоді, як Л. Бетховен робив лише перші кроки на шляху оволодіння технікою інструментально-камерного письма і ширше – становлення власної творчої індивідуальності. У результаті моцартівські Квартети відразу окреслили межі жанру, що перебував на стадії формування, – на противагу бетховенським, які сприймаються радше як дослідницький пошук структурно-функціональних і семантичних параметрів, які забезпечують його самобутність. Показовою є однаковість дослідників у визнанні класикою жанру саме фортепіанних квартетів В. А. Моцарта [147, с. 452]. Однак неодноразові повернення Л. Бетховена до творів такого типу є історичними передбаченнями крещендууючої актуалізації фортепіанного квартету в новому столітті, що виявилось не лише в кількісному масиві їх зразків, але й у художньо-досконалих творіннях композиторів-романтиків.

### 2.1.1. Інваріантні жанрові властивості Фортепіанних кuartетів В. А. Моцарта

Появу Фортепіанних кuartетів В. А. Моцарта Г. Аберт / *H. Abert* пов'язує з активізацією інтересу автора до ансамблів за участю фортепіано, у свою чергу, зумовленого його дедалі частішими піаністичними виступами [65, с. 75]. На думку дослідника, В. А. Моцарт розглядав твори такого типу «винятково як концертні», на що вказують навіть «суто зовнішні моменти»: тричастинність циклу «із постійним заключним рондо» – на противагу чотиричастинним струнним кuartетам, – а також «віртуозна фортепіанна партія», яка, втім, – визнає учений – «ніколи не отримує переваги над іншими голосами». Що ж до принципів ансамблевої фактури, то Г. Аберт зауважує її «двохоровість»: «<...> фортепіано і замкнена маса інших інструментів протиставляються як цілком рівноправні звукові організми» [там само]. В образно-емоційному плані, за Г. Абертом, ансамблі за участю фортепіано у В. А. Моцарта, як правило, мають більш життєрадісний характер, порівняно зі Струнними кuartетами. Винятком автор називає першу частину Фортепіанного кuartету *g-moll KV 478* [там само, с. 75].

Два Фортепіанні кuartети В. А. Моцарта постають одночасно носіями інваріантних властивостей жанру і різними варіантами їх втілення. **Перший із них, *g-moll KV 478* (1785)**, Г. Аберт розглядає з-поміж низки інших моцартівських творів у тій самій тональності, відзначаючи притаманний його першій частині «похмурий песимістичний настрій» [там само, с. 78], що доходить до «демонізму» у коді [там само]. Дійсно, сонатне *Allegro* Кuartету далеке від концертної святковості, а за своїм драматичним напруженням, інтенсивністю тематичної роботи, розгорнутістю форм, питомою вагою розробних розділів може посперечатися з аналогічними частинами сонатно-симфонічного циклу<sup>1</sup>. Імпульсом до наскрізного тематичного розвитку в

<sup>1</sup> Можна припустити, що «темний» колорит цього *Allegro* зумовлений його хронологічною близькістю створеною тоді ж «Масонською жалобною музикою». За зауваженням Г. Аберта, «Моцарт поставив “Жалобну музику” раніше за Кuartет, хоча порядок завершення цих творів був зворотним» [там само, с.80]. У каталозі Л. Кехеля відображена воля автора: відповідно, *KV 477, KV 478* [там само].

ньому слугує «сильний» елемент питально-відповідальної головної теми, усі складники якого виступають матеріалом для подальшого розвитку. До них належать: імперативний низхідний стрибок на чисту кварту з акцентом на сильній долі такту; репетиційний повтор; пунктирний ритм; малосекундовий мотив (інтонація «зітхання»). У подальшому стрибок може змінювати напрям, інтервальний крок втрачати пунктирний ритм, що тягне за собою пересемантизацію начального мотиву. Більш стабільним є малосекундовий мотив, часто використовуваний як самодостатня інтонаційно-тематична одиниця<sup>1</sup>. «Слабкий» елемент («відповідь») головної теми відразу демонструє свою похідність із «сильного», відкриваючись октавними висхідними стрибками в пунктирному ритмі і завершуючись малосекундовим мотивом (в обох використовується репетиційна фігура). Між цими крайніми точками вписана низхідна гамоподібна послідовність тонів, яка також має властивість «породжуючої моделі». У такому контексті «сильний» елемент приймає на себе роль тематичного ядра, що визначає і спрямованість темоутворення, і драматичний конфліктний характер музичних і образних подій. Він охоплює значну частину експозиції і репризи, розвивається в розробці, обрамляє коду, тобто має наскрізний характер.

Б. Смолмен вбачає в експозиції сонатного *allegro* наявність двох «предметних» (тематичних) груп, перша з яких ґрунтується на його тематичному ядрі, друга – на іншому матеріалі [149, с. 12]. Із позицій усталених у нашому музикознавстві уявлень про логіку сонатного формоутворення вимальовуються чотири функціонально різні розділи: головна і сполучна партії, що відповідають у сукупності першій «предметній» групі; побічна і заключна, що кореспондують із другою. Тональні

<sup>1</sup> Однак і він піддається варіюванню. У кадансі теми мала секунда підмінюється великою; така сама модифікація відбувається в початковому фазисі сполучної партії, причому в різному мелодичному і гармонічному контексті. У фортепіанному соло низхідна чиста квінта (що заміщує чисту кварту в «сильному» елементі) ходом V – I закріплює тонуку *c-moll*; цій самій меті слугує і зміна малюнку верхнього голосу акордів. У репліці-відповіді струнних у скрипки малосекундовий мотив змінює напрям. У всьому розглянутому чотиритакті поєднуються квінтовий і октавний стрибки. У відхиленні в *Es-dur* увесь комплекс «ядра» мелодизований завдяки оспівуванню та ін.

співвідношення головної, побічної і заключної партій в експозиції: *g-moll* – *B-dur*, у репризі *g-moll* – *g-moll*<sup>1</sup>.

Розробка за масштабом і за ступенем насиченості розвитку подібна до сполучної партії експозиції – 41 т. Вихідна позиція в ній належить восьмитактовій, строго структурованій темі, що «стягує» на себе музичні ідеї, які вже звучали, комбінуючись у відносно самостійне ціле. Вона містить: квартовий низхідний «зачин», але продовжений до охоплення всіх тонів тризвуку *c-moll*; репетиційний рух; гамоподібні послідовності різної тривалості і спрямованості, причому два її речення співвідносяться за принципом питання – відповідь<sup>2</sup>. Так проявляється притаманна В. А. Моцарту варіантно-комбінаторна техніка композиторського письма, джерелом якої є ігрова природа його творчого мислення. Обидва елементи, що виростили з головної партії, поліфонічно розвиваються: перший – у вигляді двох канонів – вибудовується на матеріалі першого речення теми розробки, другий – із захопленням гамоподібних злетів, що переходять у діалог реплік-імітацій, запозичений із другого речення цієї ж теми. В останніх тактах розробки повертається опозиція «сильного» і «слабкого» елементів, причому «слабкий» дан у варіанті теми цього розділу сонатної форми, готуючи появу репризи, що завдяки цьому з'являється «безшовно»<sup>3</sup>.

Музична тканина першої частини Квартету складається відповідно до класичних нормативів: по вертикалі – виражена диференціація мелодичного

<sup>1</sup> Згаданий дослідник вважає початком другої «предметної» групи прихід у гармонію *B-dur* із проведенням роялем «сильного» елемента, що доволі логічно, якщо враховувати його формоутворюючу роль. Проте, на наш погляд, цьому перешкоджає подальший гармонічний рух і розробкові прийоми, які більш відповідають сполучним, а не побічним партіям. Цей розділ відкривається зрушенням у бік субдомінанти: *c-moll* → *Es-dur*, після чого починаються «пошуки» побічної тональності з коливаннями між гармонічними опорами *F-dur* – *B-dur* – *Es-dur*, і лише в останньому фазисі впевнено закріплюється тональність побічної партії *B-dur*. У результаті сполучна партія розширюється до 97 тактів проти 18 тактів головної, 23 – побічної, 12 – заключної.

<sup>2</sup> Наведемо й інші подібні приклади в першій частині Квартету *g-moll*. Тематичного значення в ній набувають мелодичні фігурації фактурного фону, що виникають у різних варіантах в усіх її розділах: у доповненні головної партії; у зоні сполучної; у побічній і заключній; у розробці і репризі. Тут проявляється варіантність викладу одного й того самого типу музичного матеріалу, що можна позначити поняттям «подібності».

<sup>3</sup> Розробка так само підхоплювала закінчення експозиції, продовжуючи ланцюжки малосекундових «зітхань», долаючи тактові рисочки, що розділяли дві частини сонатного *Allegro*, перед знаком репризи. Зміни в репризі стосуються відмови від доповнення головної теми, його витіснення багатократними повторами малосекундового мотиву, що виконують функцію підготовки сполучної партії; образного і ладотонального перефарбовування побічної і заключної (*g-moll*).



рельєфу і фона, головного і супровідного голосів; по горизонталі – змінюваність фактури в кожній структурній одиниці композиції, перерозподіл функцій голосів. Ці універсальні правила адаптовані до обраного інструментального складу, конкретизуються і коригуються згідно з ним. Історико-генетичне походження фортепіанного квартету, що пов'язує його з ансамблевими і концертними лініями розвитку інструменталізму, зумовлює взаємодію двох типів діалогу: такого, що ґрунтується на поєднанні різнотембрових пластів («двохоровість», за Г. Абертом) і на комунікації солістів. Перший із них заявляє про себе у викладі головної теми: *tutti-solo* в експозиції, репризі, коді; у паралельному проведенні побічної: струнні із провідним голосом (скрипка) і фортепіано, то в поєднанні з тріо, то за його повного мовчання (варіант – *tutti-solo*); у соло клавішного інструмента в темі розробки; у стислому переклику-змаганні обох «хорів» у зоні побічної партії. Можна відзначити й інші форми прояву концертної співучасті: унісонне подання «сильного» елемента головної теми; нетривалі («точкові») дублювання на підході до побічної теми після чотиритактового соло фортепіано. Як бачимо, В. А. Моцарт «грає» тембровою різноманітністю інструментальних пластів, то узгоджуючи їх у вертикальній єдності, то розводячи як контрастні. Власне концертно-віртуозне начало у цій частині Квартету виражене слабо; більш за все ним позначена побічна і частково сполучна партії.

Для осмислення ансамблевих взаємодій струнних і фортепіано необхідно враховувати темброво-органологічні якості клавішного інструмента часів В. А. Моцарта<sup>1</sup>. Внаслідок своєї акустичної специфіки «моцартівське» (віденське) фортепіано сприяє створенню такого музичного матеріалу, у якому малюнок переважає барву, завдяки чому цей інструмент органічно вписується

<sup>1</sup> Порівнюючи його англійські й австро-німецькі зразки, В. Візе / *W. Wiese* характеризує основний тон тих і інших як прозорий, ясний, такий, що нагадує звучання клавесина або арфи. Проте, через особливості механіки англійським інструментам притаманні «залишкові тони», які продовжують «тихо резонувати, продовжуючи життя ноті», внаслідок чого акустична переривчастість компенсується, що не властиво австро-німецьким зразкам. Звідси – більша злитість звучання, його краса в нижньому регістрі. Навпаки, фоніка віденського фортепіано в усіх регістрах вирізнялася виразністю і визначеністю кожного тону [173, с.34].

в квартетну фактуру як носій одного з ансамблевих голосів, який співіснує з іншими на паритетних засадах. Цікаво, що залишаючись багатоголосним, фортепіано в першій частині аналізованого циклу нерідко трактується як інструмент з виражено домінантним мелодичним началом або, принаймні, одноголосним із «точковим» супроводом (окремі гармонічні тони на сильній і відносно сильній долях такту). Саме так відбувається в доповненні головної партії, в значній частині сполучної і в другому каноні в зоні розробки. В інших випадках партія фортепіано постає в чітко витриманому двоголосному викладі. Більш складні фактурні варіанти приурочені до драматургічно «сильних» моментів або до сольних епізодів<sup>1</sup>.

В організації струнної групи В. А. Моцарт дотримується двох основних стратегій: тріо-принципу з функціональним розподілом голосів на провідний, мелодично-рельєфний, бас і фігураційну середину в експозиційних розділах форми – та їх канонічного поєднання в розвиваючих. Спостерігаються й інші прийоми ансамблевої взаємодії струнних інструментів. Наприклад, у вступі сполучної партії скрипка і віолончель створюють пульсуючий остинатний фон в терцовій вторі, однак на коротку мить скрипка відхиляється від заданого лінійного руху, граючи оспівування основного тону, у якому за допомогою *sf* підкреслюється малосекундова інтонація, ніби підхоплюючи той самий мотив у фортепіано, потім віолончель через хроматичний рух та акценти також імітує її. Аналогічно альт, який спочатку тримав гармонічну педаль, перериває її, щоб, у свою чергу, відтворити цей мотив. Тим самим досягається тематизація не лише партій струнного тріо, але й усього ансамблю<sup>2</sup>. Відзначимо також випадки дублювання, які зазвичай доручають скрипці й альту.

<sup>1</sup> Незважаючи на відсутність установки на концертну віртуозність, композитор звертається до різних піаністичних формул, які часто змінюють одна одну: гами, арпеджіо, ламані інтервали, а в супроводі – до «маркізових» і «альбертієвих» басів, коротких арпеджіо. Спостерігаються й окремі приклади поліфонічного поєднання ліній лівої і правої рук – канон, що відкриває сполучний розділ експозиції і репризи, сопрановий голос і мелодизована фігурація в заключній. При цьому теситурно матеріал в лівій і правій руках, як правило, широко розведений, що, по-перше, також сприяє чіткості малюнку обох ліній, по-друге, дає можливість за необхідності заповнити середину звучання струнними.

<sup>2</sup> Виявлені деталі ансамблевого письма мають і важливе гармонічне навантаження, «омінуючи» мажорне забарвлення акорду *B-dur*, підкреслюючи субдомінанту цієї тональності і модулюючи в *Es-dur* за допомогою

При відносній самостійності двох різнотембрових «хорів» вони органічно поєднуються в квартетну вертикаль. Часте обмеження партії лівої руки фортепіано функціями «камертона» і «метронома» сприяє трактуванню партії правої як одного з мелодичних (лінійних) голосів чотирирядкової партитури. Такими є ансамблеві рішення у доповненні головної партії, в сполучній та розробці<sup>1</sup>. Очевидно, що основне завдання у створенні ансамблю В. А. Моцарт вбачає у формуванні таких принципів і прийомів взаємодії груп та окремих голосів, які дозволили б спеціалізувати квартетне письмо, змінивши темброво-органологічну однорідність інструментального складу струнного квартету, але зберегти принцип паритетності голосів і розмаїття музичного простору.

Жіноча грація і м'ягка танцювальність *Andante* (*B-dur*, 3/8) подібні багатьом ліричним зразкам моцартівських сонатних циклів. На перший погляд, ніщо не нагадує в ньому про «бурю і натиск» *Allegro*, проте періодичні заходи в мінорні лади, що спостерігаються вже з перших тактів початкової теми, сприймаються як своєрідна тінь, яку відкидають гострі колізії першої частини циклу. Форма *Andante* – складна подвійна двочастинна із сонатними тональними співвідношеннями розділів, причому повторюваність другої теми першої частини надає композиції ознак рефренності<sup>2</sup>.

Взаємодія фортепіано і струнного тріо в *Andante* нагадує інструментування повільних частин моцартівських концертів. Початкову тему фортепіано проводить соло; вона викладена в першому реченні 3–4-звучними акордами в тісному розміщенні, у другому – терцовими вторами у вигляді

---

басового хроматичного ходу в партії віолончелі (*a-as-g*), причому на відстані виникає перечення *ges* (альт) – *g* (віолончель).

<sup>1</sup>Різні прийоми поєднання «хорів» використовуються у великій зоні кадансування перед побічною темою. Канонічний виклад «сильного» елемента фортепіано супроводжується імітаціями мелодизованих струнних, потім ідуть діалоги струнних і фортепіано, і, нарешті, невелике соло клавішного інструмента повторюється в дублюванні з групою смичкових. Заклучна партія відкривається триголоссям струнних, потім їм відповідають короткі репліки фортепіано без супроводжуючого баса (цю роль доручено віолончелі), після чого ініціативу перехоплює клавішний інструмент, претендуючи на соло, однак віолончель продовжує грати педаль. Скрипка, а потім альт подають короткі репліки, закріплюючи той дух змагання-співучасті, який встановився в побічно-заклучній зоні експозиції. Він витриманий у цих самих розділах і в репризі, але вже в іншому емоційному налаштуванні.

<sup>2</sup>Схема форми *Andante* : *A* (*B-dur*) – *B*(→*F*) | *C*(*F-dur*) – *B*<sub>1</sub> (*F-dur*) | | *A*<sub>1</sub> (*B-dur*) – *B*<sub>2</sub> (*B-dur*) | *C*<sub>2</sub> (*B-dur*) – *B*<sub>3</sub> (*B-dur*) | *coda*. Відзначимо також тематичні зв'язки між темою *A*, зв'язкою-доповненням у кадансах непарних розділів і музичним матеріалом парних. Тим самим видима багатотемність насправді є міцно спаяною тематичною єдністю.

розкладених гармоній. На фоні акустичної палітри цього інструмента в *Andante* його звучання виділяється повнотою і співучістю, зближуючись із фонікою струнних. Аналогічна насиченість тону притаманна фортепіано в поданні теми другого розділу музичної форми, яка також представлена соло клавішного інструмента. За моделлю *tutti-solo* початкова тема повторюється обома «хорами» з дублюванням усіх голосів фортепіанної фактури струнним тріо. В експонуванні другої теми першого розділу перевага надана ансамблевому письму. Функції голосів чітко розподілені: фортепіано доручено мелодичну фігурацію, що частково позбавлена хоча б якогось супроводу; скрипка й альт початково грають короткі малосекундові мотиви в терцію на фоні гармонічних ходів віолончелі, потім залишаються лише скрипка і віолончель, що в сукупності з фігураціями в партії правої руки фортепіано відтворює тріо-принцип. Далі диспозиція голосів змінюється: скрипка виписує мелодичні візерунки, альт проводить контрапункт, віолончель і басовий голос рояля забезпечують гармонічні опори, тематично рельєфні звороти доручені фортепіано в партії правої руки. Наприкінці першого розділу «хори» вступають між собою в діалог.

Такий самий прийом використаний у викладі теми другого розділу: соло фортепіано відповідає струнне тріо. У фактурі теми **B**<sub>1</sub> відбувається поступове накопичення голосів, що супроводжується динамічним розширенням ансамблевої теситури (від великої октави до третьої) і посиленням акустичної щільності. Це дозволяє визначити кінцеву точку відзначеного процесу як кульмінацію даного розділу.

У репризі першої частини композиції *Andante* спільне проведення теми **A**, зберігаючи загальну ідею дублювання, доповнюється басовими фігураціями, що, з одного боку, оживляє рух, з іншого, – ущільнює музичний простір. Подальший план ансамблевих подій загалом не змінюється.

У фіналі циклу (*Allegro moderato, alla breve, G-dur*) з усією очевидністю розкриваються концертні властивості фортепіанного квартету. У композиції вони заявляють про себе в ремарці *Rondo*, багатотемності й кумулятивному

принципі нанизування різних музичних образів, що перебувають в єдиному – ігровому – семантичному ряду; в ансамблевих відношеннях – у прийомах *tutti-solo*, активно застосовуваному концертуванні двох «хорів», у способах викладу віртуозної моторики у всіх учасників, каденційних побудовах партії фортепіано. Власне, саме калейдоскопічність тем численних епізодів і дає повне право називати цей фінал *Rondo*. Що ж до його форми, то її можна визначити швидше як сонатну з ознаками рондо-сонати у зв'язку з появою на початку розробки першої теми цієї частини в основній тональності, скороченням репризи (без головної партії) і кодою (відсутній третій «рефрен»). З погляду форми-схеми, структура фіналу збігається із закономірностями побудови сонатної експозиції: велика головна партія – сполучна на новому матеріалі, що містить також ритмічну ідею головної (синкопа) в *G-dur* – дві побічні теми<sup>1</sup> і заключна з варійованим повторенням в експозиції; розробка, що поєднує тематичне оновлення і розвиток із концертним принципом віртуозних виходів фортепіано як соліста; скорочена реприза (без головної партії) в *G-dur*; ефектна кода, що закріплює прийоми *tutti-solo*, діалоги «хорів», швидку моторику, і спрямована до тоніки, що завершує цикл і виконується акордами струнних інструментів і фортепіано<sup>2</sup>.

Резюмуючи спостереження, відзначимо залежність характеру ансамблевих відношень від образно-драматургічної і композиційної спрямованості окремих частин циклу. У драматичному *Allegro* заявлена в перших тактах експозиції і відтворена потім у репризі і коді концертна модель відразу отримує конфліктне семантичне наповнення, чим зближується з двоелементними *initio* сонатно-симфонічного типу. Тим самим створюється імпульс для наскрізного драматургічного становлення, далекого від логіки

<sup>1</sup> Першу із них використав більше ніж через півтора століття І. Стравінський у Кабалетті Енн – головній героїні опери «Пригоди гувльвіси» (I д., к.ІІІ). Б. Смолмен вважає, що В. А. Моцарт «запозичив» цю тему – «без сумніву несвідомо» – із Квінтету *op.11* Й. К. Баха [149, с. 14].

<sup>2</sup> У головній темі закладений алгоритм зміни інтонаційно і ритмічно рельєфного музичного матеріалу і «загальних форм руху» двох видів: з використанням тематично індивідуалізованих елементів й узагальних формул. Цей тип контрасту поширюється потім на всю головну партію і використовується під час переходу до сполучної, у каденційному соло фортепіано між двома побічними темами, побічною і заключною партіями, але особливо широко – в розробці.

концертних *Allegri*. Нівелювання концертності відбувається також у фрагментарності соло фортепіано, енергетичній насиченості моторики, далекої від естетизації майстерності віртуозної гри. Залучення сонатно-симфонічних методів розвитку адаптується до умов різнометрової і різноорганологічної квартетної партитури з широким використанням поліфонічних прийомів викладу, що приводить до тематизації всієї музичної тканини і зведенню до мінімуму фонового матеріалу. Останній вводиться лише зрідка з метою прояснення гармонічних функцій у канонічних побудовах, часового заповнення великих тривалостей більш дрібними, у деяких випадках соло фортепіано і скрипки.

В *Andante* співвідношення фортепіано і струнного тріо нагадує інструментування повільних частин концертів В. А. Моцарта, де звучання фортепіано виділяється повнотою і співучістю, зближуючись з мелодійним тембром струнних. У другій темі *Andante* перевага належить такому ансамблевому письму, де кожний голос наділений власним мелодичним і ритмічним малюнком подібно тріо-принципу, що змінюється в залежності від диспозиції голосів.

У фіналі циклу найбільш яскраво проявляються концертні властивості фортепіанного квартету, де широко використовуються прийоми *tutti-solo*, концертування двох «хорів», викладене віртуозною моторикою усіх учасників, каденційні побудови фортепіано.

**Фортепіанний квартет *Es-dur KV 493***, написаний через рік після *g-moll*'ного, суттєво відрізняється від свого попередника як композиційно-драматургічними, так і ансамблевими прийомами. Ці відмінності настільки значні, що стають очевидними розбіжності між названими творами на рівні їхніх жанрових прообразів. Якщо Квартет *g-moll* виявляє близькість до струнного квартету, яка розкривається в характері образно-емоційного змісту й очевидному прагненні автора до дотримання «чотирилінійності» фактури, то *Es-dur*'ний, навпаки, вписується в сімейство ансамблів за участю фортепіано і наділений явно вираженими концертними властивостями. Можливо, через це

В. А. Моцарт назвав його «маленьким»<sup>1</sup>. Утім, невідомо, що насправді думав автор про своє творіння. У всякому разі Г. Аберт, відзначаючи «більш інтимний» й «одночасно більш життєрадісний» тонус Квартету *Es-dur*, вважає його рівнозначним *g-moll*'ному в плані «формальної будови» – «аж до таких деталей, як, наприклад, структура рондо» [65, с. 78]. Показове, однак, посилення вченого на композицію фіналу, а не на форму сонатного *allegro*, аналіз якого переконує в значному відступі В. А. Моцарта від стратегії організації відповідної частини *g-moll*'ного Квартету<sup>2</sup>.

Сонатне *Allegro* Квартету *Es-dur* містить багато цікавих композиційних ходів, які розкривають майстерність моцартівського *inventio*. Головною «діючою особою» тут, за справедливим зауваженням Г. Аберта [там само], виступає перша тема двотемної побічної партії<sup>3</sup>. Виразний, рельєфно окреслений зворот, який її відкриває, концентрує в собі ту інтонаційну енергію, якої була позбавлена головна, також двотемна, партія, із притаманним їй переважанням узагальнених формул і наявністю «загальних форм руху». Він же дає поштовх до розвитку музичних подій у розробці і коді. Звідси – велика головна партія сприймається розгорнутою інтродукцією до побічної, насичена багатьма прикметами концертної святковості й урочистості. Тут використовуються прийоми *tutti-solo*, концертування тріо, віртуозна моторика в широкому епізоді виходу фортепіано із підтримкою струнних<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Г. Аберт наводить такий уривок листа В. А. Моцарта від 14 січня 1787 року: «Само по собі сталося, що *in caritatis camera* (у кімнаті дружельності) ми виконали для самих себе маленький *Quator* <...>» [там само, с. 77].

<sup>2</sup> Звертаючись до Квартету *Es-dur*, Б. Смолмен не погоджується з двома поширеними думками про цей твір. Перша з них стосується використання В. А. Моцартом як моделі твору Й. Шобера в тій самій тональності і в тому самому жанрі – композитора, музику якого юний автор пізнав під час поїздки до Парижа в 1763–1764 роках. Як вважає дослідник, наявна подібність між цими опусами не принципова і «цілком може бути випадковою» [149, с. 11]. Друга поширена оманлива позиція, за Б. Смолменом, полягає в тому, що через несприятливі відгуки про моцартівський Квартет *g-moll* наступний твір у цьому жанрі композитор вирішив зробити «більш доступним для любителів» [там само, с. 11]. На наш погляд, художні знахідки в цьому Квартеті – як за темо- і формоутворюючими прийомами, так і за ансамблевими взаємодіями – не дозволяють вбачати в ньому «полегшений» варіант жанрового рішення.

<sup>3</sup> На вагомість цієї теми порівняно з головною вказує також Б. Смолмен [там само, с. 12].

<sup>4</sup> Квартетно-ансамблева паритетність проявляється також у «подієвості» голосів тріо. Так, у перших чотирьох тактах – автентичний каданс, який закріплює обрану тональність, – акорди фортепіано на фоні «маркізових басів» ніби тільки дублюються смичковими. Насправді скрипка мелодично підкреслює відхилення в *As-dur*,

Обидві побічні теми побудовані за принципом мелодичного розгортання із включенням побічних, зокрема кількох мінорних тональностей, які затемнюють емоційний колорит. На перший план виходить прийом соло: першу тему спочатку грає скрипка, потім альт у *g-moll*, на лінію якого накладається той самий зворот у фортепіано в *c-moll* (канонічна імітація), який виливається у фортепіанне соло з подальшим розчиненням тематизму у віртуозних пасажах. Учасники ансамблю обмінюються і функцією супроводу: на клавішний інструмент покладається завдання гармонічного розвитку й одночасно віртуозного фону (перша побічна тема), на струнні – часткове дублювання терцових ходів у баса (у фортепіанному каденційному соло). Аналогічні закономірності спостерігаються й у викладі другої побічної теми: соло скрипки з акомпанементом фортепіано, паралельне проведення клавішним інструментом на фоні кількох індивідуалізованих голосів тріо. Зміна функцій і передача тематичної ініціативи від струнних до фортепіано притаманна також заключній партії. Завершення експозиції тематично і фактурно аналогічне вступним тактам *Allegro*, але в *B-dur*.

Як бачимо, драматургія сонатної експозиції має зовсім іншу спрямованість порівняно з аналогічним розділом першої частини Квартету *g-moll*. У ній немає драматичної конфліктності, тематичний розвиток пов'язаний переважно з мелодичним розгортанням, концертні принципи побудови форми явно превалюють над сонатно-симфонічними, а в організації ансамблевих взаємодій домінують прийоми сольного і колективного концертування. «Діалог згоди», що виникає на цій основі, відповідає одному зі значень слова *concerto* – співучасть. При цьому *tutti*'йні моменти вкрай рідкісні, що відрізняє цю ансамблеву партитуру від концертної.

Розробка являє собою розгорнутий розділ, що охоплює дві фази активного гармонічного і мотивно-тематичного розвитку, який ґрунтується на початковому мелодичному звороті першої побічної теми. Емоційно-образно і

---

виводячи на поверхню відповідні звуки фортепіанних гармоній; альт широкими ходами заповнює відсутні ступені акордів роля.



драматургічно вона виступає антитезою експозиції, вносячи в загалом безхмарний світ сонатного *allegro* драматичну дієвість і напруженість. Цьому сприяє і стиснення ритмічних одиниць у фоновому матеріалі партії фортепіано порівняно з експозицією, де шістнадцяті з'являються епізодично, тоді як у розробці вони охоплюють великий пласт музичного тексту.

Чіткості розділення розробки на дві фази сприяє проголошення названого звороту: на початку першої – в унісоні струнних, на початку другої – у партіях обох рук фортепіано з октавним подвоєнням у басовому голосі, посиленому віолончеллю. Схожість з будовою розробки першої частини Квартету *g-moll* проявляється в соло фортепіано з першою побічною темою – відразу після ключового звороту в тріо, з «перекрашуванням» *B-dur* у *b-moll* і перерозподілом ансамблевих сил: у першій фазі використані канонічні імітації в партіях струнних, у другій – з'являється канон із них же; фортепіано в обох випадках наділяється функцією драматургічного фона і гармонічної підтримки, забезпечуючи ясність тонального плану: *b-moll* – *Des-dur* – *es-moll* – *g-moll* у першій фазі, *d-moll* – *c-moll* – *b-moll* – предикт на *D* → *B-dur* у другій. Відмінність від аналогічного розділу сонатного *allegro* Квартету *g-moll* пов'язана із підключенням до поліфонічної роботи фортепіано, басовий голос якого у другій фазі наділяється власним варіантом ключового звороту, який входить в імітаційний діалог зі струнними. Так виникає типологізація ансамблевих прийомів у сонатних розробках фортепіанних квартетів.

Зміни в репризі, крім тональних, передбачених законами класичного сонатного формоутворення, стосуються фактурно-ансамблевих рішень у зоні побічної партії. Про її початок повідомляють тепер скрипка і альт, які вступають в імітаційний діалог із віолончеллю, а потім фортепіано. Цілковитою тему проводить клавішний інструмент у супроводі фігурацій скрипки, після чого відновлюються імітаційні перегуки струнних – аж до підхоплювання коротких реплік. Друга тема цього разу доручається альту, фрази якого перехоплює скрипка, а потім фортепіано. Такого типу операції посилюють враження від квартету як ансамблю не лише солістів, але й різнотембрових

голосів, а звідси – лінеарності в організації фактури; при цьому залишається незмінною цементуюча роль баса як основи гармонічної вертикалі, функція якого доручається, за традицією, віолончелі або фортепіано. Ще одна аналогія із сонатним *allegro* Квартету *g-moll* виникає в коді, де на короткий час відновлюються канонічні перегуки і накладання струнних інструментів на фоні подвійного обігрування тоніки шістнадцятими в партії правої руки і широким, майже маршовим ходів у партії лівої<sup>1</sup>.

Загальний композиційно-драматургічний план *Larghetto (As-dur)* близький за будовою до попереднього *Allegro*: витриманій в єдиному емоційно-образному ключі експозиції протистоїть суттєво «змінорена» розробка, відгомони подій якої, але в душі основного настрою цієї частини циклу, розміщені в Коді (див. Додаток А). Витриманість єдиного темпу, який ніде не порушується (у стилі історичного часу) агогічними ремарками, не перешкоджає жвавості музичного висловлювання, що зумовлене частою зміною темпоральних одиниць (тридцятьдругих, шістнадцятих, восьмих) та ансамблевих фактурних комбінацій. Незважаючи на ясну прослуханість гармонічних вертикалей, а іноді й акордовий склад, музична тканина за своєю сутністю поліфонічна. У цьому випадку йдеться не про власне поліфонічні форми поєднання голосів – лише в кульмінації розробки з'являється короткочасний неточний канон, – а своєрідні «контрапункти, що вриваються» – репліки у вигляді ніби спонтанно виниклих «коментарів» до основної мелодичної лінії і мелодичне розшарування голосів тріо. У другому реченні головної теми, коли після виходу фортепіано соло до гри долучається тріо, викладений струнними новий матеріал майже відразу доповнюється контрапунктом клавішного інструмента, який у вільній манері відтворює початковий (гамоподібний) елемент головної теми – спочатку як коротку

<sup>1</sup> Раптова поява маршовості уявляється ігровим прийомом, що надає кінцівці *Allegro* певну родзинку, пікантність, яка особливо очевидна в зіставленні зі «вченою поліфонією» одночасної канонічної імітації струнних, що викликає асоціації з арією Фігаро «Хлопчик жвавий». Характерним є збіг року створення Квартету *Es-dur* і «Весілля Фігаро»: 1786, а також послідовність їхніх порядкових номерів у каталозі Кьохеля, відповідно, *KV 492* та *KV 493*. У контексті *Allegro* Квартету бадьорі пунктири останніх тактів перекидають арку до «сильного» елемента головної теми.

репліку, потім – каденційну побудову, у результаті чого порушується чистота розпочатого діалогу концертуючих «хорів». У самому тріо, де мелодія доручається скрипці, а пульсуючий бас – віолончелі, альт, що заповнює фактурну «середину», то претендує на мелодичну самостійність, то обмежується фоновими прийомами. Контрапунктні лінії альту і фортепіано розведені в часі: в момент вступу клавішного інструмента струнні переключаються на виконання фонового матеріалу, добудовуючи  $D_6$  фортепіано до  $D^{\flat/5}$ . У першому реченні другого проведення головної теми, яка переводить у власне сполучну партію, концертує тріо, у якому альт і скрипка в сексту ведуть мелодичну лінію, а віолончелі доручений контрапункт; саме завдяки йому відбувається інше гармонічне «підсвічування» тематичного голосу (відхилення в тональність VI ступеня, *f-moll* замість *As-dur*) і перехід до зони *DD*. У другому реченні, де за правилами подвійного контрапункту, тематичний матеріал викладає фортепіано, скрипка двічі нагадує про себе короткою реплікою у вигляді «мереживної» фігурації, альт підводить до септими  $D_7$ , підкреслюючи її, віолончель тягне педаль<sup>1</sup>.

Мелодичне вивільнення квартетних голосів, уникання точних дублювань, концертування груп притаманні розробці. Її вступному розділу притаманні діалоги «хорів». При цьому в організації струнного ансамблю суттєво коригується тріо-принцип, оскільки не тільки альт і скрипка, але й віолончель наділені індивідуальними мелодичними малюнками. Цей самий принцип зберігається в основній частині розробки, де грає весь квартет, відтворюючи фактурно-тематичні ідеї побічної партії експозиції. Навіть дублювання баса роялем і віолончеллю подеколи порушується завдяки мелодичним ходам струнного інструмента. Партія правої руки фортепіано «розшифровує» гармонії арпеджованими фігурами, забезпечуючи звуко-акустичну наповненість кульмінаційного моменту. У предиктивній зоні актуалізуються

<sup>1</sup>У репрізі відбувається оновлення ансамблевих засобів у першому реченні головної теми і в його повторенні через використання прийому «луни», відповідно, у партіях скрипки (без участі інших струнних інструментів) і фортепіано (без підключення партії лівої руки). В решті розділів репрізи диспозиція голосів не змінюється.

імітаційні переклики усіх голосів тріо зі збереженням фігураційного фону й органічним доміантовим басом рояля.

У кодї відзначимо діалог соло фортепіано і скрипки – поза участю альтя і віолончелі, а також виникаючі з них каскади арпеджованих фігур у широкому діапазоні, які утворюють фон для кадансових реплік струнних. Таким чином, *Larghetto* є квінтесенцією камерного квартетного письма, що цілком розкриває тут свою специфіку.

*Allegretto (alla breve)*, яке завершує Квартет, подібно до останньої частини *g-moll*'ного, відсилає до блискучих святкових фіналів концертних творів. Це багатотемна рондо-соната із дзеркальною репризою, похідним тематизмом і його перефарбуванням, внаслідок чого внутрішні межі форми можна визначити, тільки враховуючи тональний план. Завдяки колообігу тем та їх «влученню» у функціонально різні розділи рондо-сонатної композиції виникає враження тієї подієвої непередбачуваності і плутанини, яка втілилася в «божевільному дні» – «Весілля Фігаро»<sup>1</sup> (див. Додаток Б).

Святкова атмосфера фіналу народжується не лише завдяки формоутворюючим принципам і прийомам, але – не меншою мірою – ансамблевими засобами. В інструментальній взаємодії домінує змагальність, виявлена на різних рівнях: викладу структурованих тем, обміну лаконічними репліками, канонічних імітацій учасників струнного тріо, коротких, у межах мотиву, перегуків. В експонуванні головної і побічної тем використовується прийом концертування «хорів»: із почерговою ініціативою фортепіано соло і тріо. Діалогічну будову має початковий етап сполучної партії, у якій струнним в октавному подвоєнні відповідає фортепіано. У зоні вторгнення у побічну партію матеріалу сполучної цей діалог набуває нового вигляду, а репліки – більшого масштабу, що дозволяє говорити про його переростання в

<sup>1</sup>Г. Аберт вказує на запозичення однієї з тем фіналу (не конкретизуючи, якої саме) із №5 моцартівського балету «Дрібнички» *KV Anh. 10* [65, с.81]. Цікаво, що, за спостереженням цього дослідника, балет закінчується неочікувано: «по-справжньому моцартівським», «задумливим і тихим» завершенням, «у якому заспокоюється це святкове поживлення» [там само].

концертування «хорів»<sup>1</sup>. Короткими діалогами-«здоганялками» і «точковими» перегуками-«гримасами» фортепіано і скрипки позначена заключна партія.

Разом зі змаганням-грою зі струнними, фортепіано наділяється і сольними виходами, розкриваючи за допомогою віртуозної моторики концертне походження цього жанру. Ці виходи зосереджені в побічній партії експозиції і репризи, з'являються в переході до заключної і в самій заключній партії. У розробці фортепіано хоча й не солює, але становить основу як цілісності музичного процесу, так і формоутворення. Пасажі, що виростають зі сполучної партії, слугують канвою, на яку нашаровуються канонічні імітації альту і скрипки на фоні віолончельної педали, хроматичні сходження в усій групі струнних, а в ліричному епізоді рояль викладає другу тему з акомпанементом тріо. Під час проведення першої теми, яка також виростає з матеріалу сполучної партії, дорученого скрипці з контрапунктами альту, роль фортепіано зводиться до гармонічної підтримки з фігуруванням акордових вертикалей.

Особливо відзначимо початок коди: інструменти усього квартету беруть рівноправну участь у «пошуках» основної тональності, виконуючи початковий зворот головної теми, яку і проводить на фоні тривалої трелі фортепіано.

Здійснений аналіз двох Фортепіанних квартетів В. А. Моцарта уможливорює деякі висновки й узагальнення жанрово-стильового рівня:

1. Основу циклічної будови цих творів, як і інших ансамблів для струнних і фортепіано, становить сонатно-концертна модель «швидко-повільно-швидко». Їх перші частини ближчі до власне сонатних *allegro* через відсутність концертної подвійної експозиції (якщо мати на увазі класичний

---

<sup>1</sup> Тут, утім, як і скрізь, проявляється невичерпна фантазія В. А. Моцарта. Спочатку фортепіано проводить у партії правої руки третій елемент сполучного розділу експозиції; одночасно лівій руці доручається низхідна хроматична послідовність (до речі, така, що завершує розробку), ритмічне групування якої містить міжтактові синкопи як у другому елементі. Відгук на репліку струнних фортепіано починає першим елементом у партії лівої руки, який переростає в третій, а права рука грає синкопований хід. Тобто використовується принцип подвійного контрапункту – із перестановкою голосів – і зрощування прообразу третього елемента з ним самим.

концерт за участю соліста й оркестру), а ефектні святкові фінали з використанням прийому концертування – концерту. Повільні частини своєю проникливою лірикою відповідають обом жанрам.

2. Сказане, однак, не означає, що фортепіанний квартет в його розумінні В. А. Моцартом являє собою певний якісно «проміжний» або «мікстовий» феномен. Швидше можна відзначити в кожній із частин циклу домінування певного типу мислення при вираженості інших. У перших частинах рельєфність тематизму, його розроблення за принципом мотивного вичленування і розвитку наділяє їх сонатно-симфонічними властивостями; у повільних – панує камерність, ювелірність поєднання деталей, нерідко здійснювана за допомогою варіантності і комбінування; у фіналі на перший план виходить концертність. Уточнимо, що ці відмінності не слід абсолютизувати, і разом із тим, як своєрідні «модуси» мислення вони дають про себе знати в обох моцартівських Квартетах. Це дозволяє говорити про взаємозумовленість виконання композиційно-драматургічних та ансамблевих завдань.

3. На підставі ансамблевої специфіки фортепіанного квартету вибудовуються розробки моцартівських сонатних форм, які можна вважати типовими. Ідеться про численні діалоги струнних, іноді за участю фортепіано, у вигляді канонічних імітацій чи власне канонів, які слугують засобом мотивно-тематичної роботи, тоді як основна функція фортепіано полягає в забезпеченні тонально-гармонічного розвитку і створенні фактурної опори всієї конструкції. Улюблений драматургічний прийом В. А. Моцарта в поєднанні експозиції та розробки – протиставлення мажорної, виведеної із конфліктної ситуації заключної партії, що розсіює будь-які колізії, і напруженої, переважно мінорної розробки. Композитор також запропонував два види співпорядкування розробки і коди, однакові начала яких то підхоплюють конфліктність і драматизм центрального розділу сонатної форми, то, навпаки, переборюють його.

4. Спираючись на сукупність генетичних складників фортепіанного квартету, В. А. Моцарт гармонізує їх і приводить до найвищої художньої єдності.

5. Таким чином, у творчості В. А. Моцарта фортепіанний квартет склався як особливий тип твору, якому притаманні єдиний жанровий код, стійка модель побудови циклу, визначений інструментальний склад і способи оперування ним, характер авторського висловлювання.

### **2.1.2. Пошуки інваріантних властивостей жанру у фортепіанних квартетах Л. Бетховена.**

1785 року, одночасно з В. А. Моцартом до фортепіанного квартету звернувся і юний Л. Бетховен. Питання про можливе ознайомлення автора-початківця з першим зразком цього жанру не виникає через хронологічне випередження бетховенського опусу творів В. А. Моцарта. За Б. Смолменом, їх розділяє кілька місяців, що від самого початку не дозволяє бачити в Л. Бетховені продовжувача моцартівських спроб у сфері фортепіанного квартету [149, с.15]. Учений вбачає в названих творах швидше вплив смаків і поглядів наставника юного композитора К. Г. Нефе й указує на перевагу, яку він надавав пізній камерній музиці К. Ф. Е. Баха, зокрема, його «акомпанованим сонатам» [там само]. І все ж, англійський дослідник визнає і певний вплив на юного автора художницької харизми славнозвісного Амадеуса, приділяючи спеціальну увагу вивченню джерел бетховенського камерно-ансамблевого мислення [там само, с.15-17].

Німецькі дослідники творчості Л. Бетховена Дж. Метцлер [125, с. 852] та А. Вернер-Йенсен [169, с. 190], вказують на низку зразків моцартівських творів, які були для юного автора своєрідною «моделлю» для створення власних фортепіанних квартетів. Не викликають сумнівів джерела натхнення композитора, що легко виявляються в Скрипкових сонатах В. А. Моцарта: відповідно, Квартету *Es-dur* – у Сонаті *G-dur KV 379*, *D-dur* – *Es-dur KV 380*, *C-dur* – *C-dur KV 296*. Відзначаючи помітну схожість названих творів, автори

порушують питання про її причини. Музикознавці пояснюють «моцартіанство» Л. Бетховена як амбіційністю молодого автора, навіяною його батьком, так і методом написання музики, який широко практикували в той час у викладанні. Наприклад, Й. Гайдн пропонував своїм учням «потренуватися на сонатинах за обраними зразками, так, щоб точно відтворювалася та сама тональність, такт, розмір, періоди, форма, кількість тактів і кожна модуляція» [169, с. 191]. За такою методою Л. Бетховен створював і свої перші Фортепіанні квартети<sup>1</sup>.

Доказом схожості Фортепіанного квартету № 1 *Es-dur* WoO 36 із названою Скрипковою сонатою В. А. Моцарта слугує вражаючий збіг композиційного рішення обох творів, про що зазначає Б. Смолмен [149, с. 15]. Як пише музикознавець, структура циклу Сонати В. А. Моцарта «надто індивідуальна, щоб точне копіювання могло бути випадковим збігом» [там само, с. 15]. Справді, ця Соната не співпадає з моделлю тричастинного циклу, яка установилася у В. А. Моцарта в Скрипкових сонатах 1781 року і яка може через це вважатися класичною. Вона відкривається повільним розділом *Adagio G-dur* в незавершеній сонатній формі в дусі італійських арій бельканто, потім вступає патетичне сонатне *Allegro* в одноіменному мінорі (*g-moll*), а далі йдуть тема і 6 варіацій у *G-dur*. За такою самою схемою, без особливих відхилень створений і Фортепіанний квартет Л. Бетховена, тільки тональність обрана інша – *Es-dur*. Причому, як пише Б. Смолмен, «юний композитор видає себе “з головою”, переносячи в свій твір характерний початковий гармонічний зворот моцартівської сонати» [там само, с. 16], а саме – відхилення у другому такті у другого мінорного ступеню.

**Фортепіанний квартет № 1, *Es-dur*, WoO 36** (1785) відкривається розгорнутим розділом у темпі *Adagio assai*. Його масштаби настільки великі, що перевищують звичні межі сонатних вступів. Це дає право вбачати в I частині Квартету прояв барокової контрастно-складної форми, тим більше, що

<sup>1</sup> Більш детально це питання розглядається в статті автора [29].



*Adagio assai* чітко структуроване, і лише відсутність репризи переводить його в подальший швидкий розділ форми.

Буквально з перших тактів головної теми стає очевидним інший, порівняно з моцартівськими опусами, звуко-акустичний образ ансамблю. Висуваючи на перший план фортепіано, композитор насичує його фактуру чотиризвучними вертикалями, суттєво розсуває теситуру, а в побічній темі використовує широкі, двооктавні арпеджіо у вузькому розміщенні акордових ступенів, примножує кількість тонів у гармонічних вертикалях та ін. Те саме спрямування в «прослухання» фортепіано притаманне розробці<sup>1</sup>. Аналогічні ідеї реалізуються в партії струнних. Незважаючи на виставлений нюанс *p*, група смичкових передбачає щільне, насичене звучання, що виникає завдяки грі альта і скрипки подвійними нотами. Вони ж зберігаються у скрипки в сполучній і заключній партіях, а в альта зустрічаються в розробці. Віолончель частіше за все вимальовує лінію баса. «Бетховенське» начало проявляється також у великій кількості *sf*<sup>2</sup>, повсюдно виставленій педалі та ін.

Стосовно *Adagio assai* видається цілком виправданою «фортепіано-центристська» позиція учених у характеристиці ансамблів за участю фортепіано. Клавішний інструмент наділений лідерською функцією носія тематизму у викладі головної, сполучної і заключної партій. На другу роль – фактурно-гармонічного фона – він зміщується в розділі побічної, де тематичну ініціативу перехоплюють струнні, що імітаційно розвивають початковий зворот. Рухливість ансамблевого процесу зумовлюється досить частою зміною диспозицій голосів: обмін репліками скрипки й альта → їх спільний перехід до тематичної лінії, що позначає акордові звуки з мелодичним відгуком віолончелі → тритактове соло скрипки з педаллю альта і мелодизованим басом віолончелі → коментар альта та ін. Ці самі прийоми спостерігаються в розробці, однак обмін репліками скрипки й альта незабаром витісняє «бесіда»

<sup>1</sup> Будова *Adagio assai*: ГП (8 тт., *Es-dur*) – С П (11 тт. *Es-dur*→*B-dur*) – П П (15 тт., *B-dur*) – 3 П (початковий мотив – інверсія *initio* побічної теми; 9 тт. *B-dur* | розвиток елементів побічної теми; 23 тт.) – закріплення в тональності *B-dur* (домінантовий предикт до *Allegro*; 6 тт.).

<sup>2</sup> Вони відмічені знаком *f*, іноді – *sf*, зрідка *fp*.

скрипки і рояля. Слід звернути увагу на часте вживання високих регістрів скрипки і фортепіано, що розширює діапазон звучання.

Енергетичний посыл швидкого розділу першої частини циклу – *Allegro con spirito* – ясно визначає «бетховенське» начало в класичній музиці. Назвемо й інші його прикмети: лапідарне подання музичної думки, чітко окреслений рух за акордовими звуками, нагнітання емоційного напруження за допомогою швидких гамоподібних ходів, зокрема штрихом *staccato*, неперервність музично-драматургічного розвитку та ін. Виникають і очевидні передбачення деяких ідей майбутніх «опусних» творів молодого автора. Так, тема головної партії *Allegro con spirito* Квартету явно випереджає подібну їй початкову тезу першої частини Фортепіанної сонати *op. 2 №1*, а також – побічну тему експозиції «Патетичної». Схожість посилюється завдяки втіленню музичних думок одним і тим самим інструментом. Зовсім «не-бетховенською», мабуть, є розробка, що обмежена невеликою кількістю тактів і не виправдовує очікувань, породжуваних ініціальним викладом ядра головної теми за ступенями зменшеного септакорду.

Щодо звуко-акустичного образу ансамблю *Allegro* продовжує лінію *Adagio*, спрямовану на досягнення концентрованої, об'ємної фоніки. Разом із тим, принцип паритетності голосів тут витримується більш послідовно. Це проявляється в наділеності струнних окремими мелодичними репліками, розкутості партії віолончелі, дорученні скрипці інверсії ядра головної теми на початку розробки. Проте, позиція лідера таки належить роялю. Йому доручені головна і побічна теми експозиції, розвиваючі розділи форми і – найважливіше – фактично «відповідальність» за весь композиційно-драматургічний процес, тобто та функція «вищого порядку» (І. Смірнова), яка дозволяє говорити про основоположну роль цього інструмента в ансамблях із його участю. Л. Бетховен використовує чи не весь арсенал фактурних засобів, притаманних роялю: багатозвучні акорди в акомпанувальному голосі, *tremolando*, швидкі висхідні і низхідні арпеджіо і гами, довгі трелі, різноманітні штрихи. Інакше кажучи, змінюється сама звуко-акустична якість інструмента, що впливає на

концепцію ансамблевості, співвідношення всіх партій. Довго утримуваний високий рівень гучнісної динаміки зумовлений майже постійною участю всіх струнних як групи, причому повсюдно використовується дублювання, зокрема басового голосу фортепіано і віолончелі, подвійні ноти струнних. Наприклад, у головній темі фортепіано належить мелодичний рельєф з акордовим акомпанементом, віолончелі доручений пульсуючий бас, альт і скрипка заповнюють гармонічну вертикаль синкопою, а в той момент, коли скрипка проводить коротку імітацію фортепіанної лінії, альт перехоплює її звуки. У сполучній партії, де мотивний розвиток здійснюваний фортепіано в дублі з віолончеллю, альт і скрипка зберігають триголосну вертикаль. Диспозиція голосів чітко змінюється при появі нової фази розвитку, що забезпечується роялем. У цьому плані більш доцільно говорити про мобільність фактурних взаємодій голосів, ніж про власне ансамблевих.

Друга частина (*Es-dur, cantabile*) – тема з варіаціями, практично точно відповідає моцартівській моделі циклу. Відмінність полягає лише в кількості голосів учасників ансамблю, і, відповідно, у кількісному і тембровому оформленні варіацій.

Форма варіацій, обрана Л. Бетховеном слідом за В. А. Моцартом для заключної частини, благодатна для ансамблевого жанру, оскільки вона дозволяє зробити розкутим кожний із інструментів-учасників, висунувши його на перший план, внаслідок чого виникає парад їхніх можливостей. З іншого боку, широко сприйманий принцип діалогічності, реалізований за допомогою спілкування голосів-партій, нагадує про концертну змагальність, оскільки у фортепіанному квартеті, крім струнних мелодичних інструментів, бере участь клавішній, наділений багатоголосною фактурою, що передбачає зіставлення і протиставлення темброво-звукових об'ємів. Не менш суттєвою є схильність строгої варіаційної форми до демонстрації як композиторської – винахідливості у роботі з темою із застосуванням різноманітних способів викладу, – так і ансамблево-виконавської – гнучкості поєднання рольових функцій, майстерності. У своєму юнацькому творі Л. Бетховен ще не вдається

до спроб семантичного і композиційного розширення варіаційної форми, її зближення, з одного боку, із сюїтою, як у Фортепіанних варіаціях *op. 34* та *op. 120* (на тему А. Діабеллі), з іншого, – сонатно-симфонічною логікою, як у 32 варіаціях *WoO 80* або фіналі «Героїчної» симфонії. Тим самим він постає в Фортепіанному квартеті *Es-dur* безпосереднім продовжувачем віденського класичного стилю.

Із моцартівським зразком кореспондують у цьому плані три із семи варіацій: перша, друга і п'ята. Перша варіація в Сонаті В. А. Моцарта повністю віддана фортепіано. У Квартеті Л. Бетховена вона також доручена роялю, але її оточують струнні *pizzicato*, створюючи новий темброво-звуковий колорит. Друга – як і у В. А. Моцарта – викладена тріолями шістнадцятих і віддана скрипці. Третя варіація у Фортепіанному квартеті Л. Бетховена цілком доручена соло альту, який проводить її вже в більш дрібному ритмічному варіанті тридцятьдругими. Четверта – демонструє соло віолончелі. П'ята, *es-moll*, кореспондує з четвертою мінорною варіацією В. А. Моцарта: той самий пунктирний малюнок теми і драматичний характер образного змісту. У шостій варіації і в завершенні повертаються прийоми спільної гри, відповідно, орнаментальне варіювання з різним ритмічним малюнком (тридцятьдругі тривалості у фортепіано, шістнадцяті у скрипки й альту, восьмі у віолончелі), унісони фортепіано, скрипки і віолончелі (неповне *tutti*) і фігурації альту. У завершенні з'являється унісон фортепіано, скрипки і віолончелі, а альт заповнює танцювальну тему фігураціями.

**Фортепіанний квартет № 2, D-dur, WoO 36** також був створений у 1785 році, і моделлю для його оформлення стала, за В. Візе, Скрипкова соната *Es-dur* В. А. Моцарта *KV 380* [173, с. 190]. За зразок були взяті і жанрові показники частин, і темпові позначення, і розмір: *4/4 Allegro moderato* першої частини, *3/4 Andante con moto* – другої, *6/8 – Allegro Rondo* Фіналу.

Однак, незважаючи на зовнішню схожість цих творів, зауважимо, що Квартет *D-dur* відзначений композиторською ініціативою юного автора щодо розвитку музичного матеріалу, а також вільного оперування можливостями

ансамблю, у результаті чого виявляється тематична енергія всіх голосів, а фактура набуває властивостей справжнього чотириголосся.

Із композиційного погляду *Allegro moderato*, що відкриває Квартет, суттєво відрізняється від *Allegro con brio* Першого. Воно багатотемне і викликає ясні асоціації зі світом опери *buffa*. Головна партія, крім діалогу «сильного» і «слабкого» елементів, містить грайливо-скерцозний зворот у доповненні. Цей же «персонаж» з'явиться і в заключній партії. Розділ побічної партії містить дві різнопланові ліричні теми в *A-dur / a-moll* і виразну фразу, яка також претендує на роль самостійної думки, заокруглюючи першу фазу побічної партії. Активний гармонічний розвиток у розробці поєднується з обігруванням ступенів акордів, причому їхній фігураційний характер нагадує другу (із основних) побічну тему. Окрім того, на їх основі розгортається діалог реплік скрипки й альту. У репризі Л. Бетховен відмовляється від доповнення головної партії і частини сполучної, проте широко розвиває другу побічну тему, відступаючи від *D-dur* в бік *h-moll, d-moll, F-dur*. Тим яскравіше й ефектніше сприймається тоніка, що «спалахує» на початку заключної партії.

Перше проведення головної теми, доручене роялю, налаштовує на продовження лінії «фортепіаноцентризму», розпочатої в Першому квартеті. Дійсно, клавірний інструмент, як і раніше, постійно концертує у віртуозній манері: у сполучному розділі експозиції, у супроводі другої побічної теми, заключній партії. Окрім того, проведення тематично різнопланових музичних ідей побічного розділу «прошаровуються» епізодом, функції якого полягають у рельєфному показі фортепіанної моторики. Аналогічні завдання покладаються на партію фортепіано в коді, що кореспондує з роллю каденції в клавірному концерті. Разом із тим, суттєво активізується струнна група. У другому проведенні головної теми вона посилює звучання фортепіано унісонними *tutti*, а під час переходу до скерцозного образу доповнення (цієї теми) розпочинає діалог реплік із роялем, виступаючи носієм тематичного змісту. У сполучній партії альт і скрипка синкопою відтворюють лінію баса, у першій побічній темі скрипка октавою вище дублює мелодію рояля, а в другій

– фортепіано доручений супровід, на фоні якого скрипка, а потім альт подають новий образ. У заключній партії всі інструменти квартету розпочинають змагання, виконуючи гамоподібні пасажі. Віолончель бере на себе звичне амплуа баса, і навіть у квартетному «змаганні» дублює партію рояля.

Друга частина – *Andante con moto, fis-moll* – має жалобний характер. Імовірно, в образній сфері Л. Бетховен ішов за В. А. Моцартом, другу частину якого в Сонаті *KV 380* Г. Аберт вважає «найбільш захопливою жалобною п'єсою всього тому (сонат)» [64, с. 760]. Написане в сонатній формі, *Andante* також позначен прагненням до багатоплановості висловлювання. Головна і перша побічна ліричні теми співвідносяться за принципом «світлотіні» (*fis-moll* – *A-dur*). Більш енергійна за характером друга побічна тема (двічі пунктирний ритм, синкопи), але й вона не порушує загального стану самозаглиблення. На самостійному музичному матеріалі побудована заключна партія, що закріплює тональність *A-dur*. Вона ж лежить в основі короткої розробки. Несподіваність приносить реприза: вона починається в *cis-moll*, але побічна тема, що йде відразу за нею, обходячи сполучну, «перекрашується» в мінорні тони основного *fis-moll*. Як і в першій частині циклу, зона побічної партії містить елементи тематичного розвитку, у цьому випадку, засобами ритму. Заключна партія закріплює верховенство головної тональності.

Удосконалюючи своє квартетне письмо, Л. Бетховен прагне до встановлення паритетних відношень фортепіано і струнних. Головну тему в октавному дублюванні ведуть рояль і скрипка, причому клавішний інструмент грає вище. Очевидно, це зумовлено необхідністю заповнити розрив між теситурним розміщенням партій правої і лівої рук фортепіано. У другому реченні, де рояль продовжує мелодичну лінію самостійно, у струнному тріо встановлюються чотириголосні вертикалі завдяки подвійним нотам у скрипки, у той час як супровід у партії лівої руки рояля заповнює акустичний простір фігураціями. Так всередині теми проявляються властивість ансамблевої взаємодії впливати на музичний процес. У сполучній партії автор постійно витримує принцип діалогу реплік між двома «хорами», і лише перед початком

побічної рояль наділяється функцією концертування. У проведенні другої музичної думки *Andante* мелодична ініціатива належить альту і скрипці; коли ж на неї починає претендувати рояль, виникають дублювання, причому клавірний інструмент знову грає октавою вище за скрипку. У другій побічній темі провідна роль належить роялю, у заключній панує дуєтно-діалогічне начало. Очевидно, що Л. Бетховен рівномірно розподіляє тематичні функції між роялем і струнною групою, у якій фактично зберігається тріо-принцип: альт і скрипка мелодично розкуті, віолончель забезпечує гармонічну опору. Лише в розробці її рух дещо поживляється через короткі репліки у фігураційній формі, дублювання широких ходів у партії лівої руки рояля і туттійному фрагменті в побічній партії репризи.

Третя частина Квартету *D-dur* позначена як Рондо за аналогією з фіналом сонати В. А. Моцарта *KV 380*, і в змістовому плані ця частина відповідає цьому зразку. Ось що пише Г. Аберт у зв'язку з фіналом Сонати В. А. Моцарта: «За змістом заключне рондо – найлегша частина всього твору. Воно типове для тодішнього трактування Моцартом форми: широкі, багатоскладні теми, перший епізод у домінанті, як у сонатному *allegro*, другий – цього разу в мінорі, також широко викладений, своєю пристрасною норавливістю відбиває середню, повільну частину» [65, с. 760-761]. Однак у Л. Бетховена, порівняно з В. А. Моцартом, фінал швидше рондо-соната, ніж просто рондо, що зумовлено, з одного боку, творчою щедрістю юного автора, а з іншого, – жанром фортепіанного квартету, де більше учасників ансамблю<sup>1</sup>.

Л. Бетховен звертається до того типу жанрово-характерного фіналу, який, на думку В. Маргграфа / *W. Marggraf*, склався в клавірній сонаті Й. Гайдна, розв'язавши таким чином проблему заключної частини циклу як чинника його досконалості [124]. На думку дослідника, такий фінал створив концепцію класичного інструментального циклу як оптимістичну. Жанрова основа бетховенського *Rondo*, майже неперервна ритмічна пульсація в розмірі  $\frac{6}{8}$ ,

<sup>1</sup> У Фортепіанних квартетах самого В. А. Моцарта фінали також написані у формі рондо-сонати.

часте використання фактурної формули «бас – два акорди» в партії акомпанементу забезпечують цілісність композиції, незважаючи на множинність епізодів. Засобом об'єднання музичного матеріалу слугує його групування в три типи тематизму: мелодично індивідуалізованого, структурованого як періоди повторної будови, що утворюється за допомогою коротких, дво-тризвучних мотивів – і фігураційного, з пануванням віртуозної моторики. Перший тип представлений у рефренах (головна партія), другому епізоді побічної партії, у темі розробки; другий – у сполучній, першому епізоді побічної партії, розвиваючому розділі розробки. Драматургічний контраст реалізується за допомогою протиставлення мажорних тональностей експозиції, репризи і мінорними барвами розробки, відповідно, *D-dur – A-dur*, *D-dur – D-dur*, *h-moll*.

Оптимістичний характер образного світу *Rondo* пов'язаний не лише з танцювально-жанровим тематизмом, але й яскраво вираженою концертністю: помітними протиставленнями фортепіаного соло і струнного *tutti*, *p* і *f*, віртуозним трактуванням усіх партій, включаючи віолончель. На перший план в ансамблевих взаємодіях виходить принцип змагальності, діалогічних відношень. Цей принцип втілюється як на макро-композиційному рівні – «антифони хорів», так і на мікро, у масштабах окремих, як правило, віртуозно-моторних реплік і навіть коротких мотивів. Прикладами можуть бути мотивно споріднені сполучна і перша побічна теми. У першому випадку роялю доручається пасажний матеріал (обігрування акордових ступенів), що виступає фоном для коротких мотивів – терцових втор – у партіях альт та скрипки, цілісному викладу яких заважає вторгнення швидких гам в октавних подвоєннях усього квартету (*f* проти *p*). Прийом вторгнення контрасту спостерігається й у викладі першої побічної теми, де обмін короткими мотивами рояля, альт та скрипки переривається гучним кадансом квартетного *tutti*. Зауважимо, що фактично в таких *subito*-контрастах задіяні п'ять голосів, оскільки в них беруть участь обидві руки піаніста.



При всьому прагненні юного автора подолати очевидний «фортепіаноцентризм» композиторського – ансамблевого – мислення, у *Rondo* саме рояль постійно перебуває у фокусі його інтересів. Навіть у тих епізодах, де йому доручена фактурно-гармонічна функція, як, наприклад, у паралельних проведеннях струнними теми рефрену, саме його партія забезпечує енергетичну насиченість руху, теситурну повноту й акустичний об'єм звучання, зрештою, – атмосферу кипучої радості життя, його одвічного колообігу. Не кажучи вже про те, що він виступає ініціатором святкового дійства, сольо викладаючи рефрен, та є «головним розпорядником подій». У струнній групі частіше за все витримується розподіл ролей відповідно до тріо-принципу. Разом із тим, відзначимо необмеженість партії віолончелі дублюванням рояльного баса. Наприклад, у другому реченні другої побічної теми вона виступає в октавному подвоєнні з альтом і фортепіано, наділяючись функцією мелодичного рельєфу. Про її участь у квартетному *tutti* в моменти *subito*-контрастів вже йшлося.

**Фортепіанний квартет №3, C-dur WoO 36** (1786) написаний за моделлю скрипкової Сонати В. А. Моцарта KV 296 у тій самій тональності, що відразу налаштовує слухача на життєрадісний і світлоносний характер музики. Обидва твори містять у перших частинах ремарку *Allegro vivace* і єдиний розмір –  $\frac{4}{4}$ . Не вступаючи в дискусію з досвідченими музикознавцями, поставимо те саме питання про схожість перших частин бетховенського Квартету і моцартівської Сонати. Виклад головної музичної думки *Allegro vivace* як двох ідентичних речень з варіюванням квартетної фактури нагадує паралельне проведення тематичного матеріалу різними ансамблевими засобами. Однак Л. Бетховен, подібно В. А. Моцарту, переосмислює цей прийом. Якщо у В. А. Моцарта скрипка не втрачає тематичної вагомості, позначаючи опорні точки мелодії свого партнера, що характерно для камерно-інструментальних творів, то Л. Бетховену ближча ідея концертного викладу, оскільки фортепіано явно виступає в ролі соліста, тоді як струнні грають гармонічну вертикаль. Відмінності між «моделлю» та її реалізацією

розкриваються також в іншому, порівняно із Сонатою В. А. Моцарта, викладі головної теми: не як структура питання – відповідь, а єдиний процес розгортання.

У сонатному *allegro* Третього квартету продовжується лінія, окреслена у відповідній частині Другого і спрямована на розширення музичної форми завдяки багатотемності і багатоелементності. Так, у двочастинній головній партії, крім основної теми-тези і фігураційного матеріалу, міститься контрастний за ритмічним малюнком і типом фактури (імітаційні перегуки) елемент, який відгукнеться у функції вторгнення в зону побічної партії як реакція на її «змінювання». Він же визначить характер другого розділу розробки. Експозиція включає дві побічні теми (*G-dur, g-moll*) та самостійну заключну. Це дозволяє зробити висновок про значну кількість тем цього сонатного *allegro*. У репризі перша побічна тема подана у вільному варіанті, а сфера мінору розширена, завдяки чому заключна партія, яка повертає життєрадісний тонус звучання, наділяється драматургічним значенням розв'язки.

Значний крок в оволодінні сонатною формою Л. Бетховен здійснює в розробці, позначеній і масштабністю (44 такти проти 67 тактів експозиції), її інтенсивністю як гармонічних, так і тематичних подій. Уперше у Фортепіанних квартетах автора в цьому розділі композиції спостерігається стадіальний рух, пов'язаний із розвитком тематизму експозиції. Перша стадія пов'язана з розширенням через мелодичне розгортання головної теми в *F-dur* (це особливо помітно в контексті *Es-dur*'них тактів, що передують їй), із плавним переходом в звороти мінорної побічної; друга – із розвитком і перетворенням елементів заключної і сполучної, які тут виявляють свою схожість, посиленням значущості мінорних барв (*g-moll – c-moll*). Тематизм третьої стадії – предиктова зона – «виростає» із мелодичної фрази, що в експозиції відкриває заключну партію. Таким чином, юний Л. Бетховен не залишає поза своєю увагою жодної музичної ідеї, показаної в експозиційному

розділі сонатного *allegro*, залучаючи їх до активної взаємодії, подібно «інструментальній драмі» його майбутніх симфоній.

Крім композиційних проблем, турбота автора спрямована на удосконалення ансамблевого письма. Складається враження, що Л. Бетховен намагається «примирити» паритетність квартетних відношень і «фортепіаноцентризм», тобто знайти компромісне рішення, яке уможливило б збереження лідерської позиції клавійного інструмента, одночасно розширивши ансамблеві права струнних. Під час викладу музичного матеріалу в головній партії спостерігається доволі часте змінювання диспозиції голосів при його наскрізному розгортанні силами рояля. Так, у першому реченні тематичне навантаження покладене на партію фортепіано із супроводом тріо. Прикметно, що в той час, коли альт і скрипка «тримають» гармонію, віолончель виявляє певну ініціативу, спочатку креслячи короткі лінії, які поєднують послідовність тонічних акордових звуків, потім активізує ритмічну пульсацію фортепіанного баса, нарешті, витримує педаль. У другому реченні роль, раніше виконувана віолончеллю, передоручається альту і скрипці, віолончель посилює партію лівої руки рояля. У другій частині головної партії імітаційний виклад музичного тематизму фортепіано продубльовано альтом і скрипкою, а віолончель знімається.

Зауважимо, що при всій фактурній і звуко-акустичній наповненості партії фортепіано, у ній немає тієї «оркестральності», яка спостерігалася в сонатній частині Першого квартету, у результаті чого вдається «розвантажити» струнну групу, даючи їй можливість виступити у всіх можливих діалогах як між інструментами, які до неї належать, так і з роялем. Як приклад наведемо вступні такти розробки, побудовані на зворотах, які промальовують ступені акордів. Перша репліка належить альтові, її *stretto* підхоплює фортепіано, подаючи свою відповідь у зменшенні. Фоном слугують акорд *Es-dur* в інших учасників і *quasi* «альбертієві басы» в рояля. Уже в наступному такті ініціативу перехоплює скрипка, фортепіано подає цю саму формулу в протилежних рухах, а віолончель – у висхідному напрямі – повторює ідею фортепіано, що

стосується інтонування цієї формули у зменшенні. Проте під час демонстрації рельєфної музичної думки, яка завжди доручається фортепіано, струнна група виступає як гармонічна підтримка з використанням у альта і скрипки подвійних нот. Важливо підкреслити вкрай рідкісне виконання роялем фонові функції. У тих випадках, коли йому доручаються пасажі фігураційного плану, струнні інструменти супроводжують їх у вигляді редукованої подачі, зведення до окремих, опорних нот (побічна партія), або підтримують гармонічними вертикалями (головна партія). Партія рояля становить фон у першій побічній темі (її вільному варіанті) в репризі, де мелодичний рельєф належить скрипці, а рояль її підтримує (4 такти). Прикметний факт, що свідчить, на наш погляд, про «фортепіаноцентристські» тенденції і в цьому Квартеті, полягає у включенні другої, мінорної побічної теми в аналогічній функції в сонатне *allegro* Фортепіанної сонати *op. 2 № 3* в тій самій тональності. У цьому випадку можна вважати, що ранні Фортепіанні квартети виступають одним зі складників «творчої лабораторії» юного автора, найбільші «бетховенські» надбання яких закріпляться в його перших «опусних» Сонатах.

Друга частина Квартету № 3 підтверджує близькість подальшим сонатним експериментам молодого Л. Бетховена, виступаючи прообразом повільної частини Сонати *f-moll op.2 №1*. Очевидна схожість обох *Adagio espressione* за темпом, характером висловлювання, музичним матеріалом, формою-структурою – складна тричастинна репризна, тональністю – *F-dur* – спонукає до порівняння квартетного і фортепіанного опусів. Відмінності між ними стосуються передусім образного вияву. При загальному медитативно-споглядальному стані світ фортепіанного *Adagio* наповнюється емоційно-психологічними ускладненнями, які відбуваються в середній частині музичної композиції, де спостерігається змінювання гармонічного колориту (*d-moll*), з'являються численні малосекундові мотиви, що в сукупності створюють настрої жалоби, відсилаючи до ламентаций у душі оперних арій епохи бароко або «Реквієму» В. А. Моцарта. У квартетному, навпаки, – скрізь панують

спокій, мажорні барви, абстрагованість від «страждань серця». Драматургічний контраст забезпечують ансамблеві засоби. У першій частині ініціатива цілком належить фортепіано. Струнні або «тримають гармонію», заповнюючи акустичний інтервал між мелодією і басом провідного інструмента, або періодично «підспівують» йому у вигляді секстової втори (то скрипка, то альт). У середньому розділі вишукано орнаментована лінія рельєфу доручається скрипці, що виконує функцію концертування, з подальшим пожвавленням альту, у передкадансовій зоні – у дуеті з віолончеллю, а в кадансі – зі скрипкою. У репризі фактурно-ансамблеві функції змінюються порівняно з початковою диспозицією голосів. Тему ведуть в октавному подвоєнні альт і скрипка, віолончель і бас фортепіано позначають гармонічні опори, у партії правої руки рояля містяться розкладені акорди. У другому розділі репризи знову концертує фортепіано, розкриваючи свої віртуозні можливості у швидких фігурах тридцятьдругими тривалостями на фоні власного акордового акомпанементу, а в коді виникає діалог-дует фортепіано і скрипки. Лише в коротких кадансових формулах змінений характер викладу (серія «точкових» звуків, розділених паузами замість фігураційного руху) до скрипки приєднується альт, що дозволяє виділити цей момент фактурно-ритмічних ідей. Зі сказаного очевидні інші шляхи самого тематичного розгортання в квартетному *Adagio* порівнянно з подальшим перетворенням його деяких особливостей і навіть «фізіономічною» схожістю їхньої головної музичної думки.

*Rondo* фіналу (*Allegro, C-dur*) суттєво відрізняється від того, що завершує попередній Квартет. Л. Бетховен відмовляється від тематичного «багатослів'я», приділяє основну увагу моторно-фігураційним прийомам і вибудовує компакту форму з ознаками сонатної. Двічі повторений рефрен (головна партія) містить рельєфно окреслену тему завзятого, життєрадісного характеру. Багата на гармонічні події із заходами в *g-moll, Es-dur, c-moll* сполучна партія заснована на «загальних формах руху». Ця лінія продовжена в побічній партії (*G-dur*); лише в процесі розгортання з'являється тематично

індивідуалізований матеріал, який стане відправним моментом у розробці (центральному епізоду *Rondo*) й у варіантному викладі позначить настання дзеркальної репризи. У розробці, також варіантно, відтворюються деякі музичні елементи побічної партії експозиції, претендуючи на певну тематичну і структурну цілісність, але фактично обмежуючись двома чотиритактовими ланками секвенції, відповідно,  $D_7 \rightarrow B\text{-dur}$ ,  $D_7 \rightarrow C\text{-dur}$ . Фігураційність притаманна також заключній партії. В умовах переважання формул моторики на перший план виходять засоби тональної організації й ансамблеві взаємодії. Витримуючи в експозиції і репризі класичні кварто-квінтові поєднання, автор розміщує початкову тему розробки (центрального епізоду *Rondo*) в паралельній *a-moll*, відтінюючи *C-dur* рефрену, який щойно звучав. Відразу виникає діалогічна ситуація «питання – відповідь» в партії фортепіано, вирішена прийомом *subito*-контрасту, *p – f*. Загалом розробка укладається в просту двочастинну репризну форму з 8-тактовим доповненням. Така чітка структурованість і дозволяє вважати її епізодом.

Що ж до ансамблевих взаємодій і рольових функцій, то в *Rondo* чітко простежується концертність, яка проявляється в демонстрації віртуозних можливостей фортепіано, з одного боку, активним застосуванням прийому *solo – tutti*, з іншого. Не менш суттєві протиставлення *p – f*, не лише між партіями рояля і тріо, але й у самих виходах клавішного інструмента, що посилює прояв ігрового начала. Струнна група виконує рефрен (головну тему) у другому проведенні, де мелодичну лінію веде скрипка з гармонічною підтримкою альту й віолончелі і розкладених акордів фортепіано; починає в октавному подвоєнні скрипка з фортепіано і терцовому – з альтом, передаючи потім свої функції віолончелі, причому ці диспозиції доволі часто змінюються. Очевидно, що Л. Бетховен прагнув урізноманітнити функції смичкових – навіть (точково) віолончелі, проте лідерська позиція фортепіано в цьому *Rondo* не підлягає сумніву. Напевне, варто відзначити фактурно-ансамблеву ситуацію у другій частині центрального епізоду, співвідношення партій, яке дещо коригує «фортепіаноцентристську» концепцію *Rondo*. Рояль наділяється

гармонічною функцією, йдучи у фон; віолончель підкреслює бас, виділяючи його з арпеджіо фортепіано; альт і скрипка в короткій канонічній імітації розвивають заключний мотив тієї частини теми епізоду, яка виростає з рельєфних зворотів побічної в експозиції. Як бачимо, рольова «емансипація» інструментів струнної групи відбувається лише епізодично, засвідчуючи швидше наміри юного автора, ніж оволодіння квартетним письмом.

Резюмуємо аналітичні спостереження над «боннськими» Фортепіанними квартетами Л. Бетховена:

1. Очевидна наполегливість, з якою композитор продовжує працювати в цьому жанрі. Цікаво, що звернувшись до моцартівських музичних зразків, він пише не скрипкові сонати, а квартети, які можуть, по-перше, бути йому «полем експериментів» в оперуванні струнним ансамблем, по-друге, домогтися більш повнокровного, об'ємного і теситурно розгорнутого інструментального звучання.

2. Для досягнення цієї мети Л. Бетховен у Першому квартеті ущільнює фактуру обох «хорів» за допомогою рясної акордики з використанням чотиризвучних вертикалей. У Другому і Третьому квартетах фортепіанна тканина дещо полегшується, але тріо продовжує часто грати повними акордами, для чого альту і скрипці доручаються подвійні ноти. Тим самим автор прагне до встановлення звуко-акустичного балансу, щоб уникнути значної «переваги» фортепіано.

3. Незважаючи на це, в усіх Квартетах – більшою чи меншою мірою – спостерігається «фортепіаноцентристське» трактування темброво-неоднорідного складу. Разом із тим, як показав аналіз, воно постійно коригується, у результаті чого сприймається не стільки як свідомо установка творця, скільки як наслідок недостатньої композиторської майстерності в сфері ансамблевого письма.

4. Уявляється, що тричастинна циклічність, що установилася у Фортепіанних квартетах Л. Бетховена «боннського періоду» (у Другому і Третьому), здебільшого викликана орієнтацією на обрані автором

моцартівські «моделі», ніж свідомим вибором. Проте композиція такого типа збіглася з обраною для цього самого жанру В. А. Моцартом, з іншого боку, відповідає універсалізації тричастинності із закріпленням семантичних функцій і видами структур, яка відбувалася в передкласичний період, зокрема в клавішних ансамблях Й. Шоберта.

5. Особливою турботою молодого генія можна вважати оволодіння формою сонатного *allegro* і його розробки. У Першому квартеті притаманна Л. Бетховену бездоганна логіка, пов'язана з принципами неперервності становлення музичної думки і цілепокладання, сприяла стислості викладу, не в останню чергу зумовленої також проблемою розвитку в розробці. У Другому – автор розширив масштаби сонатного *allegro* завдяки багатотемності, досягнувши в центральній частині форми успіху у зверненні до окремих зворотів, запозичених із експозиційного матеріалу. Зрештою у Третньому йому вдалося, зберігши множинність показаних ідей, досягти їхньої взаємодії в розділі розробки, що відкрило можливість звернення в зрілий період до створення композицій типу «інструментальної драми».

Складно однозначно відповісти на питання, чому Л. Бетховен припинив роботу в цей «до-опусний» період над удосконаленням у жанрі фортепіанного квартету: чи він був задоволений досвідом у Третньому квартеті, чи, навпаки, розчарувався в ансамблі такого складу, надавши перевагу Фортепіанному тріо (ор.1). Однак через багато років, у 1801 році, тобто в переддень центрального віденського періоду творчості, з'явився ще один твір такого типу: **Фортепіанний квартет ор.16**. Він являє собою аранжування бетховенського Квінтету *Es-dur op. 16* для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота (1796 рік). Фортепіанна партія не змінилася і була призначена для використання як духового складу, так і струнного. Обидві версії присвячені князю Шварценбергу.

Як зауважує А. Вернер-Йенсен, «фортепіанний квінтет із духовими ор. 16 цікавий тим, що постає черговою бетховенською “відповіддю” Моцарту – його аналогічному за складом виконавців квінтету *Es-dur KV 452* (1784 рік)» [170].



Дослідник також відзначає, що Л. Бетховен свідомо провокував порівняння з моцартівським шедевром, обравши той самий неординарний склад, ту саму тональність і навіть дещо «змодельювавши» моцартівський прототип, на що неодноразово вказувалося в літературі, оскільки схожість дуже виражена. Але є і відмінність від першоджерела. Величезна 1 частина (426 тактів проти 121 у Моцарта!), що містить театральну-урочистий вступ (*Grave*) і сонатне *Allegro* в ритмі рухливого менуету, нагадує своєю святковою багатотемністю не стільки моцартівський Квінтет, скільки його ж Симфонію *Es-dur*, №39. Відмінність між моцартівським і бетховенським Квартетами спостерігається також в ансамблевому письмі. Це стосується насамперед динамічно-вольового трактування фортепіанної партії і більш диференційованої розробки фактури духових у Л. Бетховена, яка подеколи набуває чіткої оркестрової звучності<sup>1</sup>.

Перекладення Квінтету у Фортепіанний квартет зі струнними, імовірно, було викликане бажанням автора адаптувати *op. 16* в жанр, який він раніше апробував в боннський період, і ця спроба стала переконливою і доволі успішною, оскільки Фортепіанний квартет *op.16* дотепер є найбільш репертуарним і значним ансамблево і художньо з усіх Фортепіанних квартетів Л. Бетховена. Використання струнних у цьому ансамблевому творі не є точною копією фактури духового складу, а являє собою оригінальне розподілення голосів партитури серед струнних відповідно до їхнього тембрового забарвлення, яке при цьому не завжди збігається за теситурою і регістром із духовими інструментами. Є в перекладенні традиційні паралелі: валторна – альт, фагот – віолончель, гобой, кларнет – скрипка. Але ці аналогії використовуються не формально. Л. Бетховен проявляє багато фантазії в персоніфікації тембрових голосів партитури. Так, наприклад, деякі теми, доручені верхнім і яскравим духовим інструментам Квінтету (кларнет – гобой), він перерозподіляє оксамитовим і теплим тембрам альту і віолончелі в Квартеті, виявляючи цим специфіку звучання фортепіанного ансамблю саме зі

<sup>1</sup> Порівняльну характеристику обох квінтетів пропонує Б. Смолмен [149, с.17].

струнним складом, більш м'яким і матовим, ніж духовий<sup>1</sup>. Починаючи першу частину Квартету вступом у дусі барокової французької увертюри (двічі пунктирний ритм у повільному темпі) – *Grave*, Л. Бетховен ніби перекидає арку до аналогічного *initio* свого першого твору в цьому жанрі. Однак виникла паралель дозволяє встановити різочу відмінність ансамблевого письма композитора від тих боязких спроб поєднання фортепіано і трьох струнних інструментів, якими була позначена інтродукція Першого квартету. Звернувшись до традиційного прийому зіставлення ансамблевого *tutti* і ліричного *solo* фортепіано, композитор тут же підключає смичкові, причому вони дублюють не лінію мелодичного рельєфу, а партію лівої руки рояля, виводячи на поверхню нижній пласт поліфонічної фактури. У повторенні комплексу *tutti – solo* автор підмінює у «відповіді» клавішний інструмент скрипкою із супроводом альту і віолончелі; прагнучи посилити значущість мотиву низхідної секунди, він спочатку збільшує її за допомогою усього тріо, а потім – і партії рояля, причому зсув на одну восьму у верхньому голосі створює діалог-імітацію. Квартетна паритетність проявляється в *Grave* не лише в урівнюванні тематичних прав обох «хорів», але й усередині струнної групи, що значно впливає на мелодичну розкутість віолончелі, а також на часте змінювання диспозицій ансамблевих голосів, що забезпечує гнучку музичну динаміку і подієвість в умовах єдиного емоційного стану і майже «скульптурного» образу. Очевидно, що тріо-принцип поступається іншим засобам організації ансамблевих взаємодій.

Орієнтація на паритетність ансамблевих голосів властива швидкому розділу першої частини (*Allegro ma non troppo*). Не відмовляючись від паралельного проведення головної теми, Л. Бетховен коригує цей прийом, залучаючи до гри «хор», який, здавалося б, відходить на другий план. Так, перше речення доручено фортепіано, але в другому в дуєт-діалог із ним

<sup>1</sup> Б. Смолмен визначає дві причини звернення Л. Бетховена до Фортепіанного квартету, а не Квінтету. Перша з них, по суті, зовнішня, полягає в популярності цього жанру в тодішньому Відні. Друга причина, внутрішня, полягає в проблематичності передоручення партії валторни струнному інструменту. Учений вказує також на теситурні перестановки голосів у Квартеті порівняно з оригіналом. [149, с.18]

вступають струнні, причому віолончель відгукується на бас у партії лівої руки рояля, а скрипка й альт – із запізненням на одну чверть – правої. У цьому випадку втручання струнної групи в соло фортепіано, як і навпаки, у паралельному проведенні головної теми, створює ігрову ситуацію, що кореспондує з танцювальним характером музичного матеріалу. Цікава деталь: під час викладу головної теми струнним тріо фортепіано підтримує її за типом струнної фактури: легкими «кроками» четвертних тривалостей за звуками тонічної і домінантової гармонії в штриху м'якого *détaché* або *pizzicato*. Тим самим проявляється та здатність до акомодатії рояля.

У сполучній партії роялю доручається функція фактурно-гармонічного фона (серія коротких арпеджіо), що не виключає виразності лінії баса, яка ґрунтується на секундових мотивах, підкреслених спільною грою то віолончелі і скрипки, то альту і скрипки. Початок же сполучної партії позначений короткою, інтонаційно наповненою фразою альту. У композиційному плані цей розділ експозиції постає полем розвитку секундного мотиву, який – нагадаємо – з'явився і був багато разів показаний у *Grave*, а потім проник у друге речення головної теми. Робота з цим мотивом у сполучній партії здійснюється через його показ у низ- і висхідному русі з інтервальним викладом до терції, тритону, сексти. Ансамблеві засоби дозволяють зробити цей процес більш наочним, подібно тому, як це відбувається в розділах розробки симфонічних *allegro*.

У побічній партії оперування секундовим мотивом іде у фон, доручений фортепіано, тим самим наділяючи супровід тематичною функцією разом із підтримувальною. Мелодичний рельєф утворюють лінії струнних. На початковий зворот скрипки відразу відгукується віолончель, потім вони грають у терцовому дублюванні. Наголосимо також на «*pizzicato*» баса рояля (октавні стрибки *staccato*), у результаті чого фортепіано ніби бере на себе роль струнного баса. У заключній партії «героїко-маршовий» елемент теми в рояля і скрипки, а потім усієї струнної групи викладений у двох видах – основному

й інверсійному; другий, ліричний, широко розспіваний усіма голосами квартету в різних диспозиціях на фоні «барабанного» баса рояля.

Таким чином, уже на прикладі експозиції ми бачимо, що в цьому Фортепіанному квартеті Л. Бетховен значно більш різнобічно й індивідуалізовано використовує струнні інструменти, доручаючи їм сольні ролі (імітаційне проведення сполучної партії), колективне соло (виклад головної партії, побічної, заключної), його ж (струнного тріо) – другі плани (входження на фоні провідного рояля в головну і побічну партії). Ті самі рольові функції поширюються і на фортепіано: соло (виклад провідних тем), власне акомпанемент (сполучна партія), контрапункт (друге проведення побічної партії), *tutti* зі струнним тріо (каданси сполучної, заключної партій), специфічні віртуозні можливості рояля (руляди пасажів по всій клавіатурі) в епізодах радісного тріумфування (каданс експозиції).

У бурхливому вступі розробки ансамблевий діалог відбувається в крупному плані – між двома «хорами» (швидкі злети рояля і репетиційні рухи тріо). Навпаки, основний її розділ вирізняється витриманістю переважно ліричного характеру. Розвиток здійснюється тонально-гармонічними засобами (*G-dur – c-moll – f-moll – e-moll – Es-dur – As-dur*) і за допомогою обміну короткою мелодичною реплікою струнних. Виразного значення набувають ходи за звуками тризвуків у фортепіанного баса. На перший план рояль виходить у першому реченні головної теми (псевдореприза, *As-dur*), а далі ініціативу перехоплюють струнні, вступаючи в діалог із клавішним інструментом.

У репризі, за винятком деяких деталей (наприклад, соло скрипки, в октавному дублюванні, що підхоплює мелодичну лінію фортепіано в кадансі першого речення головної теми), зберігається інструментування експозиції. Проте перед кодою, після *D<sub>7</sub>* з ферматою подано блискучий пасаж *ad libitum* рояля, надаючи камерно-ансамблевій партитурі ознак концертності. У коді в канонічному викладі квартету проходить варіант головної теми, але основна

увага зосереджена на віртуозних висловлюваннях інструментів ансамблю та їхніх діалогах.

На підставі аналізу сонатного *allegro* Квартету *op. 16* можна дійти такого висновку: якщо в «боннських» зразках жанру Л. Бетховен виконував цілий комплекс різновекторних завдань, які стосувалися оволодіння цим типом композиції, апробації ансамблевого письма в умовах, визначуваних обраним інструментальним складом, зрештою, розробленням квартетної і специфічно фортепіанної фактури, то в останньому творі він зосереджує всю свою увагу на ансамблевих проблемах, оскільки в інших напрямках композитор досяг уже високого рівня майстерності.

Ще більшою мірою сказане правомірне щодо другої частини Квартету (*B-dur*). Авторська ремарка, що передує йому – *Andante cantabile* – налаштовує на «вокальність» висловлювання, у чому фортепіано не повинно відставати від струнних інструментів. Тут можна говорити про змагання у співі на інструменті. Кожний розділ цього ліричного рондо позначений ретельним відпрацюванням ансамблевої тканини, різноманітністю диспозиції голосів. Додаткові можливості постійного оновлення музичного матеріалу композитору дає прийом різноманітності його інструментування при збереженні паралельного проведення теми обома «хорами». У всіх рефренах її спочатку викладає фортепіано, однак її друге речення м'яко підтримується тріо. При дотриманні гомофонної фактури очевидне прагнення до її насичення інтонаційно збагаченим музичним матеріалом супроводу. Так, у партії лівої руки концертуючого рояля проглядаються втори до основної лінії в дециму; струнні, що акомпанують, вибудовуючи чотириголосні вертикалі, наділяються своєрідним контрапунктом, який утворюють верхні голоси акордів. При паралельному проведенні мелодичні втори забарвлюються тембрами скрипки і віолончелі, альту доручаються контрапунктні деталі, фортепіано заповнює ансамблеву теситуру арпеджованими формулами і мелодизованим басом. У другому рефрені, де тема піддається варіюванню й орнаментуванню, порядок вступу «хорів» зберігається, але партія віолончелі перетворюється на ряд

фігураційних формул; аналогічний виклад музичного матеріалу доручений альту в паралельному проведенні теми. У третьому рефрені фортепіанна мелодія розміщена на октаву вище, а теситуру заповнюють віолончель і скрипка, які вступають «поза чергою» у другому і четвертому тактах. Це найбільш насичений фактурно і звуко-акустично розділ форми, що охоплює п'ять октав при збереженні нюансу *p*. Масштабно він дещо розширений завдяки гармонічному і тематичному розвитку, викликаючи необхідність у достатньо розгорнутій коді, де витримується той самий принцип заповненості акустичного простору. Відзначимо також нетривалий обмін репліками інструментів струнної групи.

Мажорний колорит рефренів відтіняється мінорним в обох епізодах. Перший із них – у *g-moll* – чудовий, виразний дуєт скрипки і віолончелі (у духовій версії – гобой і фагот). На фоні розміреного акордового супроводу фортепіано звучать «промовисті» фрази струнних: питальні чотиритактові у скрипки, що породовжуються у віолончелі, відповідні в альту, і дуєт перетворюється на терцет, де кожний інструмент прикрашає своїм тембром загальну мізансцену ансамблю. Другий епізод – у *b-moll* – являє собою своєрідну арію альту (у версії для духових – валторни) – найкращий зразок італійського *bel canto* з вишуканими фіоритурами і руладами. У другій фразі до альтового соло підключається в унісон скрипка, і їх спів стає ще більш виразним. Віолончель і фортепіано супроводжують соло верхніх струнних гармонічним акомпанементом.

Таким чином, якщо в рефренах фортепіано ділиться лідерством зі струнною групою, то в епізодах на перший план виходять інструменти тріо, що слугує додатковим і дуже важливим засобом контрастування розділів музичної форми. Певною мірою таке розподілення ансамблевих сил подібне чергуванню *tutti – concertino* у бароковому *concerto grosso*.

Написана у традиційній для фіналу формі рондо третя частина (*Allegro, ma non troppo*) являє собою яскравий, життєрадісний, жанровий підсумок усього твору. Імпульс усьому ансамблевому дійству задає фортепіано соло. У

другому реченні теми в розмірі 6/8 до виконання долучається струнне тріо. У подальшому проведенні головної партії функції інструментів перерозподіляються: тепер мелодичний матеріал доручається струнним, які звучать на фоні танцювального акомпанементу рояля. Завершується вона життєрадісним *tutti*. Сполучна партія викладена як діалог: питальним інтонаціям струнних (октавний вигук із зупинкою на домінанті) відповідають поступові висхідні і низхідні ходи фортепіано, які закріплюють тоніку. Обмін репліками розцвічується мереживною лінією із дрібних звуків верхнього голосу рояля. Диспозиція учасників діалогу утворюється за допомогою різних ансамблевих комбінацій: соло, дует, тріо, квартет на фоні того самого витонченого орнаменту, що нагадує про зміну хореографічних фігур танцюристів у спільному танці.

У побічній партії (*B-dur*) «сценічна ситуація» змінюється. Цього разу тематична ініціатива належить струнним із провідною роллю скрипки при фігураційній підтримці фортепіано. Новий варіант танцю – плавного, витонченого, із відтінком лірики – виконується іншим штрихом порівняно з головною партією: *legato* замість *staccato*. Підхоплювана унісоном голосів фортепіано, побічна тема залучається до кругообігу танцювального руху, похідного від головної теми, із характерними синкопами на слабких частках тактів, які підкреслюють гумор і активність того, що відбувається. Тут також утворюються різні комбінації функцій голосів квартету, що засвідчує вміле володіння композитором ансамблевою фактурою, яка враховує темброву специфіку жанру. У моменти діалогічних перегуків струнних фортепіано заповнює музичний простір пружним, тремолоючим фоном. Завершується експозиція виходом на перший план фортепіано, якому доручаються віртуозні пасажі, що нагадують концертну каденцію, яка підводить до розробки.

Створюваний унісоном усіх голосів образ набуває грізного, драматичного характеру. У продовженні виниклої колізії фортепіано і струнні обмінюються короткими репліками, спочатку за типом фугато, а потім – структури «питання – відповідь». У кульмінаційній зоні розробки діалог виникає між струнним

тріо, яке імперативно проголошує унісон на *f*, і фортепіано, яке відповідає вихровими фігураціями шістнадцятих. Установлюються два типи спілкування: за принципом антитези і додатковості. Зняття напруження наприкінці розробки підводить до блискучого каденційного пасажу фортепіано в прискореному русі, який готує настання репризи.

Л. Бетховен не вважає за необхідне переосмислювати репризу стосовно ансамблю; оновлення взаємодії голосів відбувається в коді, якій передують віртуозна каденція фортепіано *ad libitum*. Перегуки початкового мотиву головної теми розтають на фоні трелі верхнього голосу рояля, яка обіграє V ступінь – домінанту, щоб у кадансі увійти в тоніку бурхливим пасажем й утвердженням основної ритмічної танцювальної фігури, проведеної усіма партіями квартету.

Результати аналізу Фортепіанного квартету *op. 16* Л. Бетховена засвідчують, що в цьому творі композитор постає уже сформованим майстром ансамблевого письма. Якщо в «боннських» Квартетах можна говорити про безпосередній вплив В. А. Моцарта (у зв'язку з «роботою за моделями»), то цей твір належить до самобутніх явищ у творчості композитора, демонструючи його професійну зрілість у даному жанрі. Незважаючи на початковий імпульс, заданий Квінтетом для фортепіано і духових В. А. Моцарта, розглянутий Фортепіанний квартет Л. Бетховена сприймається вже не стільки натхненним оригіналом твором, скільки творчою переробкою його ідей. У результаті фантазії одного композитора втілюються в індивідуальному художньому й образно-емоційному світі іншого.

На підставі аналізу моцартівських і бетховенських Квартетів можна резюмувати, що при всьому пієтеті юного композитора перед генієм В. А. Моцарта і «роботі за моделями» його творів – зокрема в роки дорослішання, – названі опуси не піддаються осмисленню з погляду жанрової спадковості. В. А. Моцарт, розпочинаючи написання своїх Квартетів, мав чіткий план композиторських дій і уявлення про результат, внаслідок чого він створив систему художніх параметрів, які становили інваріантні властивості



особливого типу твору. Л. Бетховен швидше практикувався в мистецтві композиції та ансамблевому письмі для певного інструментального складу, на що вказують результати спостережень щодо пошукового характеру «боннських» Квартетів. Більш зрілим зразком жанру, безперечно є Квартет *op.16*, у якому і структурування сонатного циклу, і ансамблеве письмо видають руку сформованого майстера. Утім, і в ньому залишаються сліди «облігатності» через трактування фортепіано як фундаменту композиційно-драматургічного, фактурного і звуко-акустичного цілого. Якщо В. А. Моцарт досягає абсолютної паритетності різномембрових голосів, не боячись вибіркості підходу до фактурних можливостей фортепіано, то Л. Бетховен відстоює позицію, протилежну моцартівській. Це зумовлює відмінності в звуко-образах їхніх Квартетів: суто камерного – при всій драматичній конфліктності сонатного *allegro* Першого і концертній віртуозності аналогічної частини Другого – і концертно-оркестрового, чому немало сприяє ущільнення музичної тканини струнної групи з метою забезпечення необхідного акустичного балансу ансамблю.

## **2.2 Фортепіанні квартети класичного стилю ранніх романтиків**

Ансамблі для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі К. М. Вебера та Ф. Шуберта демонструють суттєві відмінності в авторських творчих намірах. Ансамбль К. М. Вебера являє собою тип твору, написаного в сонатно-циклічній формі із дотриманням усіх притаманних їй композиційних закономірностей. Ф. Шуберт відходить від усталеного жанрового інваріанта, зосереджуючи свою увагу на ансамблевих взаємодіях партій обраного інструментального складу, внаслідок чого надає своєму опусу форми, близької до *Konzertstück*'у за моделлю «повільно – швидко». Квартет К. М. Вебера приваблює своєю роллю сполучної ланки між двома епохальними періодами буття цього жанру; Квартет Ф. Шуберта – як спосіб розкриття в цьому типі ансамблю його історико-генетичного минулого. Водночас оригінальні, історично перспективні творчі знахідки, виявлені в обох творах, свідчать про

прояв індивідуально-авторського начала в умовах вірності законам класичного стилю.

### 2.2.1 Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера (1809)

Безпосереднім попередником, а, можливо, і творчим орієнтиром для К. М. Вебера в цьому жанрі Б. Смолмен вважає принца Луї Фердинанда, який брав уроки у Я. Л. Дюссека, котрий у своїх творах для ансамблю фортепіано і струнних звертався, згідно з припущенням дослідника, до експериментів Л. Бетховена у Фортепіанному тріо *op.1* щодо розширення традиційного тричастинного циклу завдяки додаванню менуету [149, с. 20]. На нашу думку, у розвитку цієї ідеї К. М. Вебер мав в власну мету, що відповідає природі його композиторського таланту. Уявляється, що введення Менуету до сонатного циклу зумовлене театральньо-ігровим мисленням автора, його прагненням до збільшення контрастних композиційних одиниць і перетворення їх послідовності на низку яскравих музично-образних подій, що утворюють цікавий сюжет<sup>1</sup>.

Це припущення підтверджується характером драматургічної логіки циклу Фортепіанного квартету, де в кожній частині слухача (а також виконавця) чекає щось незвичайне, таке, що захоплює дотепною знахідкою. Ігровий інтерес до подієвої інтриги поширюється навіть на *Adagio*, що за своєю природою менш за все схильне до сюрпризів. Зауважимо, що саме навколо нього згрупувалися написані дещо пізніше швидкі частини, на що вказує Дж. Воррак [165, с. 71]. У цьому плані *Adagio* може сприйматися ключем до художнього задуму квартету загалом. Увесь перший розділ цієї частини вибудований із коротких реплік, зміни типів руху, ритмічної пульсації, полярних динамічних відтінків, зрештою – образних деталей, у результаті чого замість цілісної медитативної теми виникає динамічна, незважаючи на

<sup>1</sup> Аналогічний спосіб вибудовування сонатного циклу дослідники виявляють і в інших веберівських інструментальних композиціях подібного типу. Так, у Фортепіанних сонатах К. М. Вебера М. Лайнерт / *M. Leinert*. вбачає багаточастинні віртуозні характеристичні п'єси, об'єднані в загальний цикл різноманітні конкретні сцени. Те саме стосується тематизму, відзначеного властивістю театралізації [122, с.76].

повільний темп, інструментальна «мізансцена». Такою самою роздрібною постає головна партія сонатного *Allegro*. Чемна фраза соло фортепіано (групето з подальшим ходом короткими звуковими «точками» по ступенях тонічного тризвуку) раптово переривається роздратованою інтонацією (трель *sf* та *ff* на половинній тривалості). Умовляльна репліка струнного тріо спонукає фортепіано до сумнівів щодо своєї правоти (несміливі питальні обороти, розділені паузами). Однак у результаті всі залишаються при своїй думці: фортепіано і струнне тріо наділені власним тематизмом, «персоніфіковані»<sup>1</sup>. Менует з неочікуваним мінорним ладом (*g-moll*) у контексті мажорного твору (*B-dur*), захоплює швидким змінюванням фактурно-тематичних одиниць, а також простуватістю теми тріо – в дусі сільських німецьких танців, що контрастує польотно-стрімким крайнім частинам. Фінальне рондо (*Presto*) занурює у віяло рефренів та епізодів, створюючи враження карнавальної метушні, а багаточастинна композиція перетворюється на зіставлення музичних «сценок», передбачаючи принципи побудови циклів мініатюр Р. Шумана. Проте, якщо останньому для цементування цілого були потрібні засоби широко трактовуваної варіантності – образної та інтонаційної, то веберівська опора на класичний тип композиції з риторично запрограмованими семантичними і драматургічними функціями сама по собі була гарантією цілісності композиції.

Водночас «авантюрне» начало, спрямоване на очікування слухачами чергового «сюрпризу», дещо перерозподіляє смислові акценти в циклі Фортепіанного квартету К. М. Вебера, ослаблюючи панівну роль сонатного *allegro* й вирівнюючи «в правах» подальші частини, що стане однією з характерних прикмет романтичних сонатно-симфонічних композицій. Та якщо у Р. Шумана або Ф. Мендельсона це буде переважно пов'язане з

---

<sup>1</sup> Дослідники схильні вбачати в сонатних формах перших частин веберівських циклів суттєвий тиск на власне сонатну логіку позамузичних чинників. Ю. Капп навіть вбачає в сонатних *allegro* композитора невдачу через підпорядкування конструктивної доцільності літературно-поетичній ідеї [109]. Більш делікатно про це висловлюється М. Туса / M. Tusa. Він також вбачає в сонатних формах програмний підтекст, пояснюючи ним деякі відступи від усталених нормативів [159, с.149-150].

програмною, то у К. М. Вебера таке порушення ієрархічності циклу зумовлене властивим йому ігровим мисленням.

Ігрове начало проявляється на всіх рівнях художнього тексту веберівського опусу: жанровому, композиційно-драматургічному, тематичному, ансамблевому. Сонатне *allegro* циклу одночасно відповідає притаманним йому нормам формоутворення і «монтується» із великої кількості тем-образів, у сукупності вибудовуючись у лінію швидше оперно-буфоних, ніж інструментальних подій. Загалом у першій частині Квартету налічуються вісім тем, сім із яких подані в експозиції, восьма – у розробці, як її центральний епізод, головна подія. Теми не конфліктують між собою, а постають рівноправними учасниками ігрового дійства як своєрідні «персонажі» якоїсь вистави. Особливо масштабна зона побічної партії: розділена діалогами струнних на фоні енергійного супроводу рояля, вона попарно поєднує чотири теми, дві з яких доручені майже винятково фортепіано соло, дві – виходу струнних. Об'єднувальним началом, крім тональності домінанти (*F-dur*), виступає ремінісценція першої побічної теми після четвертої – оригінальний прийом, який викликає аналогії з цитуванням уже колись озвучених музичних ідей в оперних творах, зокрема, у «Весіллі Фігаро» В. А. Моцарта. Показово нагадування цієї теми в репризі роялем, що сприймається як ностальгічне в дусі майбутніх романтичних мотивів втраченого раю, розлук, нездійсненого щастя кохання.

Тематична дрібність, часте змінювання музичних подій коригують класичну стрункість сонатної форми *Adagio non troppo (Es-dur)*. Зокрема, ігровий спосіб композиторського мислення приводить до порушення симетрії в періоді повторного вибудовування головної партії, де перше речення розширюється завдяки ліричній фразі-коментарю, яка подовжує зону кадансування. На особливу увагу заслуговує середній розділ *Adagio (più moto e con fuoco)*. Незважаючи на всі прикмети сонатної розробковості – малосекундові звороти, перетворені на імператив, розгорнута тема, що містить широкі стрибки із побічної партії експозиції, – він наділений функцією

швидше драматургічної антитези, показу іншої реальності і відчужань, ніж власне процесу розробки.

За правилами класичного формоутворення вибудований *Menuetto (Allegro, g-moll)*: складна тричастинна форма *da capo* з тріо. Його самобутність полягає у вираженому перенесенні драматургічного центру ваги з крайніх розділів на тріо. Початковий тематизм дуже далекий від танцювальних прообразів. Побудований за принципом діалогу, вкладений у шеститактові структури він проявляє властивості польотної скерцозності.

Навпаки, стилістика тріо близька побутовому танцю з типовими для цього жанру квадратними структурами. Ігрове начало заявляє про себе у другій частині тріо. Спроба продовжити початкову тему раптово перепиняється вторгненням репетиційної сигнальної формули першої частини на гармонії зменшеного септакорду, після чого музична думка, ніби втративши під собою ґрунт, потрапляє в *Ges-dur* (тобто тональність в інтервалі тритону порівняно з *C-dur*), який передує «катастрофі». Лише в останніх тактах тріо в репризному проведенні танцювальної теми поступово повертається *B-dur* цього розділу Менуету. Фактично, відбувається те саме, що й у попередніх частинах циклу: структурні нормативи зберігаються, тематичний процес індивідуалізується.

Свободою творчої фантазії вирізняється музична форма *Finale (Presto, B-dur)*<sup>1</sup>. Улюблена К. М. Вебером багатотемність дозволяє створити складну конструкцію, яку можна схарактеризувати як гру темами, чия взаємодія в вихрі надзвичайно швидкого руху (не лише в темпі *Presto*, але й у розмірі *alla breve*) нагадує колообіг ситуацій і осіб у моцартівських оперних фіналах. Сонатна форма то наближається до свого інваріанта, то відходить від нього завдяки виникненню різноманітних інструментальних «мізансцен» (див. Додаток В). Типова для веберівського формотворення багатотемність досягає тут свого максимуму, проте завдяки «прищепленню» до обраної структури

<sup>1</sup>Майстерність у конструюванні форми фіналу відзначає Б. Смолмен, приділяючи цьому питанню спеціальну увагу. Зокрема, учений наголошує на зверненні композитора до фуґи в кульмінації, вважаючи її одним із перших прикладів такого типу в камерних ансамблях для струнних і фортепіано та імовірним джерелом натхнення для аналогічної процедури у фіналі Фортепіанного квінтету *op. 44 P. Шумана* [149].

властивостей варіантності, куплетності, репризності відбувається цементування композиції, гармонізація відцентрових і доцентрових сил. Кульмінацією взаємодії калейдоскопічності і конструктивної організованості постає фугато, трактоване К. М. Вебером і як чинник формотворення, і як абсолютне вираження ідеї карнавального дійства.

Тематичне багатство фортепіанного квартету К. М. Вебера, його тотально динамічний характер, порушення класичної лінійності і передбачуваності сюжетної канви надають авторові колосальну можливість ансамблевих диспозицій. Композитор дотримується досягнутої В. А. Моцартом паритетності комунікантів, об'єднуючи їх у різні комбінації та виявляючи тим самим певну «комунікативну стратегію» (термін Ю. Ніколаєвської) [32]. Перша з комбінацій – діалог фортепіано і струнного тріо, тематично персоніфікованих: на тематичному, синтаксичному і на композиційному рівнях. У головній партії сонатного *allegro* перший із них виникає в початкових тактах. Його особливість полягає в тому, що перший вступ тріо сприймається реплікою-відповіддю фортепіанному соло, але далі клавішний долучається до гри як «крупний план» загальної картини, із короткими зворотами, ніби продовжуючи свою «промову». Чотиритактний вихід струнних випереджає появу першої з побічних тем. Єдина фактура тут не витримується, незважаючи на стислість висловлювання. У перших двох тактах скрипка веде мелодичну лінію, альт і віолончель – акомпанують; у других двох – альт знову мелодизується, тоді як віолончель тягне бас. Також в експозиційній фазі *Adagio* з'являється діалог тріо і фортепіано. У крайніх розділах Менуету діалогічні структури утворюються під час зіставлення репетитивних формул фортепіано і мелодизованих фраз у дублюванні струнного тріо клавішним інструментом. У другій частині цих розділів відбувається диференціація смичкових, які по черзі, а потім одночасно темброво забарвлюють один із голосів фортепіанної фактури. Інтерес викликають подальші такти, де рояль продовжує вести мелодичну лінію, віолончель і скрипка дублюють його вертикаль, у той час як альт відображає

сигнальну фігуру. Наведений епізод може слугувати прикладом мобільності ансамблевої фактури та її «модуляційних» властивостей. Особливо послідовно вони проявляються у фіналі<sup>1</sup>.

Другий вид комбінації інструментів – мелодичне спілкування струнних на фоні фігураційного руху фортепіано. У сонатному *Allegro* цей вид трапляється в сполучній і заключній партіях. Тут квартет розкриває свою спорідненість із фортепіанним концертом, де соліст може продемонструвати власні віртуозні можливості. Одночасно відбувається лінійне розшарування струнних, не дозволяючи музичному тематизму розчинитися в загальних формах звучання<sup>2</sup>.

Третій вид ансамблевих взаємодій – соло струнного інструмента на фоні акордів клавійного – можна побачити в побічній партії сонатного *Allegro*, коли скрипка без участі інших партнерів тріо нагадує матеріал першої побічної теми. У репрізі, нагадаємо, вона доручається соло роялю. У тріо Менуету віолончель грає танцювальну мелодію з акомпанементом фортепіано на сильній долі такту й акордами *pizzicato* скрипки й альту.

Четвертий вид комунікації – сольні виходи фортепіано в контексті діалогу на рівні композиції. У побічній партії сонатного *Allegro* клавійний інструмент виконує соло в першому реченні першої теми й абсолютно поза участю струнних – у другому, а також у викладі третьої побічної теми. Уже звідси стає очевидним, що хоча фортепіано розпочинає ігрове дійство Квартету, воно не претендує на абсолютне панування, хоча й зберігає функцію гармонічного і фактурного базису ансамблевої вертикалі. Найбільш віртуозно з погляду

---

<sup>1</sup>Повертаючись до поперемінного виходу тріо і фортепіано, зауважимо, що на композиційному рівні такий прийом спостерігається в чистому вигляді також нечасто, як і на синтаксичному. У сонатному *Allegro* струнне тріо разом із басом фортепіано проводить у варіантному викладі основну тему, спочатку доручену фортепіано соло. Отож абсолютного змагання смичкової групи тут немає. Ще більш рідкісні випадки унісонної гри. Така зустрічається в кадансі першого речення.

<sup>2</sup>Найбільш цікаві зразки такої ансамблевої тканини містяться в розробці сонатного *Allegro*. Розділ починається «по-моцартівськи»: зі зсуву в ділянку мінору (*g-moll*), що спричиняє похмурість колориту, а потім з'являються тематичні стрети з участю всіх інструментів, причому поєднуючи в одночасності тематизм головної і заключної партій. Насичена лінійність фактури не перешкоджає використанню фігураційного матеріалу, що сприяє посиленню драматичної напруженості.

ансамблю зроблений фінал. Його відкриває соло скрипки, ініціативу якої у другому реченні теми підхоплює альт, а потім віолончель. У відповідь фортепіано грає танцювальну мелодію (діалог на композиційному рівні). Середина теми головної партії складається із обміну репліками дуету скрипки й альту на фоні педалі віолончелі і фортепіано (діалог на синтаксичному рівні)<sup>1</sup>.

Реприза першої теми подана у викладі всього струнного тріо на фоні фігурованих акордів фортепіано. Проведення цієї самої теми в сполучній партії доручено віолончелі з подальшим підключенням верхніх смичкових на фоні фортепіанних фігурацій. Побічну грає рояль соло, потім скрипка в супроводі інших комунікантів. У заключній партії збираються всі інструменти. Фугато в репризі розпочинає скрипка, а далі тему проводять, відповідно, альт і віолончель. У момент вступу фортепіано тема «приспіву» у зверненні доручена скрипці, яку можна вважати – з певними уточненнями – утриманим протискладненням. Наступний етап фугато пов'язаний із появою нових контрапунктів, варіантним проведенням теми, і цей процес продовжується майже до останніх тактів Квартету. Відзначимо змінність функцій фортепіано, яке то бере участь у проведенні теми або контрапункту, то забезпечує гармонічну підтримку і щільність музичної тканини.

На підставі запропонованого аналізу Фортепіанного квартету К. М. Вебера можна зробити такі висновки.

1. У ньому продовжена лінія жанру, яка починається від Квартету *Es-dur* В. А. Моцарта.

2. Композитор репрезентує цей жанр не лише як результат взаємодії низки складників, але й як особливу систему, усі компоненти якої сконцентровані навколо ідеї множинності в єдиності. Це стосується і тематизму, і варіантності в її широкому розумінні, й інструментального ансамблю, де «разом» означає розкриття активності, тематичної й образної насиченості кожної партії.

---

<sup>1</sup>На різнорівневий характер концертного діалогу вказує О. Антонова [1].



3. Поставивши на чільне місце ігрове начало, К. М. Вебер надає йому значення універсального чинника у створенні художнього цілого, яке охоплює образно-тематичну, композиційну, ансамблеву сфери. У структуруванні циклу і його окремих частин, у протіканні музично-подієвого процесу, мистецтві ансамблевого письма композитор виявив ту майстерність творення «другої реальності», яка у своїй самоцінності зникається з грою (див. Додаток Г).

### 2.2.2. Досвід створення ансамблю для фортепіанного квартету в *Adagio e Rondo* Ф. Шуберта.

Твір, що отримав назву *Adagio e Rondo Concertante D.487 F-dur*, написаний Ф. Шубертом 1816 року і є першим і єдиним у його доробку зразком у жанрі фортепіанного квартету, який передує відомому Квінтету «Форель», написаному через три роки. У тому ж 1816 році композитор створює три Сонати для скрипки і фортепіано та незавершене Струнне тріо *B-dur*. Є відомості і про його перший композиторський досвід у камерно-інструментальній музиці, а саме – одночастинному Фортепіанному тріо *B-dur*, відомому також як *Sonatensatz*, яке композитор написав у 1812 році у віці 15 років. Є. Бадюра-Шкода / E. Badura-Skoda пише, що в ньому є «кілька чарівних уривків і навіть ознак справжнього Шуберта <...>; та загалом усе ж таки можна відчутти брак досвіду <...>» [71, с. 277].

Ансамбль скрипки, альту, віолончелі і фортепіано був незвичним для композитора і спричиняв труднощі в пошуку балансу між інструментами. Ф. Шуберт розв'язав цю ситуацію, виділивши фортепіано як інструмент соло і наділивши його концертною функцією. Таке рішення композитора зумовлене кількома чинниками. *Adagio e Rondo concertante* написане для Генріха Гроба, близького друга композитора і брата коханої Ф. Шуберта – Терези. Оскільки Генріх був блискучим піаністом, партія фортепіано у квартеті рясніє віртуозними прийомами і є даниною композитора віденській традиції фортепіанного концерту з оркестром. Сам Ф. Шуберт не був концертуючим піаністом, на відміну від В. А. Моцарта і Л. Бетховена, але знав фортепіанні

концерти своїх попередників не лише за оркестровими виступами, але й за «домашніми концертами камерної музики» його родини і друзів, де концерти віденських класиків часто виконувались у супроводі струнного квартету, завдяки чому юний композитор увібрав цю традицію і втілив її повною мірою в *Adagio e Rondo*. Так, брат композитора – Фердинанд Шуберт – називає *Adagio e Rondo* не інакше, як «Концерт з акомпанементом квартету». Цікаво, що Фердинанд говорить саме про супровід квартету, а не тріо, що може бути інтерпретоване як можливість подвоєного баса (бас фортепіано і бас віолончелі) [128, с. 126]. Справді, незважаючи на безперечний вплив салонної музики, що простежується в *Adagio*, динамічне *Rondo* кореспондує з фортепіанними концертами В. А. Моцарта, які часто виконувались в домі Гробів.

Вікриває цикл урочисте *Adagio*, написане в сонатній формі без розробки. Його тематизм густо орнаментований, що нагадує не лише концертну фігураційність, але й тип викладу музичного матеріалу в повільних частинах фортепіанних сонат Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Одночасно закличний вигук у пунктирному ритмі, доручений струнному тріо при підтримці арпеджованого тонічного тризвуку фортепіано, відсилає до традицій концертних та оперних увертюр. Так, уже в *Adagio* про себе заявляють спадкові зв'язки Ф. Шуберта з минулим музичного мистецтва. Індивідуальні ознаки майбутнього стилю композитора проглядаються в тональному плані *Adagio*. Користуючись ресурсами одноіменних мажору і мінору, юний автор не завершує головну тему повним кадансом, а пише доповнення, що відіграє роль сполучної партії, де здійснюється модуляція із *F-dur* у *Des-dur*, що цілком логічно готує *As-dur* побічної, і завершує експозицію в цій тональності. У репризі Ф. Шуберт відмовляється від сполучної партії, продовжує доповнення і проводить побічну партію в тональності субдомінанти, *B-dur*, тобто не залучає її до головної. Гармонічний процес у межах побічно-заклучного розділу приводить до *d-moll*, на домінанті якого, позначеній ферматою, рух дещо зупиняється, щоб прийомом *attacca* перейти в *F-dur Allegro vivace Rondo*.

В ансамблевому письмі цієї частини спостерігаються такі прийоми: діалог фортепіано і струнних або скрипки; майже повсюдне обмеження функцій віолончелі басом<sup>1</sup>; переважно спільна гра скрипки й альту. Отже, установка на концертність із домінантою фортепіано зумовила вкрай економну диференціацію інструментів струнного тріо, а також дотримання гомофонно-гармонічної організації його фактури.

Другу частину композитор назвав *Rondo*, хоча за своєю сутністю це сонатна форма без розробки з великою кількістю тем сфери побічної і заключної партій, про що пише Б. Ньюбольд [128, с. 125]. Напевне, такий калейдоскоп музичного матеріалу танцювального характеру і створив у композитора відчуття якогось «хороводу» (буквальний переклад слова «рондо») тем, і назва частини, швидше метафорична, є даниною традиції концертно-віртуозних форм того часу, де за вступною повільною частиною, своєрідною прелюдією, йшла віртуозна, така, що розкривала технічні можливості виконавця. Більш того, зв'язок із концертною традицією підкреслюється виписаними позначеннями *tutti* наприкінці проведення головної партії і в кінці експозиції, а також аналогічними ремарками в репризі, – і *solo*, що відповідають блокові побічної і заключної партій.

Виражені зв'язки з фортепіанним концертом простежуються й у викладі музичного матеріалу, де всі нові тематичні утворення доручаються роялю: або повністю соло (головна і побічна партії), або з акомпанементом струнного тріо (заклучна партія). Струнне тріо використовується як ансамбль супутніх, таких, що часто подвоюють фортепіано, голосів в епізодах розвиваючого характеру, або як гармонічний акомпанемент. В епізодах *tutti* струнні дублюють фортепіанну фактуру, де скрипці доручений мелодичний голос, віолончелі – бас, альту – гармонічна фігурація. У підсумковому *tutti* мелодичний хід баса фортепіано дублює віолончель, а акордове тремоло

---

<sup>1</sup> Відзначимо також випадок її мелодичного вивільнення: короткі репліки в дуеті зі скрипкою на фоні арпеджіо фортепіано в головній темі, «відповідь» фортепіано в парі з альтом у сполучній, дублювання серединних мелодичних оборотів у музичній тканині рояля – там само.

верхнього регістру рояля – скрипка й альт. Заключні розділи експозиції і репризи являють собою віртуозні пасажі рояля з тематичним і гармонічним контуром струнних голосів, який окреслює інтонаційний напрям звукового потоку. Загалом рондо – це бравурна п'єса, де на авансцені перебуває піаніст, а струнні лише відтінюють або коментують блиск фортепіанної партії.

Як і в *Adagio*, в *Rondo* спостерігаються цікаві гармонічні і тональні знахідки композитора (відхилення в далекі від *F-dur* тональності: *E-dur*, *H-dur* в експозиції і, відповідно, *A-dur*, *E-dur* у репризі), що передбачає не лише індивідуальні властивості мислення Ф. Шуберта, але й стильові набутки музичного романтизму загалом.

Порівняння Фортепіанних квартетів К. М. Вебера і Ф. Шуберта дозволяє наочно продемонструвати відмінності між ними як типу твору і типу ансамблю. Дотримуючись інваріантних властивостей жанру, перший із названих авторів надає перевагу сонатно-циклічній композиції, у якій ансамблево-ігрові засоби слугують суттєвим чинником музично-подієвого процесу. Досягнута К. М. Вебером паритетність інструментальних партій супроводжується акцентуацією їхніх тембрових властивостей. Особливо це стосується фортепіано, яке то знаходиться в звуко-акустичній «згоді» зі струнною групою, то, навпаки, виділяється на їхньому фоні своєю специфічною барвистою палітрою. Ф. Шуберт, відповідно до «адреси» написаного твору, насамперед виконує завдання розкриття виразних і моторно-віртуозних можливостей піаніста, внаслідок чого основоположною функцією наділяється фортепіано.

## Висновки до Розділу 2

Фортепіанний квартет як тип твору зобов'язаний своєю появою В. А. Моцарту. Незважаючи на всі відмінності образного, композиційного, ансамблевого характеру, обидва його опуси в цьому жанрі виявляють комплекс інваріантних властивостей. Автор, використовуючи вже відомий досвід творення для клавішного інструмента і трьох струнних, надає перевагу

тричастинному циклу із сонатним *allegro*, повільною частиною і рондо-фіналом, що зближує фортепіанний квартет із концертною композицією й водночас відрізняє від чотиричастинної, притаманної струнному квартету. З іншого боку, В. А. Моцарт демонструє такий ступінь складності в організації музичної форми й ансамблевих відношень, яка не поступається струнному квартету і цим виводить фортепіанний квартет у ранг високого професійного мистецтва, що передбачає значний рівень виконавської майстерності й оцінювання слухачів-знавців.

Три «боннські» Фортепіанні квартети Л. Бетховена дозволяють розкрити вектори композиторських прагнень у творах для клавішного інструмента і струнного тріо, подібно до свого великого сучасника, уводячи до його складу альт замість другої скрипки. Обираючи за «моделі» Скрипкові сонати В. А. Моцарта, Л. Бетховен витримує притаманні їм структурні ідеї, проте в результаті в його творах також закріплюється тричастинний цикл такого самого типу, що й у старшого сучасника.

Удосконалюючись у сонатному й ансамблевому письмі, Л. Бетховен послідовно закріплює ті властивості свого музичного мислення, які з часом визначають його творчу індивідуальність. До них належать активність тематичної роботи, принцип цілепокладання, а також масштабність звучання, що виявляється у фактурних прийомах партії фортепіано і використанні подвійних нот у інструментів струнної групи. На відміну від В. А. Моцарта, який прагнув урівноважити функції фортепіано і струнних, Л. Бетховен від початку стає на позицію «фортепіаноцентризму». Поступово долаючи його крайні форми, композитор все ж таки мислить фортепіано як «несучу основу» ансамблю. Утім, він виявляє чіткий намір урізноманітнити рольові амплуа струнних інструментів, зокрема віолончелі, подеколи доручаючи їй мелодично й інтонаційно виразні репліки, що особливо очевидно в Квартеті *op. 16*.

З ігрових позицій розглядає Фортепіанний квартет К. М. Вебер. Розширюючи масштабні межі сонатного циклу до чотирьох частин, він

примножує можливість втілення образної багатовимірності твору, виявленню якої слугують як велика кількість музичних тем у всіх розділах композиції, так і надзвичайна мобільність ансамблевих диспозицій і функціональної змінності голосів. Водночас, додавши до свого твору Менует, К. М. Вебер нівелював композиційні відмінності між структурою циклу в обох різновидах квартету – фортепіанного і струнного, внаслідок чого вирішальними чинниками їхньої специфікації стають звуко-акустичний образ, темброва палітра і прийоми ансамблевого письма.

Звертаючись до квартету фортепіано і струнних, Ф. Шуберт вбачає в цьому складі можливість створення віртуозної партії рояля, що відповідає обраній ним двочастинній формі за моделлю «повільно – швидко» за аналогією з композицією *Konzertstück*'а. Об'єктивно, у такому рішенні відображаються історико-генетичні передумови виникнення фортепіанного квартету, пов'язані з референтними відношеннями різних жанрових прообразів, зокрема концерту.

Незважаючи на вірність класичному стилю, К. М. Вебер і Ф. Шуберт проявляють властивості аklasичного мислення<sup>1</sup>, у своїх численних знахідках і «відступах від правил» випереджаючи майбутні відкриття музичного романтизму.

---

<sup>1</sup> У розумінні дихотомії класичного і аklasичного (неklasичного) мислення ми спираємося на їхні характеристики, запропоновані І. Барсовою та викладені у дисертаційній роботі О. Волика [5, с. 122-139].

## РОЗДІЛ 3

### ФОРТЕПІАННИЙ КВАРТЕТ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, розглядувані в цьому розділі дисертації, належать різним етапам становлення романтичного мистецтва, відповідно, ранньому, зрілому і пізньому. Кожний із них позначений унікальними властивостями авторського мислення і стилю, внаслідок чого відбувається саморозкриття потенційних художніх можливостей жанру і забезпечується його результативний розвиток. Об'єднуювальним чинником аналізованих зразків слугує витриманість інваріантних особливостей фортепіанного квартету як типу твору, що в діалектиці їхніх відносин з авторським началом сприяє оновленню цього жанру без порушення його родових меж. Водночас складається комплекс стійких прикмет романтичного фортепіанного квартету, які стосуються всіх рівнів художнього висловлювання: образно-емоційного, інтонаційного, композиційно-драматургічного, ансамблевого, – що, у свою чергу, дозволяє вбачати у запропонованих Фортепіанних квартетах деякі інваріантні ознаки, які характеризують їх як належність новій історичній епохи.

#### **3.1. Ф. Мендельсон – творець перших зразків романтичного фортепіанного квартету**

Три Фортепіанних квартети Ф. Мендельсона належать до його найраніших композиторських експериментів. Вони написані один за одним і присвячені: перший (1822) – принцові Антуану Радзвіллу, другий (грудень 1823) – Карлу Зельтеру, третій (січень 1825) – Йоганну Вольфгангу Гете. Створені зовсім юним автором, Фортепіанні квартети об'єктивно

ознаменували початок нової ери в долі цього жанру<sup>1</sup>. Багато творчих починань у них стануть характерними ознаками жанру протягом усього ХІХ століття і ширше – романтичного звукоспоглядання загалом. До них належать: культивування 4-частинного циклу на противагу класичному 3-частинному<sup>2</sup>, переінтонування тематизму, збагачення образної палітри елементами фантастики, зокрема *Elfenmusik*, й інтимно-довірчої лірики в дусі *Hausmusik*, тяжіння до мінорного колориту, емансипація партії віолончелі, фактурні прийоми і функції фортепіано та ін. Незважаючи на те, що названий комплекс якостей виявляється в усіх мендельсонівських Фортепіанних квартетах, їх можна розглядати як шлях до реалізації того бачення жанру, яке виникло в уявленні автора.

Для своєї **першої роботи в цьому жанрі**<sup>3</sup> Ф. Мендельсон обирає тональність *c-moll*, надавши їй власного семантичного забарвлення: це не бетховенська патетика, а швидше неспокій духу, споріднений з «фаустівським» або навіть «манфредівським» началом<sup>4</sup>. У кожній із чотирьох частин циклу, виконуючи комплекс композиторських завдань, автор зосереджується на одній із них, яку, очевидно, вважає ключовою. У першій частині його турбує грамотна і водночас така, що несе відбиток індивідуального світосприйняття, будова сонатного *allegro*; в *Adagio* – розкриття барвистих можливостей різнометрового ансамблю, специфіки звукової аури рояля і струнних; у Скерцо і фіналі на перший план виходить віртуозно-концертне начало.

<sup>1</sup> Б. Смолмен пояснює феномен раннього творчого визрівання Ф. Мендельсона як природженим даром композитора, так і обставинами його формування під керівництвом досвідчених педагогів і спілкуванням із визначними діячами німецької культури [149, с.30]. Про це детально пише Г. Х. Ворбс [177].

<sup>2</sup> Таке рішення відсилає до аналогічного нововведення, відзначеного у Фортепіанному квартеті К. М. Вебера. Чи можна розглядати такі аналогії як спадковість, чи трактувати як простий збіг, викликаний віянням часу? На це питання неможна відповісти однозначно, оскільки, з одного боку, композитори контактували один з одним, що об'єктивно робить можливими подібні зв'язки, з іншого, факт прямого наслідування Ф. Мендельсоном чотиричастинного циклічного опусу К. М. Вебера в науковій літературі виявити не вдалося.

<sup>3</sup> Фортепіанний квартет № 1 став першим опублікованим твором Ф. Мендельсона й отримав той самий порядковий опусний номер.

<sup>4</sup> Юний композитор неодноразово звертався до *c-moll* у своїх творах у такому романтичному дусі. Назвемо, зокрема, його Першу симфонію (1824) і фінал Струнного квартету *Es-dur op.12*, який, до речі, тематично подібний до останньої частини розглядуваного фортепіанного.



*Allegro vivace*, що відкриває цикл, має лірико-драматичну спрямованість, яка виявляється в типі тематизму, характері образних контрастів і наскрізному композиційно-драматургічному розвитку. Експозиція, відповідно до традицій віденських класиків, містить два тональні центри, також зумовлені «правилом» сонатного формотворення: *c-moll* – *Es-dur*. Домінує в цьому розділі семантика діяння, яка охоплює масштабну головну і заключну партії, причому подієвий процес останньої входить у другій вольті в зону розробки.

У темі головної партії Р. Годд [154, с. 105] вбачає аналогію з початковою музичною думкою Фортепіанної сонати *KV 457* В. А. Моцарта у тій самій тональності. Дійсно, між ними є схожість, яка полягає в наявності структури «питання – відповідь», де «сильний» елемент є висхідним рухом за звуками тонічного тризвуку, а «слабкий» містить інтонації декламаційно-мовленнєвого походження. Однак моцартівська ідея (утім типова для сонатних головних тем віденських класиків) зазнає у композитора-романтика пересемантизації завдяки іншому поданню контрастних елементів. Якщо у В. А. Моцарта вони розведені за принципом антитези, та ще й розділені невеликим люфтом, то у Ф. Мендельсона – вписані в єдину мелодичну лінію через посередництво ще одного ліричного звороту у вигляді висхідної кварта із заповненням, що викликає асоціації швидше з викладом головної теми сонатного *allegro* «Героїчної» симфонії Л. Бетховена. У результаті протистояння «вище (непорушне)» – «внутрішнє (благання)», класицистське «обов'язок – почуття», «фатальне – протестне», зашифроване у формулі поєднання двох елементів, підмінюються психологічною колізією. Додамо також, що вся мендельсонівська тема витримана в нюансі *p*, тоді як моцартівська містить антитезу *f-p*.

Подаючи в головній темі індивідуально-особистісне начало, композитор доручає її проведення не одному інструменту, а трьом, передаючи мелодичну лінію від віолончелі альту і далі скрипці. Таке інструментування дозволяє йому рельєфно показати мотивну будову початкової музичної думки, яка стимулює подальшу роботу з кожним із показаних елементів. Отож ансамблеві

засоби в цьому випадку поставлені на службу композиційній меті. Уже в межах викладу головної теми, її другої частини, починається мотивний розвиток, основу якого становить третій елемент – плачу, зімітований роялем, а також альтом і скрипкою, що грають у терцію. Стретне накопичення імітацій силами фортепіано підводить до першої кульмінації головної партії. Реприза тричастинної, головної партії водночас наділяється функцією сполучної<sup>1</sup>, а традиційний сполучний розділ, що передбачає активізацію фортепіанної моторики як фона для перегуків голосів струнних фактично зводиться до 10-тактового кадансування, хоча тип ансамблевих поєднань відповідає нормативним.

У безтурботній побічній партії (*Es-dur*) цілком панують струнні інструменти, кожний із яких отримує можливість соло в пластичних фігураціях, у той час як фортепіано відводиться роль звичайного акомпанементу. Це своєрідний оазис світлих мрій між активними головною і заключною партіями.

Повернення фортепіанної моторики в дусі концертної каденції знаменує перехід до останнього розділу експозиції, який знову відкривають перші елементи головної теми в мажорному висвітленні. Проте замість третього, мотиву плачу, й естафети «віолончель – альт» відповідає вся група, що відтворює таку типову формулу музичного імперативу, як прямолінійний низхідний поступальний рух у межах малої септими. Енергетичне напруження – за умови збереження барви *Es-dur* – посилене за допомогою щільних гармонічних фігурацій та октавних басів рояля. Цей потужний потік руху органічно долає межі форми і вливається в розробку.

Ф. Мендельсон вибудовує центральний розділ сонатного *allegro* із бетховенським розмахом, підпорядковуючи розвиток принципу

---

<sup>1</sup> Тут відбувається переінструментування теми. Тепер після репліки віолончелі вступає рояль, який дограє подальші два елементи, у результаті чого на перший план виходить динамічність, потенційно закладена в початковій мелодичній лінії. Одночасно здійснюється певна редукція двочастинної побудови завдяки тому, що між його частинами немає чіткого розмежування. Як і в першому випадку, кульмінація досягається насамперед засобами фактурно-звукових можливостей рояля. Цей процес супроводжується швидким переходом у *H-dur* із подальшим, так само раптовим поворотом у домінуючу побічної тональності.

драматургічної хвилі. Вимальовуються три розділи, кожний із яких починається першим елементом теми, відповідно, в *es-moll* із переходом в *e-moll*, *C-dur* із завершенням у *g-moll* і швидкою модуляцією в *A-dur*, підфарбованою мінорною субдомінантою. Третій розділ ознаменований переходом у ліричний стан, унаслідок чого сприймається як реакція на події перших двох і пошуком шляху повернення в початкову тональність. Усі голоси струнного тріо постійно спілкуються один з одним, і це триває після невеликого соло рояля уже з його участю. Ніби «згадавши» про концертні властивості фортепіанного квартету, композитор доручає в останньому такті розробки невелику каденцію *ad libitum* на домінантовій гармонії *c-moll*. Щодо дієвих розділів розробки, то тут автор цілком дотримується усталеної жанрової традиції<sup>1</sup>. У репризі зміни стосуються, окрім тональних (побічна партія *C-dur*, заключна – *c-moll*), вилучення репризи головної партії і переінструментування побічної, де у викладі музичного тематизму питомої ваги набуває рояль. Його тембр забарвлює і ядро побічної теми та її фігураційні візерунки, лише двічі підмінюючись звучанням скрипки. У заключній партії повертаються процеси розробки, які підводять до кульмінаційної вершини сонатного *allegro*, розміщеної в кодї – прийом, який нагадує про Л. Бетховена.

Резюмуючи спостереження, зауважимо володіння юним автором усіма принципами сонатного формотворення і драматургії. Стає очевидним, що тут актуалізовані властивості сонатно-симфонічних жанрів віденських класиків, пов'язані з утіленням ідей розвитку, перетворення, цілепокладання. Використані ресурси квартету багато в чому підпорядковані їх реалізації<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Він використовує для тематичної роботи перший елемент теми в прямому й інверсійному викладі; її другий і третій мотиви; низхідні рухи із заключної партії, причому диференціація голосів струнного тріо, а подеколи і рояля дозволяє поєднати увесь задіяний тематизм імітаційно, одночасно, як канон, тобто розвивати за допомогою поліфонічної техніки. Також, відповідно до традицій, активності процесу, його динамічності і щільності сприяють різноманітні піаністичні формули.

<sup>2</sup> Про концертні прояви жанру можна говорити стосовно тих епізодів і розділів, де фортепіано доручається активна моторика, насамперед в середній частині головної партії, кадансовій зоні сполучної і коротких каденційних «вставках». Щодо заключної, особливо в репризі й розробці, то тут моторика цілком підпорядкована драматургічним завданням.

*Adagio (As-dur)* сприймається як справжнє царство ансамблю. Кожний інструмент отримує можливість заявити про себе, вступаючи в діалог з іншими учасниками гри на правах абсолютного паритету. У головній темі першої частини складної тричастинної форми (див. Додаток Д). Струнні, які відкривають *Adagio*, люб'язно передають ініціативу фортепіано, яке, у свою чергу, поступається провідною роллю дуету віолончелі й альту, злегка підфарбовуючи їх у нижньому регістрі. Сполучну тему в терцію ведуть рояль і скрипка, завершуючи її фігураційним мереживом клавійного інструмента. Побічну тему (*Es-dur*) поперемінно проводять скрипка і фортепіано, якому доручається невелика каденція. Стисла реприза (без сполучної теми) не вносить суттєвих коректив у розстановку ансамблевих сил, так само, як і загальна реприза *Adagio*, де змінювання деяких деталей не приводить до суттєвого перетворення усієї картини.

Після бурхливих подій сонатного *allegro*, *Adagio* сприймається як острівець спокою. Це справжня інтимна лірика, майже цілком витримана в тихій звучності, а звернення до лексики віденських класиків у крайніх розділах форми (Й. Гайдна і В. А. Моцарта) – плавність ведення мелодичної лінії, м'які затримування, делікатне оспівування гармонічних основ – створює настрій умиротворення. Суттєвим чинником композиційно-драматургічного процесу, окрім тематичного додаткового контрасту і тонально-гармонічних засобів, є музичний час. Не змінюючи швидкісні показники темпу, Ф. Мендельсон кожен нову тему мислить у більш пожвавленому русі, включаючи *quasi*-танцювальне начало в побічній. Однак найбільш виразно оперування засобами темпоральності заявляє про себе в середньому розділі *Adagio*, де струнні, по черзі або групою, «витягають» довгі звуки, організовані в дивовижну за красою кантиленну мелодію<sup>1</sup>, а фортепіано фактурно-гармонічними засобами створює чарівний фон<sup>2</sup>. У результаті виникає ефект зупиненого часу, його

<sup>1</sup> Тема середнього розділу походить із ініціальної музичної фрази першої частини *Adagio*.

<sup>2</sup> У першій частині середнього розділу цей фон становлять репетиційні повторення акордів зі зміною в кожному подальшому такті функціонально напружених гармоній із модуляцією із *f-moll* в *es-moll*:  $t^5_3 - DDVII_7, t^6_4$  – серія еліпсисів:  $D_7 \rightarrow (Des) \rightarrow D_7(b) \rightarrow es - VII_7 \rightarrow (es) \rightarrow D_7-es-moll$ . У середині розглядуваного розділу і його репризі роялю доручаються довгі арпеджіо штрихом *staccato*, підтримані акордами у функціонально-

протяжності, а з урахуванням гармонічної барвистості – марево, бачення якогось незвіданого світу. Відзначимо переважання мінорного ладу, внаслідок чого *Es-dur* у кульмінації сприймається як вторгнення у темряву яскравого світла.

Третя частина – *Scherzo c-moll, Presto, alla breve* – написана в тричастинній формі *da capo* з тріо; усі розділи також тричастинні. Скерцо, за характеристикою Р. Тодда являє собою зразок «тонкого, польотного письма, яке пізніше стане вирізнявальною ознакою стилю Ф. Мендельсона» [154, 106]. Драматургічною особливістю цієї частини циклу виступає контраст між блискучим *molto perpetuo* крайніх розділів і ліричним, схожим на пісню, характером середнього розділу, що являє буквально тріо з віолончеллю, яка несе мелодію, підтримувану альтом і нижнім голосом фортепіано.

У крайніх розділах польотно-сяйливий і водночас примхливо-танцювальний характер музики досягається різноманітною фактурою письма фортепіанного квартету. Так, неперервність і стрімка легкість руху розкриваються віртуозними, променистими пасажами рояля, що демонструють чудову моторику і пальцеву майстерність піаніста, химерний танець (можливо, ельфів) доручається струнному тріо, де мелодичний контур окреслений скрипкою, а віолончелі й альту – акомпанемент. При цьому польотно-ельфійний характер тематизму досягається завдяки коротким реплікам, що почергово з'являються в різних регістрах (то в нижньому, то на октаву вище), й інтонацією малої нони, покладеної в основу короткого танцювального мотиву. У середньому розділі крайніх частин Скерцо (*Es-dur*) до неперервного бігу віртуозних пасажів долучаються й струнні, що підхоплюють репліки рояля як естафету (своєрідний «хоровод ельфів») спочатку короткими, півтактовими репліками у вигляді канону, потім чотиритактовими канонічними побудовами. Рояль взаємодіє зі струнними також у коротких пробіжках-наспівах, виступаючи лідером «танцювального»

---

гармонічному плані, що являють собою ланцюжки дозволених *D7* у тональностях *e-moll, h-moll, c-moll, As-dur, Es-dur* і т. д. У струнного тріо тут новий тематичний матеріал.

квартету, пропонуючи напрям польотного руху. Власне середня частина Скерцо (тріо) – *C-dur*, як уже було сказано, – пісня, виконувана трьома нижніми голосами фортепіанного квартету (альт, віолончель, басовий голос рояля). Напевно, приглушений оксамитовий звук низьких тембрів потрібен був композиторові, щоб відтінити блиск і польотність крайніх частин. Ці голоси котрапунктично поєднані. Основний голос тріо доручається віолончелі, а альт і бас фортепіано уподібнюються однострунному інструменту. При цьому в альтя мелодичне висловлювання не менш виразне, ніж у віолончелі. Лінія баса фортепіано являє собою втору то альтової, то віолончельної лінії, або поєднується з ними як інверсія, що демонструє розвинуту контрапунктичну техніку автора<sup>1</sup>.

У фіналі циклу – *c-moll, Allegro moderato* – повертається лірико-драматичний настрій його першої частини. Проте в ньому значно збільшується обсяг фортепіанної моторики і роль віртуозного начала, зокрема на рівні ансамблю. Водночас композиція втрачає ту подієву деталізацію, якою вирізнялася перша частина Квартету. Логіка сонатної форми тепер керується алгоритмом зміни тематично цілісних, концентрованих (головна і побічна) партій і тематично розосереджених (сполучна і заключна) розділів. У формуванні тематизму фіналу автор використовує принцип похідності: головна і побічна теми мають єдиний мелодичний зворот, відповідно, у *c-moll* та *Es-dur*. Його походження легко виявляється в третій частині згадуваної фортепіанної сонати В. А. Моцарта. Причому, якщо в першій частині мендельсонівського циклу швидше можна вбачати алюзію, ніж цитату, через поширеність прийому структурування головних тем сонатно-симфонічних *allegro* віденських класиків, то в цьому випадку відбувається майже точне (мелодично) цитування чужої музичної думки або, враховуючи варіантність її викладу, *quasi*-цитування<sup>2</sup>. В експозиції головної теми прикметним є також

<sup>1</sup> Поліфонічність мендельсонівської фактури в сонатних циклах, починаючи з ранніх, відзначає Ч. Візенфельд / *Ch. Wiesenfeldt* [174, с.367].

<sup>2</sup> Відмінності полягають у темпових показниках (у першоджерелі *allegro assai*), ритмічному малюнку (міжтактові синкопи в оригіналі), оформленні другої ланки теми (у В. А. Моцарта – секвенція, у Ф. Мендельсона – початковий зворот у протирусі), у мелодичному і ритмічному обрисі кадансу (в оригіналі

звернення Ф. Мендельсона до улюбленого моцартівського прийому: тематичного й образного оновлення доповнення<sup>1</sup>.

У сполучній партії умовно можна виділити два етапи, що зумовлено розподіленням музичного матеріалу у струнної групи: короткі мелодичні репліки, що частково (точково) дублюють фортепіанні фігурації, зі збереженням синкопи, запозиченої з теми; обігрування в прямому і протилежному русі її початкового мотиву з подальшим залученням третього звороту тієї самої теми. Побічну тему у формі періоду викладає рояль, а доповнення – мелодично диференційоване тріо. Заклучна партія аналогічна сполучній. Ці самі процеси в більш розвинутому вигляді притаманні розробці. Зміни в репрізі порівняно з експозицією стосуються переінструментування головної партії, а також приведення побічної і заключної до тональної єдності з головною (*C-dur* – *c-moll*). У кодї багаторазове кадансування в партії струнних на фігураційному фоні фортепіано закріплює дієвий тонус висловлювання.

Результати здійсненого аналізу Першого фортепіанного квартету Ф. Мендельсона уможливають виділення тих властивостей (за своєю сутністю відкриттів) його художньої концепції, які свідчать про романтичну інтерпретацію жанру. До них насамперед належить переінтонування музичного матеріалу, а отже, ліричної експресії, яку він несе. Запозичені у В. А. Моцарта ідіоми завдяки описаним вище операціям перетворюються із узагальнених риторичних загальностильових формул, що склалися в оперно-симфонічній практиці бароко і класицизму, на пісенно-ліричні як спосіб втілення індивідуально-авторського переживання. Одночасно в зону «абсолютної» музики квартетного жанру вводиться нова образна сфера, що має виражені позамузичні, літературно-словесні конотати. У середньому розділі *Adagio* – це «присутність» таємничих сил, зачарований світ; у крайніх

---

збережений заданий рух і підкреслене тяжіння до домінанти за допомогою показу в послідовності натурального й альтерованого четвертого ступеня – в *quasi* цитаті відбувається відхилення в тональність домінанти й укорочуються тривалості).

<sup>1</sup> Головна партія написана в двочастинній репрізній формі з доповненням.

частинах Скерцо – «хоровод фантастичних істот». Обидві названі лінії матимуть продовження у творах не лише Ф. Мендельсона-майстра, але також Р. Шумана і Й. Брамса, а у Франції – Г. Берліоза, ставши знаковими показниками музичного романтизму. У композиційному плані успадкована від Л. Бетховена ідея перманентного становлення дозволяє адекватно втілити романтичні уявлення про Універсум (*das All*) як безкінечність, у якій усе перебуває в стані неперервної метаморфози. Таке розуміння світового часу стимулює актуалізацію уваги до темпорального виміру музичного процесу, який може бути як максимально щільним (Скерцо) і так само сильно розтягнутим (*Adagio*)<sup>1</sup>.

У Другому фортепіанному квартеті, *f-moll*, закріплюються авторські знахідки, зроблені в Першому. Пісенно-ліричне начало, зберігаючись у тематизмі сонатного *allegro*, поширюється на подальші частини циклу. Причому, якщо в *Adagio* пісенні інтонації все ще вписані в стилістичний контекст «високої класики», то в *Intermezzo* вони поглинають увесь музичний простір. У крайніх частинах використовується принцип тематичної похідності, головна партія сонатного *allegro* тричастинна і модулює в паралельний мажор. У середньому розділі *Adagio* Ф. Мендельсон пропонує нову форму подання образу, віднайденого в повільній частині Першого квартету. Так встановлюються не тільки композиторські уподобання німецького романтика, але й стильові константи його зрілих творів.

Продовжуючи напрацювання попереднього квартетного опусу, в наступному автор дещо інакше трактує сам жанр. Тепер він виводить на перший план концертний показник фортепіанного квартету і ту якість, яка виділяє його з сімейства камерних ансамблів: темброво-інструментальний склад. Це проявляється в розширенні зони сполучної партії; у віртуозному блиску фортепіанної моторики з використанням чи не всіх піаністичних прийомів сучасності (гамоподібні пасажі, довгі і короткі арпеджіо, ламані

---

<sup>1</sup>Відзначимо також барвисте трактування гармонії, оперування темброво-акустичними прийомами, з іншого боку – принцип тематичної похідності, який дозволяв зв'язувати здебільшого розведені – як просторово, так і семантично – образи (фінал).



октави, *legato* і *staccato*, *martellato* та ін.); паралельному проведенні тематизму роялем і струнним тріо; у каденціях (або *quasi*-каденціях) фортепіано. Але, напевно, вищого піку концертність цього Квартету досягається у фіналі, який буквально захоплює дух своїм *perpetuum mobile*.

Інша порівняно з Першим квартетом інтерпретація жанру спричинила значні корективи – у масштабах як усього циклу, так і в композиційно-драматургічному рішенні його «головної» частини. Ф. Мендельсон виставляє темп *Allegro molto*, що передбачає одночасно значні швидкісні показники і відповідний тонус висловлювання. У поєднанні із пісенним тематизмом головної партії подібні часові показники створюють настрій схвильованої сповідальності, такої характерної для лірики Ф. Мендельсона і німецького романтизму загалом. На перший погляд, цей розділ експозиції абсолютно збігається з аналогічною подачею початкового образу в сонатному *allegro* Першого квартету з погляду композиційного рішення: зберігаються навіть мотиви плачу з форшлагами. Разом із тим, загальна логіка і подієвість у цьому випадку суто індивідуальні. Увесь розділ витриманий у нюансі *p*, перебіг музичної думки має «рівнинний» характер, без нагнітання драматичного напруження і кульмінаційних вибухів. До того ж головна партія цілком будується на початковому музичному матеріалі, майстерно розробленому в середній частині<sup>1</sup>. Художній зміст сполучної партії можна оцінювати двоїсто: як, з одного боку, належності жанровій традиції і драматургічної антитези головної, з іншого – знаку нової епохи.

Загальновідома дихотомічність романтичного світосприйняття, спричинена переосмисленням ігрового начала, яке постає тепер не універсальною іпостасью людини як такої, а засобом виявлення емоційного стану індивіда, захопленого кружлянням явищ навколишнього життя, тобто різновидом ліричної – в широкому сенсі – рефлексії. Із цих позицій сполучна

---

<sup>1</sup> Із теми вицеляються короткі мотиви – вис- і низхідні поступові ходи, із яких зрештою формується виразна мелодична фраза широкого діапазону. У ритмічному варіанті вона становить матеріал доповнення, забезпечуючи плавний перехід від ліричних освідчень, інтровертності висловлювання до іншого його модусу: екстравертного, ігрового.

партія розглядуваного сонатного *allegro* може трактуватися як відбиття ігрового модусу особистісного висловлення, переживання життєвого колообігу, емоційне «втягування» в нього. На противагу «персонажній» театральності, що спостерігається у творах В. А. Моцарта і К. М. Вебера, вибудованих ансамблевих «мізансцен», Ф. Мендельсон звертається до «чистого» агона, самого духа гри-змагання, реалізованого засобами різнотембрових інструментів. Першість у цьому змаганні отримує рояль, закріплючи свою перемогу достатньо широкою *quasi*-каденцією. Він же подає – при повному мовчанні суперників – побічну тему (*As-dur*), яка походить із мелодичної фрази доповнення головної.

У побічній партії вперше в цьому Квартеті використовується паралельне проведення теми роялем – струнними. Однак юний автор уникає механічності тематичного повтору, зберігаючи лише ядро мелодії, яка прозвучала, і далі вільно сплітаючи на цьому матеріалі виразні лінії, розміщені в різних голосах, що до певної міри нагадує аналогічне рішення партії тріо в побічному розділі експозиції сонатного *allegro* попереднього Квартету<sup>1</sup>.

У заключній партії поєднуються завдання віртуозного (ігрового) і композиційного порядку, у результаті чого в ній виділяються два етапи. На першому з них моторика рояля – синхронне виконання тріольних фігур у партіях обох рук – супроводжується короткими «уколами» струнних по звуках гармоній. На другому етапі в піаніста ускладнюється технічне завдання (у партії правої руки продовжується тріольна пульсація, у партії лівої – з'являється рух ламаними октавами-дуолями), але одночасно відбувається тематизація музичного матеріалу у тріо у вигляді мотивних перекликів, які розвивають початкову тему цієї частини циклу. Таке рішення дозволяє побачити в заключній партії не лише віртуозне завершення експозиції, але й важливу стадію тематичного розвитку.

---

<sup>1</sup>Фортепіано нагадує про себе лише одного разу, подаючи хроматичну фразу, яка переводить далі події заключної партії да початку розробки, забезпечивши плавність переходу з одного розділу сонатної форми в інший.

Розробка побудована на матеріалі ядра головної теми, у розвитку якого беруть участь тільки диференційовані голоси поліфонічної фактури тріо. На долю фортепіано припадають різноманітні фігурації і лінія баса. Незважаючи на активну моторику рояля, протягом усієї розробки витримується тиха звучність (*p – pp*), з'являється ремарка *dolce*, причому автор неодноразово рекомендує виконавцям уникати звукового нагнітання. Цим він збільшує масштаб ліричного висловання і, користуючись засобами, типовими для центральних розділів сонатних *allegro*, створює своєрідний «психологічний сюжет»<sup>1</sup>.

У репризі головна тема зазнає змін у розвивальній частині (з'являються раніше незадіяні мотиви), немає її третьої побудови і доповнення. При цьому ладовий контраст між головною, сполучною і побічною партіями зберігається, отже, утримується заявлена в експозиції драматургічна антитеза. Навпаки, заключний розділ репризи оновлюється; більше того, тут відбуваються нові події, які спонукають передбачити існування якоїсь літературно-сюжетної програми. Окрім двох етапів заключної партії, позначених в експозиції, виникає третій: із «мотивом долі» в перекликах струнних і протистоянні грізних, фатальних імперативів *ff* і боязких питальних фраз *p*, які вирости із хроматичних сполучень між експозицією і розробкою. Початково ця антитеза озвучується струнними, при повторному проведенні вони відповідають на виклик рояля. Як сумне резюме-співчуття фортепіано двічі відтворює першу фразу головної теми, а потім – ніби прощаючись, – лише її другий зворот. Подібна драматургія, кульмінаційна зона якої відтворюється «в останній момент», нагадує спрямованість сюжетних подій літературної балади. У коді ядро головної теми в різних варіантах і комбінаціях інтонується струнними

<sup>1</sup>Для акцентуації цього процесу Ф. Мендельсон квантує його часовий вимір, мислячи великими фазами розвитку. Їх усього три; розділовими знаками за умови фортепіанного беззупинного руху слугують багатотактові педалі тріо, після яких процес розробки повертається, досягаючи кульмінації в предиктовій зоні, де з'являється *f*, а проведення тематичного ядра супроводжується його ритмічним зменшенням. Відповідно до правил побудови центральних розділів сонатних форм, розробка цього *Allegro molto* має складний тональний план, що сприяє напруженості емоційного стану: *b-moll – h-moll – G-dur – As-dur – Des-dur – Ges-dur – f-moll*.

інструментами на фоні бурхливих фігурацій клавійного. Завершується перша частина циклу стрімким спадним поступовим ходом, що охоплює три октави, в обох партіях фортепіано (у партії правої руки – ламані октави, у партії лівої – вертикалі, що їх дублюють)<sup>1</sup>. Такий прийом забезпечує і драматично насичене, й ефектно-віртуозне закінчення сонатного *allegro*.

Після дієвого *Allegro molto* першої частини *Adagio Des-dur* видається втіленням тиші і спокою. Воно все проспівується напівголосно і майже позбавлене контрастних образних зіставлень. У першій частині складної тричастинної форми кантиленну тему по черзі інтонують рояль і струнні (ще один приклад паралельного втілення музичної думки). Аналогічно подається дещо більш емоційна друга, що модулює в тональність доміанти<sup>2</sup>. Вона ж панує у великому двочастинному середньому розділі. Як і в повільній частині попереднього Квартету, тут створюється особлива звукова аура. У партії струнних домінує полімелодична фактура, причому тема викладається переважно великими тривалостями, дозволяючи вслухатися в кожний відтворюваний тон – цінна мить дарованої краси. Фортепіано створює барвистий фон: у першій частині за допомогою вібрацій *tremolando*, у другій – «арфових переборів» із використанням пишних гармоній із послідовністю акордів *As-dur – b-moll – D7→as-moll – D7→ E-dur – f-moll – H-dur* та ін. На цьому самому фоні витримана реприза, де тему веде скрипка у високому регістрі, злегка підтримана альтом і віолончеллю, потім – також у високій теситурі – рояль на фоні *tremolo* струнних. Ці самі фактурно-акустичні засоби зберігаються в кодї.

Мрійливій поезії *Adagio* контрастує музика *Intermezzo*, що походить від культури бідермайера. Це чи не перший приклад у творчості Ф. Мендельсона тієї лексики, яка відсилає до німецької *Hausmusik* та ідеалу Дому. З погляду стилістики, типу відчуттів, характеру комунікації це *Intermezzo* передбачає

<sup>1</sup> Не зайве нагадати, що такий прийом пов'язувався в епоху бароко з риторичною фігурою *catabasis*, що означала не лише душевну тугу, але й падіння в безодню. За часів романтизму він набув нової конотації і став асоціюватися з фатальним началом.

<sup>2</sup> У кадансі роялю доручається віртуозна каденція: швидке арпеджіо в низ- і висхідному русі в обсязі двох октав.

майбутні фортепіанні Пісні без слів, які стали для багатьох слухачів «візиткою» композитора. Розглядаючи їх образно-емоційний світ, Г. Демченко відзначає типовість для п'єс Ф. Мендельсона «ліричного оспівдання», переданого частіше за все «в тонусі легкої схвильованості». Як приклад музикознавець наводить «дивну» авторську ремарку в № 46 – *un poco Agitato, ma Andante*, що слід розуміти приблизно так: «Трохи схвильовано, але спокійно» [8, с. 47]. У тонусі «легкої схвильованості» витримане і мрійливо-меланхолічне *Intermezzo* Другого квартету. Воно написано в темпі *Allegro moderato*, у пластичному розмірі  $\frac{6}{8}$ , тональності *f-moll*, у складній двочастинній формі<sup>1</sup>. У першій частині початкового розділу використовується (втретє) принцип паралельного проведення теми: фортепіано соло, струнне тріо. У другій – ансамблевий рух дещо поживляється обміном реплік учасників виконання. З метою розсування меж тричастинної форми автор пише доволі велике доповнення, а потім тематично нові фрази, які доручає соло скрипки й альту. У другому розділі *Intermezzo* основне навантаження лягає на струнні, які швидко змінюють диспозицію стосовно один одного, а фортепіано обмежується акомпанементом.

Підмінивши Скерцо ліричним *Intermezzo*, юний музикант показав себе як грамотний і далекоглядний стратег, оскільки саме такий варіант третьої частини циклу дозволив рельєфно відтінити концертно-віртуозний блиск фіналу (*Allegro molto vivace, alla breve, f-moll*). У ньому домінує стихія руху, але стихія, керована композиторською волею: нестримний звуковий потік приборканий строго вибудованою сонатною формою, головна і побічна теми якого (*f-moll – As-dur; f-moll – F-dur*) пов'язані узами похідності, причому кожна з них інтонаційно рельєфна<sup>2</sup>. Враження стихійності створює, по-перше вкрай швидкий темп у поєднанні з метром і переважанням дрібних тривалостей, а по-друге, – інструментальна моторика. Не менш суттєве часте

<sup>1</sup> Тема *Intermezzo* походить від головної теми сонатного *allegro*.

<sup>2</sup> Відзначаючи суттєву роль фактора руху в музиці Ф. Мендельсона, І. Карачевцева як приклад наводить таке абсолютне його вираження, як Соната для скрипки і фортепіано *F-dur* автора-початківця, фінал якої нагадує етюд з усіма ознаками цього жанру, але – у сонатній формі [15].

змінювання диспозиції ансамблевих голосів, диференціація яких на малих просторово-часових відрізках послідовно реалізує принцип змагання-співучасті. Водночас Ф. Мендельсон не забуває про тематичний розвиток, внаслідок чого віртуозність фіналу стає засобом досягнення не лише зовні динамічного, але й внутрішньо енергетичного напруження.

Тема головної партії<sup>1</sup> викладається за допомогою паралельного відтворення: струнні з провідною роллю скрипки – фортепіано; доповнення стискає діалог до коротких реплік – почергових і раптових. У сполучній витримується узвичаєне розподілення ігрових сил; у побічній використовується прийом «естафети» струнних з акомпанементом фортепіано. У заключній, позначеній появом октав *martellato* у рояля, відбувається драматургічне зрушення, пов'язане з витриманим протягом шести тактів VII<sub>7</sub> *f-moll* і вторгненням остинатно повторюваного низхідного трихорда скрипки на фоні акцентованих вертикалей альту й віолончелі, що відновлює аналогічний мотив із головної теми сонатного *allegro*<sup>2</sup>. Проте драматичний момент відчаю швидко зникає в плині часу. У предиктивній зоні розробки звернемо увагу на драматургічну послідовність подій – своєрідний відгук на кульмінаційний спалах. Несподіване переключення динаміки з *f* на *p*, тихі перегуки струнних із зерном головної теми, обігрування малосекундової інтонації в партії рояля на фоні *tremolo* смичкових *pp* так само раптово завершується великою *quasi*-каденцією фортепіано *ff*, де обігрується у вигляді ламаних і прямих арпеджіо той самий акорд VII<sub>7</sub>, який підсвічував пристрасне благаання скрипки. Ситуація драматургічного зрушення повторюється в коді з тим самим тематичним матеріалом, на тій самій гармонії

<sup>1</sup>Ця тема гармонічно вкрай нестійка. Уже перша фраза модулює із *f-moll* в *Ges-dur*, а друга – із *Ges-dur* в *As-dur*. Тільки висновкова частина, у якій, до речі, міститься натяк на головну тему сонатного *allegro*, причому у вигляді парних секундних мотивів, повертає початкову тональність. На цьому фоні побічна партія вражає своєю функціональною стійкістю: в аккордах акомпанементу фортепіано чергується винятково *T* і *D<sub>7</sub>* (з оберненнями) *As-dur*.

<sup>2</sup>З урахуванням похідності теми *Intermezzo* із цієї самої музичної думки є підстави вбачати в циклі Другого квартету принцип монотематизму. Додамо до сказаного, що багаторазове проведення мотиву-вторгнення на одній висоті, по-перше, приводить до колового руху, перегукуючись із бароковою риторичною фігурою *circulatio*, яка набуває в романтичну епоху значення безнадії, приреченості, фатальної зумовленості; по-друге, незважаючи на надшвидкий темп, породжує враження скандування.

і в тій самій фактурі, підводячи до серії низхідних рухів: тематичних і фігураційних, заснованих на поступовій послідовності тонів. Така подієвість переконує в тому, що концертна помітність фіналу приховує його «внутрішню форму», позначену ознаками драматизму і трагедійності. Уважаємо, що саме таке трактування фіналу квартетного циклу дає ключ до обраної для нього композитором тональності, ніби перекидаючи «арку» до бетховенської «Аппассіонати».

**Третій фортепіанний квартет, *h-moll***, завершує серію робіт Ф. Мендельсона в цьому жанрі й водночас містить новації, які передбачають не лише зрілий стиль композитора, але й деякі явища музичного мистецтва майбутніх десятиліть<sup>1</sup>.

Якщо слухати фортепіанні квартети Ф. Мендельсона поспіль, починаючи від Першого, то мимоволі може скластися враження, що цей написаний зі значним хронологічним відривом від двох попередніх через здійснений у ньому величезний стилістичний стрибок в усьому: якості тематизму, гармонії, формотворенні, інструментуванні, фортепіанній та ансамблевій фактурі, розгорнутості масштабів звучання, зрештою, – у віднайденому балансі між драматургічно-концептуальним і віртуозно-концертним началом, проблема досягнення якого створювала очевидний дискомфорт у свідомості автора в період роботи над попередніми Квартетами. Буде справедливим твердження, що в третьому із них юний вундеркінд досяг творчої і професійної зрілості, зрештою – композиторської й особистісної самоідентифікації.

---

<sup>1</sup>Тональність *h-moll*, у якій написаний Квартет, досить часто використовували в епоху бароко, зокрема, її нерідко можна спостерігати у творах Й. С. Баха, як-от у Прелюдях і фугах із WTK. Віденські класики до неї не тяжіли, навпаки, для композиторів XIX століття вона багато в чому стала знаковою. Каспар, який продав душу дияволу, із «Фрайшютца» К. М. Вебера, містичне бачення склепу Емми в його ж «Евріанті», інfernальне кружляння в Першому скерцо Ф. Шопена, болісна роздвоєність особистості, яка втратила свою ціліність, у Фортепіанній сонаті Ф. Ліста, трагізм одвічного «бути чи не бути» в незавершеній симфонії Ф. Шуберта і Шостій П. Чайковського – низка прикладів семантизації тональності *h-moll* в епоху романтизму майже нескінченна, і всі її ланки об'єднані ключовою властивістю – безрадісним, темним, «тяжким» забарвленням. У самого Ф. Мендельсона в *h-moll* написана концертна увертюра «Гебриди», де суворим хвилям Атлантики відповідає похмура легенда про Фінгалову печеру. Отож звернення автора до цієї тональності вписує Третій квартет у коло типово романтичних образів і видів рефлексії.

У кожній частині циклу виявляються нові знахідки молодого музиканта, які водночас втілюють уже напрацьоване і ніби вивищуються над ними. Сонатне *allegro* за тематичною щільністю, майстерною мотивною роботою, акустично звуковою наповненістю, розвинутою поліфонічною технікою, розгорнутістю форм може змагатися з першими частинами циклів майбутніх камерно-інструментальних ансамблів Й. Брамса. Цього разу усі великі розділи форми чітко розмежовані за допомогою швидкого *diminuendo*, згортання фактури до низхідних ліній струнних майже без участі фортепіано, викладення великими тривалостями. Такими знаками заокруглення позначені останні такти сполучної партії, експозиції, розробки (з деякими змінами), репризи. Одночасно всередині кожної великої композиційної одиниці відбувається активний розвиток, внаслідок чого виявляється мислення розділами в сукупності з реалізацією принципу становлення музичної думки.

Джерелом тематизму сонатного *allegro* слугує багатоаспектний матеріал головної партії. Вона дорівнює 47 тактам й охоплює дві теми з подальшим доповненням другої<sup>1</sup>. Друга з них у дещо зварійованому вигляді і зовсім іншому ладотональному забарвленні (*D-dur* в експозиції, *H-dur* у репризі) постає як побічна. У зоні головної партії вони в образному плані близьки: низький регістр фортепіано, акордова фактура, наполеглива пульсація баса<sup>2</sup>, ладотональна єдність. Наскрізне для сонатного *allegro* значення мають мотив, «затиснутий» в обсязі зменшеної терції (основний тон із прилеглими з обох боків малими секундами), висхідні хроматичні звороти, широкі ходи із заповненнями – із першої теми, мотив, що складається з терції і секунди, – із другої. Як і в головній темі сонатного *allegro* Першого квартету, кожний

<sup>1</sup> При опорі на квадратність структурних компонентів Ф. Мендельсон уникає композиційної інерції. Так, у восьмитактовій першій фразі початкової теми в ній чітко виділяються два чотиритакти. На противагу цьому друга фраза розікнута в ще один восьмитакт, причому протягом усієї форми відбувається постійне збагачення музичного руху новими інтонаційно-тематичними ідеями. У чистому вираженні структурні одиниці першої теми збігаються з традиційними співвідношеннями, кратними чотирьом: 8 (4+4) + 16 (8+8). У викладі другої теми головної партії витримується та сама композиційна тактика: 8 + 8 + 8 (період із доповненням у функції замикання).

<sup>2</sup> У першій темі бас чітко метричний і нагадує риторичну фігуру кроку; у другій – синкопійований, що дещо пом'якшує його непохитність.



відносно самодостатній елемент виділяється за допомогою тембрових засобів, тобто силами ансамблю.

Велика сполучна партія безкомпромісно наділяється власне сонатною функцією. Вона побудована за принципом стадіальності. Перша і друга стадії відкриваються тематизмом першого чотиритакту початкової музичної думки, третя, динамізуюча, нагадує перший мотив, який уже тут набуває значення утриманого, в образному плані асоціюючись із нав'язливим, болісним передчуттям.

Оригінально викладена побічна тема. У партії фортепіано простежується структурна впорядкованість; однак струнні розривають плавний хід музичного образу в перегуках, наполегливо нагадуючи початковий малотерцієвий мотив (він претендує на роль мономотиву), а потім залучають до цього діалогу рояль. У ролі доповнення і зняття напруження виступає співуча, лірична фраза струнних, відносно вільна від прямих зв'язків із показаним раніше тематизмом. У заключній партії, яка підхоплює розробковий процес сполучної, задіяні малосекундові і терцієво-секундові мотиви. Загалом композиція охоплює 246 тактів.

Розробка, що йде у прискореному темпі (*Più allegro*), починається в далекій від основної і побічної тональності *C-dur*, куди привели останні, модулюючі такти експозиції<sup>1</sup>. Розробка доволі незвична. Її два великі розділи починаються структурованою темою, рельєфно представленою чотиритактами, що виростили із висхідної лінії першої головної теми. Їй відповідає мономотив, підкреслений тембровим діалогом (відповідно, рояль – скрипка; при повторенні теми в *g-moll* – віолончель). Третє, висновкове, втілення теми в *a-moll* переростає в щільно поліфонізовану тканину, утворювану мелодичними репліками голосів струнних, де імітаційному розвитку піддаються мономотив, зворот «терція – секунда», висхідні ходи із

<sup>1</sup> Зміна темпу в сонатному *allegro* в поєднанні з експонованою похідною темою надає першій частині Квартету поемних ознак. У своїх майбутніх творах Ф. Мендельсон також буде вдаватися до цього прийому. Зокрема, у більш швидкому темпі написана сполучна партія в першій частині «Шотландської» симфонії, а в репризі аналогічної частини циклу «Реформаційної» рух, навпаки, дещо пригальмовується. Так додається ще одна нитка юнацького досвіду композитора до його зрілих творінь.

першої головної теми та ін. Другий розділ, що відкривається початковою темою розробки в *h-moll*, переходить у предиктову зону, де віолончель, а потім альт знову проводять мономотив<sup>1</sup>.

Одна з прикметних особливостей Третього квартету вбачається в несхожості втіленої в ньому лірики з аналогічними висловлюваннями в попередніх. Тут немає типової для Ф. Мендельсона довірливості, яка так чи так була наскрізною в пісенному тематизмі сонатних *allegro* та *Intermezzo* із Другого квартету. У першій частині розглядуваного твору по-справжньому ліричною можна назвати лише другу головну тему і її варіант у побічній партії. Однак і в цьому випадку немає пісенності в її наближеності до простоти і задушевності інтимного спілкування. Названі теми радше нагадують про Л. Бетховена, частково Ф. Шуберта, хоча надалі цей тип пісенності (швидше, вокальної, зокрема хорової) буде спостерігатися й у самого Ф. Мендельсона. Проте справжньою знахідкою, поетичним одкровенням є «музичний дарунок» – *Andante (E-dur)* Третього квартету. У ньому ліричне почуття вивільняється, нехтуючи необхідністю витримати певні структурні межі, хоча, зрештою, стає очевидною вписаність «нескінченної» мелодії в класичний восьмитакт. У першій із трьох тем *Andante*<sup>2</sup> є дещо «шуманівське». Її примхливий плин постійно обманює очікування, викликане інерцією сприйняття, чимு немало сприяє гармонія<sup>3</sup>. По-шуманівськи багатовимірною фактура в партії фортепіано, яка, власне, і подає цей образ. Хроматизація голосів, які складають музичну тканину, деталізує його, висвічуючи тонкі нюанси психологічного стану. Струнні лише час від часу підтримують соліста, мелодизуючи окремі гармонічні звороти.

<sup>1</sup> Частіше за все мономотив звучить у середньому й низькому регістрах і пов'язаний із тембровими особливостями альту, віолончелі і фортепіано в басовій теситурі, що дозволяє вбачати в інструментальній сонорі один із суттєвих показників образності.

<sup>2</sup> Схематично форму *Andante* можна трактувати як складну тричастинну з кодою та рисами рефренності і вільною почерговістю тем за формулою: *A B A<sub>1</sub> (H-dur) C (H-dur) A<sub>2</sub> (E-dur) C<sub>1</sub> (E-dur) B<sub>1</sub>*.

<sup>3</sup> Гармонії змінюються подеколи на кожну чверть, надовго залишаючи центральний устій: *T – D<sub>7</sub> – VII<sub>7</sub> → cis – VII<sub>4/3</sub> → fis – D<sub>2</sub> → E* і т.п. Часті відхилення у спорідненні тональності, хроматичні і прохідні звуки між аккордами, що перетворюють гомофонну фактуру в поліфонізовану, – все це сприяє зародженню тієї амбівалентності почуттів, які характерні для романтизму в цілому, але особливо типові для Р. Шумана. Водночас, фігураційні проінтоновані мелодичні звороти ніби перекидають арку між орнаментуванням в інструментальних ліричних висловленнях Й. Гайдна – В. А. Моцарта і Ф. Шопена.

Друга тема також спочатку доручена роялю. Вільні ходи в обидва боки, виклад в октаву в скрипковому ключі ніби наповнюють звуковий простір «повітрям», а тихе *tremolo* скрипки й альту надають виниклому образу тремтливості і ніжності. Іншого темброво-акустичного виміру розглядувана тема набуває при її переданні дуєтові тих самих струнних інструментів, на противагу «челестовим» фарбам фортепіано, які насичують мелодичне висловлювання теплотою і чуттєвою принадністю. Поступово фон подвійних нот рояля, що переходить в арпеджування, надає звучанню повнокровності, втілюючи повноту ліричного переживання. Очевидно, що «розквітання» музичного образу здійснюється тут фактурно-тембровими, ансамблевими засобами з використанням фоніко-акустичної специфіки фортепіано і струнних інструментів. У результаті виникає ще один варіант відтворення поезії романтичних мрій, але цього разу композитор не удосконалює вже використані прийоми, як в *Adagio* Другого квартету, а пропонує принципово інший<sup>1</sup>. Вишукана каденція скрипки переводить у середній розділ *Andante*, де початкова тема викладена в *H-dur*. У цій самій тональності проводиться друга, попутно з'являються нові музичні фрази й окремі мелодичні звороти в різних голосах, різноманітні види фігураційних рухів, і все це створює враження нескінченного цвітіння життя<sup>2</sup>. Подібна ансамблева стратегія зберігається і в репрізі.

Феєричне *Allegro molto* третьої частини циклу – ще один зразок мендельсонівського «нічного» скерцо<sup>3</sup>. Звукова картина, створена

<sup>1</sup> У зв'язці-модуляції музичної форми, яка веде до середнього розділу, диференціація фактури досягає максимуму. Чотири голоси становлять інтонаційно-звукову тканину партії фортепіано, причому кожен має свою спрямованість мелодичного руху за відсутності класичних поліфонічних прийомів, що знову відсилає до аналогічних стилістичних засобів Р. Шумана. Три фактурні плани притаманні струнному тріо, що в сукупності з фортепіанними становлять 7 просторових «горизонтів».

<sup>2</sup> Ансамблева фактура в межах *Andante* має властивість пульсації. Вона то наповнюється звучанням усіх інструментів зі збереженням мелодизації голосів, то представлена провідними, причому навіть у тих випадках, коли вона набуває насиченості, рівень гучнісної динаміки майже не виходить за межі *p-pp*. Тобто ущільнення фактури не приводить до збільшення сили звуку. Це нагадує вагнерівські багатоскладові хори, які співають на *p*.

<sup>3</sup> Тональність цього скерцо – *fis-moll*, загальна орієнтація на фантастичну образність дозволяють вбачати в ньому відгук композитора на враження, отримані ним під час прем'єри «Фрейтштотца» К. М. Вебера, передусім – від того розгулу темних сил, який визначає атмосферу сцени у Вовчій ущелині. Нагадаємо, що *fis-moll* забарвлює музику цієї сцени з перших тактів і надалі зберігає значення однієї з її основних

композитором, наповнена «дзижчанням» швидких *tremolo*, що подеколи заповнюють усю партитуру, миготінням коротких мотивів, які перекидаються від одного інструмента до іншого, кругообігом повторюваних мелодичних оборотів і тем, ладових барв, динамічних відтінків. Так, ігрове начало, притаманне В. А. Моцарту і К. М. Веберу в жанрі фортепіанного квартету, перетворюється із театральної персонажності на музичний живопис і переходить зі сфери *buffa* у сферу «темної» фантастики. Мистецтво перевтілення як один із модусів гри проявляється в скерцо Третього квартету в пересемантизації деяких музично-тематичних деталей сонатного *allegro* цього ж опусу<sup>1</sup>. Так, чарівливий біг шістнадцятих у партії фортепіано, що відкриває цю частину циклу, приховує висхідний мелодичний хід із головної теми і похідної від неї теми сонатного *allegro*. Відповіддю на висловлювання рояля слугують короткі «уколи» струнних, що окреслюють мономотив із цього самого джерела, причому закладене в ньому кружляння в результаті виливається в мелодично осмислений мотив. Впершисаний у другу тему першого розділу скерцо мономотив постає розспіваним і підкреслюється за допомогою інтонацій терції, сексти. Із ним також пов'язаний кульмінаційний момент цього розділу, де мономотив поданий крупно: триоктавним унісоном струнного тріо.

У масштабах усієї форми відбувається тематичний розвиток, заснований на принципі похідності: низхідний поступовий рух у партії струнних, які замикають перший розділ музичної форми, відроджується в темі середнього, набуваючи тепер мелодичної завершеності. Вона подається або всією групою струнних в октаву, або імітаційно. У першому випадку тема середнього розділу проводиться в контрапункті з початковою, дорученою фортепіано, у другому – на фоні арпеджіо. Тут також чути перегуки струнних, які

---

тональностей. Можливо, знахідки К. М. Вебера у сфері музичної фантастики відклалися в свідомості підлітка на образи Вальпургієвої ночі з другої частини «Фауста» Й. Гете.

<sup>1</sup> Форма Скерцо – складна двочастинна, із двочастинною серединою і динамізованою (скороченою) репризою. У тональному плані переважає субдомінантовий нахил. Друга тема першого розділу – *D-dur*, середній розділ – *H-dur*. Використані ладові антитези, супроводжувані динамічними. При удаваній свободі перебігу музичного процесу очевидним є мислення квадратними структурами, що дозволяє упорядкувати музичну форму, помістити звукову картину в сувору архітектонічну «раму».

«вистукують» репетиційно оформлений зловісний зворот у душі бетховенського «мотиву долі», тобто задіяний матеріал першого розділу Скерцо. Нескладно помітити, що функції фортепіано і струнного тріо достатньо чітко розділені. Рояль ініціює фантастичне дійство, викладає першу тему, а потім забезпечує безперервність руху; струнні вносять образний, тематичний, динамічний контраст і розвивають мономотив, водночас «лякаючи» характерними «постукуваннями».

Після фантастичного «пробігу» скерцо здається неможливим справити ще більш сильне враження. Проте Ф. Мендельсону це вдається. Швидкісні і метричні показники фіналу – *Allegro vivace* ( $\text{♩} = 112$ ), новизна і свіжість тематизму, колосальна амплітуда емоційних станів при високому енергетичному напруженні, пристрасність тону висловлювання, вільне використання композиційних ресурсів сонатної форми, деталізованість ансамблевої фактури – усе це суперечить усталеним уявленням про духовно-художній світ Ф. Мендельсона, зафіксованим у поширеній формулі «помірний романтик». Саме початок фіналу – тихе *tremolo* струнних – передбачає аналогічний прийом, який часто використовувався А. Брукнером; від викладу першої теми головної партії – октавний унісон у партіях обох рук – тягнуться нитки у фортепіанну музику ХХ століття; хвильовий принцип драматургії, який просочується в усі розділи музичної форми, – розвиває бетховенські принципи сонатно-симфонічного мислення. На перший погляд, тематизм експозиції обмежений двома темами: обидві подані в головній партії (у партії рояля з неповним паралельним проведенням другою групою струнних), друга – у *fis-moll* – займає місце побічної. Утім у всіх композиційних розділах відбувається проростання нових музичних ідей, що разом із розвитком основного матеріалу забезпечує неперервний процес драматургічного становлення. У сполучній партії з'являється низхідний мелодичний хід (скрипка із підтримкою альту і віолончелі на фоні швидких висхідних арпеджіо фортепіано), який підводить до кульмінації першої хвилі наростання емоційного напруження, де цей хід виливається в тематично осмислене

повторення, що має майже цитатну схожість із «Аппассіонатою» і «Патетичною» сонатами Л. Бетховена. Зауважимо, що тематичне навантаження в цьому розділі фіналу цілком покладене на струнне тріо, чие компактне звучання в поєднанні з фактурними прийомами піанізму в партії фортепіано зближує сполучну партію з концертно-симфонічними партитурами Й. Брамса. У середині тричастинної побічної партії (*fis-moll – A-dur – fis-moll*) виклад зварійованої другої теми роялем супроводжується виразними мелодичними зворотами скрипки і віолончелі, тоді як альт, вступаючи з ними ж у наступному такті, відразу переходить на імітацію другого мотиву провідної музичної думки<sup>1</sup>.

Стадіальний розвиток притаманний заключній партії, де мотивно вичленовується побічна тема. Цього разу кульмінація не досягається, вибухаючи *ff* і багаторазово помноженої мелодичною лінією, водночас похідною із кульмінаційної теми першої хвилі – і середньої частини скерцо. Безперервний біг тріолей у партії рояля, що переходить у розробку, дозволяє зв'язати перший і центральний розділи сонатної форми. До тематичної роботи, виконуваної переважно силами струнного тріо з періодичним виділенням провідного голосу, залучені обидві головні музичні думки фіналу, а також низхідні хроматичні послідовності, запозичені зі скерцо. Широко використовуються поліфонічні прийоми, типові для цього розділу форми фортепіанних квартетів. Драматургічний процес виливається у велику кульмінаційну зону із проведенням початкового звороту першої головної теми у збільшенні, потім у початковому ритмі (чергування акордів у струнних *C-dur – f-moll*) з подальшим усуненням протистояння.

У репризі вилучена сполучна партія, досягається тональна єдність, яка дозволяє не повторювати другу головну тему в ролі побічної, але реприза побічної партії зберігається і підводить до кульмінаційного (*D-dur*) вступу заключної, вписуючи в неї віртуозне соло фортепіано. У кінці тріумфує друга

<sup>1</sup> Власне кульмінаційний тематизм є результатом синтезу зворотів сполучної і цього мотиву: ще один приклад мендельсонівської техніки похідності. Додамо також, що перша із головних тем споріднена з *initio* скерцо, яке у свою чергу, вирросло із початкової музичної думки Квартету.

головна тема, викладена в акордовому чотириголосі струнних на тріольному фоні рояля.

Резюмуючи здійснені спостереження, відзначимо ті властивості Фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона, які спадкують класичний інваріант жанру – й утворюють новий, романтичний. До продовження класичної традиції відносяться: сонатно-циклічна композиція; інструментальний склад; розподіл ансамблевих засобів залежно від семантичних функцій частин та їхніх композиційно-драматургічних одиниць; прагнення до паритетності голосів та їх функціональна перемінність. Оновлення класичної моделі стосується таких її параметрів: підміни тричастинного циклу чотиричастинним; відмова від обов'язкового *Rondo* зі збереженням його концертно-змагального начала; акцентуації мелодичного змісту струнних інструментів, включаючи віолончель; розширення сфери моторики завдяки стисненню реплік учасників ансамблевого діалогу, різноманітності штрихів, вкрай швидких темпів, інтонаційно-образного переосмислення. У тематичному процесі значно збільшується питома вага похідності, що дозволяє вбачати у Фортепіанних квартетах Ф. Мендельсона продовження тієї лінії в розвитку жанру, яка сягає його першого – моцартівського, *g-moll*'ного, – зразка.

### **3.2 Романтичне прочитання жанрового інваріанта у Фортепіанному квартеті *op. 47* Р. Шумана.**

Фортепіанний квартет належить до шуманівського експериментального досвіду оволодіння камерно-ансамблевими способами висловлювання, що окреслили початок нового витка стильової еволюції майстра. Положення «у витоків» споріднює Фортепіанний квартет Р. Шумана із мендельсонівськими і навіть бетховенськими. Однак, на відміну від молодих Л. Бетховена та Ф. Мендельсона, які пройшли певний шлях пошуку власної концепції цього жанру й водночас – авторського самовизначення, Р. Шуман, який уже мав сформоване композиторське мислення, досяг тієї самої мети відразу, отримавши високий художній результат. Цьому немало сприяло глибоке,

вдумливе вивчення Р. Шуманом – як композитора і як музичного критика – наявних класичних і сучасних зразків жанру, дотримання усталених канонів й адаптація їх до тих стильових властивостей, які визначили своєрідність його художнього світу у фортепіанних творах 1830-х років.

Закономірно постає питання, чи знав Р. Шуман Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона. У листах композитора ім'я його співвітчизника і сучасника трапляється доволі часто. Більш того, в дослідженні М. Редіса / *M. A. Radice* [134, с. 128] засвідчується, що контакти між двома німецькими романтиками були дружніми і мали постійний характер<sup>1</sup>. Ч. Візенфельд [175, с. 55] звертає увагу на показовий факт: уведення в «Альбом для юнацтва» п'єси під назвою «Спогади. 4 листопада 1847», – дата смерті Ф. Мендельсона. Правомірність цього питання мотивується також тією обставиною, що, за Б. Смолменом, ще 1828 року, тобто через неповні три роки після закінчення Ф. Мендельсоном Третього фортепіанного квартету, до цього жанру звернувся і Р. Шуман. Його Квартет написаний – як і Перший мендельсонівський – у *c-moll*, у чотирьох частинах із Менуетом на другому місці, який сам автор у пізніх щоденникових записах іменує Скерцо, відзначаючи в його тріо «новий поетичний дух» [149, с. 35].

Та вже ж важко припустити, що під час роботи над цим твором Р. Шуман був знайомий з ранніми спробами в цьому жанрі Ф. Мендельсона, тим паче, що й сам їх автор наврядчи згадував у зрілі роки про свої юнацькі експерименти. Ще більш правомірні такі сумніви у наявності спадкоємних зв'язків згаданих творів Ф. Мендельсона і Фортепіанного квартету *op. 47* Р. Шумана. Щодо виникаючих при їх зіставленні подібностей, то вони, на наш погляд, радше викликані єдністю образно-художніх ідей, започаткованих, у тому числі Ф. Мендельсоном, які увійшли в епохально-стильовий фонд романтизму, ставши спільним надбанням представників цієї музично-історичної культури та її знаковими показниками. Додамо, що в листах

---

<sup>1</sup> Цій темі присвячено статтю М. Забари «Роберт Шуман та Фелікс Мендельсон: сторінки історії однієї дружби» [10].



Р. Шумана прямих свідчень його опори на композиторський досвід Ф. Мендельсона при створенні Фортепіанного квартету *op. 47* немає [145]. Наведені аргументи підкріплюються результатом аналітичного розгляду шуманівського опусу, відзначеного типовими властивостями індивідуально-авторського висловлювання.

Навіть швидкого погляду на партитуру Фортепіанного квартету Р. Шумана достатньо, щоб помітити очевидне бажання автора позбутися фонового матеріалу. Напевне, лише в третій, повільній частині чотиричастинного циклу він дещо відступає від такого наміру через обрану жанрову модель – інструментальну *Lied*. При цьому композитор пильно стежить за рельєфною виділеністю баса, як він завжди вчиняв і раніше у фортепіанних творах 1830-х років. Така авторська стратегія забезпечує максимальний ступінь тематичної значущості будь-якого елемента ансамблевої фактури, що приводить до ущільнення музичного часу, наслідком чого є новий вимір темпоральності: не швидкісний, хоча і Скерцо, і Фінал витримані у швидких темпах, а подієвий.

У сонатному *Allegro ma non troppo* (але – *alla breve, Es-dur*) в драматургічному плані виділяються і зіставляються дві образно-семантичні сфери: лірична й ігрова з відтінками танцювальності. Перша з них, що охоплює увесь розділ тричастинної репризної головної партії, експонована в неквапливому вступі (*sostenuto assai*), побудованому на трьох варіантах питальних інтонацій, дві з яких доручені струнному тріо, третя – відгукові (але не відповіді) фортепіано. Це мотивні зерна, з яких виростають обидві головні теми – з відтінками грайливості (але з ремаркою *sempre molto sentimento*) і широко розспівана струнними з першістю віолончелі – майбутньої солістки в повільній частині циклу<sup>1</sup>. Інша образно-семантична сфера об'єднує сполучну, побічну і заключну партії, побудовані на загальному тематичному матеріалі.

<sup>1</sup> Аналогічний прийом Р. Шуман використав у Струнному квартеті *op.41 №3*. Мовленнєва інтонація відкриває Струнний квартет *op.12* Ф. Мендельсона. Першоджерелами таких *initio*, очевидно, можна вважати сонатне *allegro* Фортепіанної сонати *op.31 №3* Л. Бетховена.

Кожна образна зона має внутрішню логіку подієвості і співвідноситься за принципом контрасту, не досягаючи ступеня конфліктності, але співіснуючи й доповнюючи одна одну як різні вияви деякої цілістності.

У структурі першої частини циклу Р. Шуман дотримується радше загальнофункціональної логіки сонатних *allegro*, аніж традиційної системи «предметних», тематично оформлених головної і побічної партії з тематично розосередженими сполучною і заключною, яким властивий певний тип ансамблевої фактури. У межах усієї форми композитор мислить не протяжними мелодичними лініями, навіть з урахуванням їхньої мотивної дрібності, як це притаманно Ф. Мендельсону, а компактними структурами з активним використанням принципу секвенціювання і гармонічних засобів. Таке рішення дозволяє йому, з одного боку, швидко змінювати диспозиції ансамблевих голосів, з іншого, – ущільнити час не лише у фактурному, але й у горизонтально-процесуальному вимірі. На противагу головній партії, чітко виділеній автентичним кадансом, про настання побічної можна здогадуватися лише за відносною стабілізацією тематичної ідеї при постійному зміщенні тонального центру. Доволі відносна також межа між побічною (*g-moll*) і заключною (*g-moll*→*B-dur*) партіями, що, безумовно, суперечить поширеній думці про класичність мислення «пізнього» Р. Шумана<sup>1</sup>.

Розробка відкривається аналогічно початковій сонатного *allegro*, причому струнні грають повнозвучними акордами, а кожний інструмент наділений двоголоссям. В основному її розділі (темп *Allegro*) відразу ж нагнітається гармонічне напруження (чергування акордів *d-moll* і зменшених септакордів), але увесь перший розділ сприймається як перетворена головна партія: одна за іншою проходять її теми в *d-moll*, *g-moll*, *a-moll*, *h-moll* та ін. Лише друга стадія розвитку збігається з традиційними уявленнями про процеси, притаманні центральним частинам сонатних форм. Тональні устої змінюються так

---

<sup>1</sup> Перша головна тема з двох взаємодоповнюючих речень повторена з деякими змінами двічі. Зміни стосуються обрання другого варіанта питальної фрази-зерна і оновлення другого речення. Друга головна тема займає середину тричастинної форми. Реприза більш близька першому проведенню початкового музичного матеріалу.

швидко, що відчуття тонікальності зовсім зникає<sup>1</sup>. Реприза злітає на гребені кульмінації, де перша головна тема потужно утверджується багатозвучними акордами усього ансамблю в динаміці *ff*. У проведення другої головної теми вриваються стрімкі злети струнних, що створює цікавий фонічний ефект. Не менш неочікуваним видається сильне гальмування руху наприкінці репризи, де увесь ансамбль у нюансі *p* довго тягне звуки в половинних і цілих тривалостях, що породжує враження зупиненого часу, образ глибокого самозанурення. Відповіддю є нова тема, що відкриває коду (*più agitato*), багаторазово проходячи в дуетах струнних, і лише потім вони ж нагадують другу головну тему, а «під завісу» – усі разом першу.

На підставі аналізу сонатного *allegro* Фортепіанного квартету Р. Шумана можна зробити висновок про втілення особливої моделі лірико-драматичного висловлювання, у якій досить безтурботна експозиція з мажорним тональним центром змінюється психологічно гострими подіями розробки, позначеної майже тотальною хроматизацією звуковисотності і такої, що готує вибух-катастрофу, яка не реалізується, а розв'язується радісним поверненням репризи. Однак не розв'язаний внутрішній конфлікт нагадує про себе в «епізоді заціпеніння» і новій темі, що відкриває коду (*con anima*); лише потім настає відносна рівновага і закріплення *Es-dur*.

В ансамблевому письмі сонатного *allegro* спостерігається низка особливостей, що відрізняють його від усталених прийомів у класичних зразках жанру і так чи так використовуваних К. М. Вебером і Ф. Мендельсоном. Перша з них стосується трактування партії фортепіано. Ураховуючи, що Р. Шуман писав Квартет, зважаючи на піаністичну майстерність Клари, було б неправомірним очікувати від рояля повної рівноправності з групою струнних. І все ж фортепіано доволі рідко грає соло і

<sup>1</sup> Спочатку вицленується вихідний зворот другої головної теми, імітаційно відтворюваний усіма голосами квартету; потім – матеріал другої фрази першої (в основному вигляді), із якої народжуються нові мелодичні утворення в різних варіантах, інтоновані скрипкою й віолончеллю з двооктавним розривом. Зона предикту збігається з нагнітанням драматичного напруження, супроводжуваного граничним розширенням ансамблевої теситури й ущільненням звукового масиву. Струнні ніби розчиняють у бурхливому виверженні октавних унісонів щойно втілювані «мотиви пристрастного благаання».

зовсім позбавлене побудов каденційного типу. У проведенні головної теми його підтримує струнне тріо, і лише у «відповідях» його партія набуває характеру сольо-віртуозної моторики. В усіх інших випадках зберігається квартетний склад, і навіть у проведенні другої головної теми в репризі роялем струнні не дозволяють йому висловлюватися одноосібно, періодично залучаючись до гри за допомогою швидких гамоподібних «розчерків». З іншого боку, партія фортепіано вкрай рідко зводиться до супроводу (друга тема головної партії), а в розробці функції лівої і правої рук розділені за принципом «мотивний розвиток – фон». Незвично трактована група струнних. Окрім традиційних діалогів-імітацій, вона представлена у вигляді багатозвучних вертикалей, перетворюючись із тріо на квартет і навіть секстет<sup>1</sup>. Доволі часто використовуються октавно-унісонні дуети і терцети, що в сукупності зі збільшенням реальної кількості тонів у вертикалі приводить до динамічного (акустичного) розширення звукової маси.

Швидке *Scherzo (molto vivace, g-moll)* продовжує лінію мендельсонівських, хоча й сам Р. Шуман тяжів до «нічної» тематики. Форма цієї частини – типово шуманівська: з двома різнотемними і різнохарактерними тріо. Розділи *A* написані в дусі *perpetuum mobile* і ґрунтуються на імітаціях за принципом фугато: перше проведення одноголосної теми у фортепіано в октаву з посиленням нижнього голосу віолончеллю – альт і скрипка на фоні «барабанних» басів (віолончель і рояль), підтриманих в одному такті легкими акордами, – двоголосся рояля (верхній голос у терцію, нижній – імітаційно) зі збереженням «барабанного» супроводу струнних та ін. Імітаційні прийоми притаманні ліричному тріо I, де стретне накладання голосів у партії фортепіано підкреслюють то альт, то віолончель. З погляду тематизму тріо I – це двічі представлений контраст ліричної мелодії й відголосків (у рояля) «диявольської мани», яка панувала в першому розділі *Scherzo*<sup>2</sup>. Ця ж образність проникає в тріо II, де окремі гармонії в типово шуманівському

<sup>1</sup> Нагадаємо про аналогічні явища в Квартетах Л. Бетховена.

<sup>2</sup> Показово, що через канонічний виклад музичного матеріалу в третій частині Струнного квартету *g-moll op. 76* № 2 Й. Гайдна її прозвали «менуетом ведьом».

ритмічному оформленні, яке створює враження відсутності метричної сітки, до того ж, чергуються в різних регістрах, внаслідок чого їх функціональні зв'язки стають дещо ослабленими, хоча струнні відгукуються саме на септакордах. У крохітній кодї фортепіано самотньо нагадує сумну мелодичну фразу із тріо I (*poco ritardando*).<sup>1</sup>

Після сутінок страшних видінь *Scherzo* особливо привітним, подомашньому «гостинним» видається третя частина циклу. Тут знову нагадує про себе культура бідермайєра. Однак «домашня» інтонація зовсім не вичерпує змісту цього *Andante cantabile (B-dur)*. Його смисл – як завжди у Р. Шумана – поліфонічний, вміщує всі відтінки, які не піддаються однозначному визначенню поняття «ностальгія». Тут і пізнання невловимості щастя, і мрії про душевний спокій, і неможливість подолати внутрішню самотність, і бажання спізнати тепла родинного вогнища. Про образно-емоційну «спектральність» цього глибоко інтимного одкровення говорить послідовність музичних подій та їх поєднання. *Andante cantabile* починається ніби нізвідки: із  $DDVII_7 \rightarrow D^5_3$  і фрази, яка надалі стане кадансовою. Тема віолончелі в супроводі рояля і точкових звуків інших струнних цілком витримана в дусі бідермайєра і майже банальна в передбачуваності свого мелодичного малюнку. Однак після скрипки, яка стретно вступає з цією самою темою, смислообраз музики починає поступовно ускладнюватися. Зрушена у сферу субдомінанти лінія віолончелі лише частково повторює провідну мелодію, контрапунктуючи їй. Також напливом включена варіація вже доволі далека від стилістики *Hausmusik*. Партитура постає як поліфонічне поєднання двох мелодичних рухів: синкопованого у фортепіано з узагальненим відтворенням початкової теми – і також фраз альтя, який відтворює лише її контур і грає відповідно до метричної сітки. Ще далі від бідермайєра відводить двочастинний середній розділ складної тричастинної форми *Andante cantabile*. Тональність *Ges-dur*, розспівана чотириголосна фактура з провідним голосом скрипки (під час повторення – фортепіано), раптові мелодичні деталі музичної

<sup>1</sup> Це типово шуманівська післямова – не лише спогад, але й туга за неможливістю «зупитини мить».

тканини рояля, крайня віддаленість інтонацій від побутових джерел – таким постає образ, що втілює світ Поета<sup>1</sup>. У другій частині середнього розділу, разом із плетивом мелодичних голосів, розкривається цікавий прийом «естафети» кварто-квінтових інтонацій і октавного низхідного «вигуку», який слугує відправним моментом для подальшої короткої мелодичної фрази рояля. Накладанням окличної інтонації середній розділ кадансує в *Ges-dur*. У репризі *Andante cantabile* до теми віолончелі приєднується орнамент скрипки, синкопована варіація вилучається, і на її місці знову з'являється соло віолончелі на фоні довгих педалей альту і скрипки, що в поєднанні з незмінним тонічним басом викликає в уяві образ вічності. Із композиційного погляду – це кода. Але далі в перекликах-роздумах, які відсилають до запитувань вступу першої частини циклу, передбачається початкова тема фіналу<sup>2</sup>.

За законами жанру, успадкованим від сольного (фортепіанного) концерту, фінал (*Es-dur*) Квартету Р. Шумана покликаний справити на публіку приголомшливе враження. Композитор демонструє в ньому віртуозну майстерність володіння ансамблевим письмом, а виконавський колектив – «трансцендентне» мистецтво його реалізації. Висока швидкість руху (*Vivace*,  $\text{♩} = 152$ ), виклад переважно дрібними тривалостями, різні види моторики – у поліфонічній фактурі й унісонах, швидкі репліки, велика кількість репетиційних фігур – усе це створює енергетично високий тонус музичного звучання.

Доволі незвична композиція фіналу. Її можна визначити як сонатну з великим епізодом замість розробки, ознаками рондо-сонати, широко розвинутими заключними партіями розробкового типу, кодою<sup>3</sup>. Головна партія являє собою чотириголосне фугато, засноване на загальних формах

<sup>1</sup> Відзначимо також велику кількість синкоп, які зовсім позбавляють музичне мовлення розміреності, а затримання переходу одного тону в інший, ніби на «вдихові», випереджає аналогічний прийом, який надалі використовував Г. Малер, наприклад, в *Adagietto* із П'ятої симфонії.

<sup>2</sup> Такий прийом, що поєднує *Larghetto* і Скерцо, Р. Шуман використав також у своїй Першій симфонії.

<sup>3</sup> Можливе й інше трактування форми фіналу, при якому заключна партія експозиції є власне розробкою. Проведена в її останніх тактах «теза» знаменує настання репризи, де фугато витісняється великим епізодом, після чого відновлюється перебіг подій експозиції: сполучна, побічна і заключна теми в *Es-dur*. Розросла кода складається з двох розділів – другої розробки і власне коди.

руху, якому передуює своєрідна «теза»: побудова «питання-відповідь» за типом «ядро – розгортання»<sup>1</sup>, тематично підготовлене в останніх тактах *Andante cantabile*. Ця сама «теза» закриває головну партію експозиції й обидві заключні (в експозиції і репризі). Мелодично цілісна тема в *c-moll – B-dur* (віолончель, потім дує альта і скрипки) переводить у двоелементну, також ліричну побічну (*B-dur*), представлену діалогами-стретами фортепіано й альта, альта і скрипки та ін. Закриває побічний розділ сполучна тема. У розробковій заключній партії поліфонічно розвиваються обидва елементи головної теми, часто використовується синхронна гра різноманітних віртуозних фігур. Відтворення «тези» закриває експозицію.

Контрастний епізод *As-dur* на місці розробки увесь витриманий у рівних тривалностях: восьмих і чвертях. Головний засіб виразності тематизму полягає тут у зіставленні фігураційного і поступового руху. Основний ансамблевий прийом – спільна гра дублюванням голосів та їх перестановками за принципом подвійного контрапункту. У репризі головна партія опущена, у коді виписане подвійне фугато зі спільною експозицією. «Останнім словом» фіналу стає тема сполучної партії, яка закривала обидва побічні розділи (експозиції і репризи), що надає їй властивостей рефренності. Останні такти в кадансі закріплюють ядро «тези»<sup>2</sup>.

Завершуючи аналіз шуманівського Квартету, висловимо кілька зауважень щодо внесення в жанрову модель нових барв. Обравши для свого опусу мажорну тональність, композитор, однак, наділив сонатне *allegro* лірико-драматичними рисами. У найбільш наочній формі вони проявилися в розробці і такому типовому для симфонізму Л. Бетховена прийомі, як збіг початку репризи з кульмінацією подій розробки. Причому головна тема подається трансформованою. У драматургічному плані цілісність концепції досягається завдяки смисловим аркам між епізодами, що ґрунтуються на початковій темі, розробкою, «стоп-кадром» перед кодою і новим мелодичним висловлюванням

<sup>1</sup> Б. Смолмен указує на схожість цієї «тези» з тематизмом фуги із «*Hammerklavier*» Л. Бетховена [149, с. 41]

<sup>2</sup> Ураховуючи похідність «тези» з питального обороту теми вступу першої частини циклу, проведений у кінці фіналу він знаменує «відповідь».

у заключній частині сонатного *allegro*. Не нехтуючи концертною віртуозністю, Р. Шуман абсолютно підпорядковує всю моторику тематичному началу. У композиції сонатних форм він відмовляється від фактурних прийомів сполучних і заключних розділів. Лідерські позиції фортепіано постійно оскаржують струнні інструменти, у групі яких скрипка перестає бути першою з-поміж рівних, поступаючись першістю то віолончелі, то альту. Це можна розцінити як подальший шлях удосконалення ансамблевого паритету. Зрештою, склад інструментів ансамблю дозволив Р. Шуману зберегти притаманну його фортепіанним творам 1830-х років багатовимірність музичної тканини, що для нього завжди була чимось більшим, ніж поліфонія різних голосів, а саме – способом втілення «контрапункту життя», яку він сприйняв, згідно з відомим авторським висловлюванням, від Жан-Поля.

### 3.3. Грані жанрового змісту Фортепіанних квартетів Й. Брамса

Під час порівняння «тріад» Фортепіанних квартетів Л. Бетховена («боннська серія»), Ф. Мендельсона і Й. Брамса стають очевидними відмінності, що стосуються їх місця в стильовому становленні кожного з названих авторів. Якщо створення зразків цього жанру, що належать першим двом, відбувалося на етапі пошуку власних засобів камерно-ансамблевого висловлювання, виступаючи своєрідними «сходінками» на шляху досягнення шуканої художньої якості, то вже Квартети *op.25* і *op.26* Й. Брамса демонструють індивідуальне розуміння композиторських завдань у цій сфері творчості. Б. Смолмен відзначає в них поєднання «грандіозного симфонічного масштабу», бездоганної структурної логіки і «складного мотивного розвитку» [149, с. 66-67]. В історичній перспективі, з урахуванням наведених характеристик, вимальовується лінія сходження, що бере початок у Фортепіанних квартетах віденських класиків і досягає вершини у Фортепіанних квартетах Й. Брамса. Активна мотивна робота, розкрита в сонатному *allegro g-moll'*ного Квартету В. А. Моцарта, прообраз монотематизму в *h-moll'*ному – Ф. Мендельсона, широко застосований



принцип тематичної похідності – у Квартеті Р. Шумана, – усе це дозволяє простежити накопичення того композиторського досвіду, який був підґрунтям для відкриттів Й. Брамса у розглядуваному камерно-ансамблевому жанрі.

Стисла характеристика Фортепіанних квартетів Й. Брамса наведена в контексті огляду камерно-інструментальних ансамблів композитора, здійсненого Л. Фіншером / L. Finscher [90]. Відзначаючи хронологічний розрив між першими двома і третім, дослідник, однак, вважає за можливе об'єднувати їх у тріаду, відгукуючись на аналогічні серії фортепіанних і Скрипкових сонат, а також Струнних квартетів, і вказує на стилістичну спільність усіх трьох Фортепіанних [90, с. 670]. До характерних властивостей брамсівських ансамблів з участю фортепіано Л. Фіншер відносить масштабне звучання і монументальність стилю, що споріднює їх із шуманівськими; протиставлення рояля і групи струнних, за зразком сольного концерту; віртуозно-декоративне начало; трактування клавішного інструмента в дусі пізньоромантичного лістівського піанізму; широкий розмах і великий фресковий штрих, притаманний як музичній формі, так і фактурі. За дужками наведеного узагальнення типових ознак брамсівських Квартетів залишається питання про прояв у них власне камерного начала як глибинної, родової ознаки ансамблевої музики.

У **Першому фортепіанному квартеті *op.25*** явно проглядається відбиток тих художніх вражень, які підживлювали власну творчу уяву молодого Й. Брамса. Тональність *g-moll* відсилає до Фортепіанного квартету *KV 478* В. А. Моцарта, його ж Струнного квінтету *KV 516* і Симфонії *KV 550*, об'єднаним, за Г. Абертом, похмурим песимістичним настроєм [65, с. 131]. Логіка руху від драматичних перипетій сонатного *allegro* до народно-масового фіналу, насичення розробністю експозиційних розділів музичної форми свідчать про втілення прийомів її симфонізації Л. Бетховеном; наділеність тематичним значенням будь-яких, навіть найбільш узагальнених інтонаційних формул спонукає згадати про Р. Шумана; вільний монтаж епізодів, забарвлених примхливим колоритом стилю вербункош, дозволяє установити

точки дотику цього твору з угорськими рапсодіями Ф. Ліста. Не проводячи такої паралелі, М. Хенсен / *M. Hansen* окреслює ознаки рапсодичності або баладності в межах усього квартетного циклу в поєднанні з іншими його особливостями – контрастом між тонкою мотивною роботою і масштабністю письма, тематичного багатства і єдності музичної думки, повнозвуччя і графічності – широта й оповідність твору дозволяє досліднику охарактеризувати його концепцію як епічну, симфонічну, що не перешкоджає проявам інтимної лірики [99, с. 104-106].

Чотиричастинна структура циклу відповідає усталеній у романтичних зразках жанру закономірності. Багатопланове, різнотемне сонатне *allegro* змінює неквапливе *Intermezzo (Allegro ma non troppo c-moll)*, у якому грайливий початок, зафіксований у розмірі  $\frac{9}{8}$ , практично зливається з ліричним. У повільній третій частині прорив маршовості в ліричну образну сферу уможливорює припущення наявності якогось прихованого сюжету. *Rondo alla Zingarese* фіналу розв'язує усі колізії, що відбуваються в попередніх розділах циклу.

Із перших тактів сонатного *allegro* народжується образ епічної оповіді: першу фразу головної теми викладає фортепіано в двооктавній фактурі поза будь-яким фоном<sup>1</sup>. Епічність проявляється також у мисленні розділом: двотемна заокруглена головна партія, що варіює малосекундову інтонацію головної, сполучна, двотемна побічна (*B-dur – d-moll – D-dur*) із розгорнутим епізодом, заключна, яка охоплює дві відносно самостійні частини. Увесь музичний матеріал зв'язаний узами похідного контрасту й об'єднується малосекундовою інтонацією. Це дозволяє вважати початкову музичну думку своєрідною «тезою». З погляду ансамблевої фактури сполучна і заключна партії зовсім віддалаються від класичної моделі. У сполучній устанавлюється діалог реплік струнного тріо і фортепіано, що грають октавними унісонами; у заключній новий тематичний матеріал, повністю дубльований усіма

<sup>1</sup>У зв'язку з цим слід нагадати про аналогічний «зачин» у двох Фортепіанних сонатах *a-moll* у Ф.Шуберта, відповідно, *DV 784* (1823) і *DV 845* (1825).

партіями, переходить у переклики смичкових і рояля. Розробка відкривається «тезою» в основній тональності, що повинно замінити невідтворений повтор експозиції, як це буде характерно для Й. Брамса надалі<sup>1</sup>. У ньому послідовно розвивається музичний матеріал обох головних тем, фігураційної зв'язки із побічної партії, звороти зі сполучної і першої головної у вигляді поєднання двох пластів фактури (струнних і фортепіано), другої побічної та ін. Загалом спостерігається побудова розробки за принципом стадіальності. З погляду ансамблю очевидним є наслідування шуманівських прийомів, оскільки функція рояля ніде не зводиться до фонові. Реприза значно змінена. Вона починається відразу з другої теми головної партії в *G-dur* (фортепіано з відголосками альту і скрипки), потім альт проспівує похідну з неї тему на фоні спадних секунд рояля, і лише потім відновлюється перша головна у варіантному викладі. Першої теми побічної партії немає через її спорідненість зі збереженою другою, заключна «захована» у фігураціях фортепіано і злегка акцентована альтом. Кода, заснована на багаторазовому обіграванні тези, містить велику мелодичну хвилю із досягненням кульмінації і швидким спадом. У контексті баладної оповідності вона сприймається як заключне «слово оповідача».

*Intermezzo c-moll* більш камерне за звучанням: переважають нюанси *p* – *pp*, ремарки *dolce*, часте соло струнних, де альт і скрипка грають в унісон, віолончель створює репетиційний пульсуючий фон, а піаністові рекомендується брати ліву педаль, що ніяк не перешкоджає використанню акордів і паралельних секст, подвоєних у партіях лівої і правої рук. Однак камерність проявляється не лише на рівні її атрибутивних форм, але й – насамперед – у витонченій тематичній роботі, яка подеколи охоплює всю музичну тканину. Її джерелом виступає початкова мелодична думка й «акорди втіхи», які доповнюють її і розподілені, відповідно, між партіями струнних і рояля. У темі-мелодії виділяються два основні елементи, які повторюються багато разів протягом крайніх частин складної тричастинної форми і

<sup>1</sup> Значно раніше, ще 1829 року такий прийом використав Ф. Мендельсон у Струнному квартеті *Es-dur op.12*.

породжують низку варіантів. Перший із них пов'язаний з інтервалом зменшеної кварта, що міститься в «тезі» сонатного *allegro*; другий – дугоподібний ступеневий хід. Доповнення відтворює типово романтичний «мотив питання». При переданні теми-мелодії фортепіано віолончель і скрипка інтонують другий її елемент, і таким чином послідовно експонований матеріал (горизонталь) стискається в контрапунктну вертикаль, причому другий елемент постає як нова (похідна) фраза. Із комбінації секундової інтонації і «мотиву питання» конструюється друга тема (*f-moll*), доручена скрипці. Під час її повторення фортепіано, яке супроводжує мелодичний голос у партії лівої руки, зовні нагадує арпеджіо, але насправді це тематично значущий зворот, який виріс із варіанта другого елемента, експонованого в контрапункті з початковою темою-мелодією<sup>1</sup>. Специфічно брамсівська тематизація фактури визначає будову музичної тканини тріо (*As-dur, Animato*). Щодо партії скрипки і фортепіано, то чітко проглядається гомофонна модель «мелодія – супровід». Тема скрипки виростає з арпеджіо, супутнього другій музичній ідеї першого розділу *Intermezzo*, яке, нагадаємо, у свою чергу варіантно відтворює лінію-контрапункт першої. Цей самий малюнок притаманний мелодії скрипки, причому фортепіано вступає раніше, внаслідок чого виникає своєрідна імітація. Подальші остинатні групи в партії правої руки рояля першими звуками утворюють інтервальні структури з тонами мелодії, тобто складається двоголосна тканина при збереженні гомофонного принципу організації музичного простору. У середній частині тріо з малосекундової інтонації проростає нова тема, доручена струнній групі, причому віолончель і скрипка грають її із дотриманням точної дзеркальної симетрії, а альт то утворює неточну втору партії скрипки, то презентує власний варіант мелодичної лінії. Рояль скеровує гармонічний розвиток<sup>2</sup>, акомпануючи смичковим. Якоїсь миті ідеальна симетрія порушується, і кожний струнний

<sup>1</sup> Інтерес викликає форма-процес першого розділу *Intermezzo*. Вона регулюється, по-перше, чергуванням двох названих тем за принципом *A-B-A1-B1-A2*, по-друге, концентрацією тематизму у вигляді структурованого цілого і його розосередження за голосами партитури, що в поєднанні з плавним «перетіканням» мелодичної лінії із одного пласта фактури в інший створює неперервність плину музичної думки.

<sup>2</sup> Як і завжди у творах Й. Брамса чітко виражена лінія баса.

інструмент наділяється своєю версією початкової мелодичної ідеї. Фактурно-тематичні прийоми, використані в тріо, відтворюються в найтихішій кодї (*C-dur, Animato*), де партія фортепіано теситурно розміщена над струнними і буквально парить у верхньому регістрі.

Епічність, характерна для художньої концепції Першого квартету, набуває абсолютного вираження в *Andante con moto (Es-dur)*. Це своєрідна камерно-інструментальна поема, у якій плавна лірична оповідь співіснує з образами героїки і тріумфу, що виходять за межі мікросвіту окремо взятої особистості в макросвіт об'єктивної дійсності. Форму *Andante* можна визначити як багатотемну складну тричастинну з варійованими повторами і розгорнутими зв'язками. У крайніх розділах варіантність і комбінаторність як основа темотворення, відсутність гармонічного закінчення експонованих музичних ідей і образно-емоційна єдність висловлювання забезпечують безперервність оповідного процесу. Умовно в першому розділі *Andante* можна виділити чотири теми, хоча вони настільки однорідні з погляду використовуваних зворотів, що їх правомірно вважати варіаціями на початкову, яка фактично містить увесь подальший операційний матеріал (див. Додаток Е). По суті, музичний процес у цьому розділі (як і в репризі) являє собою кінетичне розгортання того інтонаційного комплексу, який закладений у початковій темі. Навіть тематизм початку середини тричастинної форми виростає з обігрування секундового мотиву, з якого починається мелодична лінія перших тактів *Andante*. Нагадаємо, що її першоджерелом слугує ключова інтонація сонатного *Allegro*; очевидна також спорідненість умовно другої теми *Andante* і побічної – з першої частини циклу. Варіантність і комплементарність втілюються не лише в горизонтальній проєкції, але й у вертикальній. Так, наприклад, у першій фразі початкової теми альт у перших двох тактах вторить скрипці і віолончелі, які грають в октаву, у наступних створює синкоповану пульсацію з подальшою участю у виконанні кадансу всього тріо, а в другій фразі вибудовує власну мелодичну лінію, варіюючи ідею опспівування, закладену в початковій побудові. В умовно другій темі кожний голос струнної

групи наділяється своїм варіантом початкових елементів та ін. Сплетення музичної тканини з одних і тих самих зворотів у різних варіантах і комбінаціях зумовлює значущість ролі струнних у поданні тематичного матеріалу. Навпаки, в *Animato* на перший план виходить фортепіано, а смичковим доручаються остинатні формули і широкі акорди. У другій темі цього розділу учасники ансамблю долучаються до імітаційних стрет, а в кульмінації тема проводиться струнним тріо, октавні унісоми якого охоплюють широкий звуковий простір ( $c-e^2-e^3$ ). Окрім того, інструменти обмінюються функціями і з'являються дублювання голосів, внаслідок чого досягається майже оркестрова міць гучнісної динаміки і щільності фактури. У репризі початкова тема, також варійована, проводиться в *C-dur – Es-dur*, у рояля-соло з'являється музичний матеріал її другої частини, який завдяки інструментуванню набуває тематичної вагомості, і в кодї увесь квартет із дублюваннями нагадує початкову тезу *Andante*.

У фіналі – *Rondo alla Zingareze, g-moll*, – побудованому за принципом «музичного калейдоскопа»<sup>1</sup>, панує дух концертного змагання-співучасті. Рефрен викладений у дублюванні рояля і тріо; у першому епізоді ініціатива належить групі струнних, роялю доручаються віртуозні фігури; у третьому – швидка моторика то цілком зосереджена в партії фортепіано, то альта і ін. Перед кодою після акорду з ферматою, виконаного усіма учасниками ансамблю, відповідно до жанрової традиції концерту виписана віртуозна каденція рояля. Поступове наростання темпу підводить до заключного проведення рефрену *tutti (molto Presto)*.

За одностайним визнанням дослідників, **Другий фортепіанний квартет оп. 26** більше, ніж Перший, розкриває класичні грані композиторського мислення і стилю Й. Брамса. Зокрема, Л. Фіншер вказує на узагальненість інтонаційного складу твору, та відзначає класичність квартету [90, с. 667]. Характерні для Й. Брамса звернення до типізованих формул музичного

<sup>1</sup> Форма фіналу представляє собою багаточастинне рондо за такою схемою: А (рефр.) В С А D E С D В E А. У постійному порушенні очікування періодичності зміни епізодів угадується близькість логіці лицедійства, карнавальної гри, кругообігу масок, дріботінню «метеликів» у циклах фортепіанних мініатюр Р. Шумана.

тематизму відповідає такій характерній властивості художньої свідомості пізніх романтиків, як «аналітичність». Акцент переноситься з віднайдення оригінальної, неповторної, суто «авторської» тематичної ідеї на роботу з експонованим матеріалом. Повною мірою це стосується і Другого фортепіанного квартету. Обрана для нього тональність *A-dur* пов'язана з найбільш світлими, привітними за тоном спілкування зразками брамсівської музики<sup>1</sup>. У циклі переважають мажорні барви, хоча в перших двох частинах спокійний плин музичних подій подеколи різко змінює річище, виявляючи за зовнішньою безтурботністю емоційну нестабільність, що загрожує драматичними вибухами. Усьому творові притаманна ґрунтовність, неспішність висловлення музичної думки, що проявляється в уповільненому темпі сонатного *Allegro non troppo*, *Poco Adagio* другої частини, *Poco Allegro* Скерцо, і лише фінал відзначений доволі високими швидкісними показниками (*Allegro, alla breve*). Таке відчуття музичного часу зближує Другий квартет Й. Брамса із великими інструментальними композиціями Ф. Шуберта, з їхніми «божественними довготами»<sup>2</sup>.

Про Ф. Шуберта нагадує головна тема *Allegro non troppo* першої частини: заявлена в партії фортепіано, подана в хорально-акордовій фактурі, що обіграє секундову інтонацію, вона подібна аналогічній темі *Molto moderato e cantabile* із Фортепіанної сонати (фантазії) *G-dur DV894* австрійського романтика. В експозиції загалом рояль відіграє чи не визначальну роль. Ненадовго поступившись правом висловлення віолончелі, яку потім підоплюють альт і скрипка, доручаючи струнному тріо проведення початкової тези, фортепіано далі на тривалий час перебирає на себе ініціативу, розчиняючи тематизм у довгих фігураціях. Після нетривалих перекликів учасників ансамблю на перший план знову виходить рояль, заповнюючи потужною акордово-

<sup>1</sup> Згадаємо про інші твори Й. Брамса тієї самої тональності: Серенаду *op. 16*, Скрипкову сонату *op. 100*, Інтермецо *op. 116*, а також Фортепіанні сонати Ф. Шуберта (особливо *op. 120*), його ж Квінтет *op. 114* («Форель»).

<sup>2</sup> Темпо-ритмічна своєрідність цього твору багато в чому визначається й іншими чинниками, а саме охочим використанням автором варіантно-варіаційних прийомів, тривалого розосередження початкового тематизму, довгого остинато, які дослідники вирізняють у симфоніях А. Брукнера [40] і навіть повторюваного алгоритму сонатної форми в усіх розділах Скерцо.

октавною фактурою партитурний і звуковий простір. Фортепіано також доручається втілення побічної теми (*E-dur*), а потім – паралельне (слідом за струнним тріо) – другої заключної. Струнні частіше за все грають групою або дуєтом, у першій заключній темі використовуються діалоги голосів. Таким чином, у цьому розділі сонатної форми концертність явно переважає над камерністю. Та сама ансамблева стратегія, по суті, продовжена в розробці. Однак використовуваний Й. Брамсом мотивний розвиток зумовлює велику диференційованість голосів тріо і частоту перегуків між групою струнних інструментів і фортепіано. Одночасно акцентується віртуозно-концертна складова жанру, що проявляється в частому змінюванні фактурно-піаністичних прийомів у партії рояля<sup>1</sup>. У репризі струнним відводиться більше місця<sup>2</sup>, а в коді реалізується концертний принцип змагання-діалогу реплік – тріо і фортепіано.

Як і перша частина Квартету *op. 25*, сонатно *allegro op. 26* багатотемне. Головна тема (період із двох фраз із розширенням і доповненням) містить два типи викладу: кантиленийний і фігураційний, що викликає певні аналогії з бароковою моделлю «ядро – розгортання». Структурні відмінності підкреслені інструментами: рояль – віолончель. У другій фразі змінюються функції за принципом подвійного контрапункту. Велика сполучна партія включає матеріал тематичного «ядра», ідею ступеневості із розширення, із якої поступово формується ланцюжок коротких мотивів (струнні, потім рояль), які претендують на самостійне тематичне значення, а також окличні низхідні ходи на малу септиму. Це доповнює експресію висловлювання, надаючи йому особистісного характеру<sup>3</sup>. У побічній і заключній партіях про себе заявляє принцип тематичної похідності. У першій побічній початковий двотакт наслідує ступеневий рух, наступний – розгортання в першій фразі

<sup>1</sup> Октавні дублювання; протилежні ходи по акордових звуках; подання теми у вигляді акордового викладу мелодичного рельєфу в супроводі коротких арпеджіо в широкому розміщенні та її занурення в партії правої руки у фігурації на фоні ламаних октав у партії лівої; розділення фактури на мелодію і фігураційний супровід та ін.

<sup>2</sup> Наприклад, побічну тепер викладають в октаву віолончель і скрипка.

<sup>3</sup> Такі самі ходи з'являються у вступі і головній темі першої частини Четвертої симфонії Й. Брамса.



головної; водночас мелодичний малюнок реплік віолончелі, супутній мелодії фортепіано, переростає в самостійну фразу альту і скрипки, яка частково дублює фортепіанну, і в сукупності вони «вливаються» у другу фразу – контрастну ритмічно, але поєднану з попередньою за допомогою «інтонаційної скрипки» (термін І. Беленкової). Друга побічна тема, що йде після незначної відтяжки, являє собою оригінально втілений варіант першої, де комбінуються вільно трактовані фігури сусідніх тактів першої і другої фраз першої побічної. Тут же відтворюються парні мотиви зі сполучної партії. Ступеневий низхідний рух, також запозичений зі сполучного розділу, дає життя першій темі заключного, причому із підключенням фортепіано, альт і скрипка грають у дециму, а верхні тони фігурацій рояля вишиковуються в єдину лінію зі скрипкою октавою вище. Друга заключна тема наслідує гострий ритм другої фрази першої побічної.

Друга альту двічі повтореної експозиції плавно переводить у розробку<sup>1</sup>. Драматична вибуховість центрального розділу сонатного *allegro*, його хвилеподібна будова, панування високих гучнісних показників створюють контраст-антитезу щодо експозиції. У першому розділі імітаційно розвивається ключовий мотив головної теми – початково в різних голосах тріо на фоні фортепіано, потім між октавними унісонами групи струнних і рояля. У кульмінації, де устанавлюється *c-moll*, фортепіано голосно нагадує початковий зворот головної теми, якому тихо відповідають струнні. Вони ж інтонують пророслу із нього експресивну тему, яка містить «окличні» ходи зі сполучної партії. Другий розділ розробки, не виходячи зі сфери *c-moll*, позначений ще одним, також ліричним варіантом головної теми зі своєю кульмінацією, де багаторазове повторення мотиву струнними сприяє нагнітання драматичного напруження. На гребені другої драматургічної хвилі починається третя, яка виливається у велику кульмінаційну зону. Тут нового образного модусу набувають теми побічної і заключної партій. Розробка

---

<sup>1</sup> Тут очевидна схожість із сонатними *allegro* Першого і Другого фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона: збереження нормативного повторення експозиції, але при цьому забезпечення неперервності музичного процесу.

закінчується своєрідним ліричним резюме, дорученим винятково мелодизованим голосам струнних інструментів. У репризі зберігається черговість основних тематичних подій із відповідним законом сонатної форми їх приведенням до головної тональності і певного переінструментування<sup>1</sup>. Кода максимально заповнена мотивом-*initio* першої частини циклу, який гучно закріплюється в кадансі.

Таким чином, можливо, не вирізняючись такою насиченістю тематичної роботи, як перша частина попереднього квартетного циклу, це *allegro* зберігає всі принципи властивості брамсівського темо- і формоутворення, які визначають його авторську індивідуальність, а саме варіантність, похідність, яка забезпечує єдність як множинності музичних ідей, так і їхній зв'язок, що приводить до неперервності подієвого процесу; збереження гомофонної фактури поряд з її тематизацією і поліфонізацією; поліфункціональність партії фортепіано і змінюваність її диспозиції з голосами струнного тріо; розширення звукового простору завдяки частому застосуванню октавно-акордових вертикалей, як у рояля, так і у групи смичкових. Це надає створюваним образам концертно-оркестрової міці.

*Poco Adagio* – напевне, найбільш романтична частина циклу. У ньому чітко простежуються зв'язки з ліричною баладно-поемною оповідністю, що проявляється в прийомі драматургічного *subito*-контрасту: жахливо-таємничого образу в середньому розділі головної партії сонатної форми без розробки і пристрасно-експресивного в побічній<sup>2</sup>. Відповідно розміщуються ладотональні і гармонічні прийоми. Головна тема в *E-dur* не виходить за межі обраної автором ладотональності, гармонізована переважно тризвуками, функціонально стійка. Її середній розділ побудований на зменшених септакордах, тяжіє до мінору, побічна написана в тональності мінорної домінанти в експозиції (*h-moll*) і вкрай далекому *f-moll* в репризі.

<sup>1</sup> Обидві побічні теми доручаються струнним інструментам.

<sup>2</sup> Такі вторгнення у спокійну споглядальність нагадують драматургічний профіль брамсівської Балади *op. 10* № 2. Спорідненість із нею проявляється також у традиційному для композитора образі втіхи із відтінком колісковості, який відкриває обидва твори. З іншого боку, антитеза реального і фантастичного, діатоніки і хроматики, світлого і темного колориту в *poco Adagio* втілюють романтичну ідею двосвітності.

Музичний процес визначається, окрім образно-тематичних контрастів, витриманим протягом *Poco Adagio* остинатним рухом парних мотивів, запозиченим із сонатного *allegro*, де вони вперше з'явилася в сполучній партії. Власне, це – наскрізна інтонаційно-тематична ідея повільної частини циклу. Остинатний рух виникає з перших тактів *Poco Adagio* в партії струнних, які грають терцієвими вторами. Водночас свою тему пропонує фортепіано, причому мотивні формули вібудовуються в ту саму мелодичну лінію, що й наспів рояля, тобто являють собою її варіант, у якому інтервали фортепіанної мелодії заповнюються повторами її ступеней. Так від початку відбувається, по-перше, тематизація фактури, по-друге, функціональне зрівняння інструментальних партій. У середньому розділі головної партії ролі фортепіано і струнних розділяються. Роялю доручаються арпеджіо в розширюваній теситурі ( $D_1 - d^2$ ), віолончель у низькому регістрі повторює остинатну фігуру, вона ж – у дуеті з альтом, а потім – все тріо грають широкі інтервальні низхідні ходи, які відсилають до сполучної партії сонатного *allegro*<sup>1</sup>. Реприза головної партії суттєво варійована і перекомбінована завдяки диференціації голосів струнної групи<sup>2</sup>. У втіленні побічної теми мелодичну функцію виконує фортепіано (улюблені октавно-терцієві вертикалі Й. Брамса). Смичкові то продовжують остинатний рух, то дублюють партію рояля. Перед заключним розділом експозиції втілений цікавий своєрідний «коментар» струнного тріо, аналогічний епізоду, який завершує розробку сонатного *allegro* цього циклу. Усі три голоси наділяються самостійними мелодичними лініями, у результаті чого складається поліфонічна фактура. Заключна партія включає рівномірний фігураційний рух, у якому вгадуються

<sup>1</sup> Гармонічний план цього епізоду:  $DDVII_7 - h\text{-moll} - g\text{-moll} - D\text{-dur} - VII_7 \rightarrow (a\text{-moll}) - D_7 \rightarrow c\text{-moll} - f\text{-moll} - D_7 \rightarrow C\text{-dur}$ . Найважливішим засобом виразності тут наділена гучнісна динаміка, яка коливається від *pp* (у фортепіано – *una corde*) до *poco f*. Щодо арпеджованих «хвиль» у партії фортепіано, то вони передбачають аналогічний прийом у брамсівському *Intermezzoes-mollop. 118 №6*.

<sup>2</sup> Так, скрипка варіантно інтонує перші два такти фортепіанної теми, а альт, що вступає імітаційно, відтворює її струнний аналог. У подальших двох тактах віолончелі доручаються ще два варіанта фортепіанної теми, тоді як альт і скрипка контрапунктують. Далі знову варіантно й імітаційно подаються початкові такти другої фрази фортепіанної теми з продовженням відповідно до неї. Віолончель і альт то відокремлюються в мелодичному плані, то ведуть у терцію єдину лінію, роялю доручається гармонія і бас.

інтонації початкової теми. Провідна роль належить фортепіано, струнні інструменти акомпанують.

Реприза суттєво переінструментована, внаслідок чого змінюється характер ліричного висловлювання<sup>1</sup>. Завершується цей розділ іншим «словом» порівняно з експозицією: остинатними мотивами рояля. Таким чином, реприза істотно динамізується, а драматургічна подієвість набуває незворотнього характеру. Кода сприймається як ряд ремінісценцій колишніх настроїв<sup>2</sup>.

На фоні аналогічних частин Фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона і Р. Шумана брамсівське Скерцо виділяється своїм «земним» забарвленням, «матеріальністю» звуко-образів<sup>3</sup>. Ігрове начало без додаткового семантичного навантаження зумовлює висування на перший план діалогічних прийомів, поширених на всі розділи музичної форми<sup>4</sup>, зокрема паралельне втілення тем у різному тембровому забарвленні. При явному домінуванні гомофонної фактури в усіх партіях (рояль і тріо), композитор не нехтує можливістю використання поліфонічних прийомів. У цьому відношенні показовий виклад побічної теми крайніх розділів у партії фортепіано, де мелодія і басовий голос утворюють контрапункт. При розділенні провідного голосу і супроводу у другому проведенні теми, доручених, відповідно, струнним і роялю, тембровий контраст сприяє більш наочному показу цього контрапункту.

Фінал продовжує ту народно-масову лінію, яка окреслилася в останній частині попереднього Квартету, і він також відзначається угорським

<sup>1</sup> Головна тема доручена струнним (мелодичний рельєф) і фортепіано (остинато). Після «фантастичного» епізоду відразу проводиться побічна тема. Кантілена струнних, не втрачаючи експресії, завдяки природним властивостям смичкового *legato*, стає більш м'якою і жіночною, пісенною, чому немало сприяють довгі арпеджіо фортепіано.

<sup>2</sup> Тут відтворюється варіант головної теми, якого не було в репризі і який передував в експозиції розділу побічної, фрагменти початкової теми – мелодичного рельєфу й *ostinato*, таємничі арпеджіо із «фантастичного» епізоду, але в кадансі упевнено закріплюється тонічний акорд *E-dur* у величезній теситурі: від контроктави в басу партії лівої руки фортепіано до третьої в педалі скрипки.

<sup>3</sup> Уважаємо, що в простоті тематичного матеріалу, його жанровій стилістиці, жвавої танцювальності, підкресленому прийнятті зовнішнього світу проявляється типово німецьке, бюргерське начало, яке сягає поезії майстерзингерів, з одного боку, літератури «мандрів» ранніх романтиків, з іншого. Водночас тут відчувається аромат простонародно-національного, притаманний, наприклад, побутовим музичним картинкам у «Фрайштутце» К. М. Вебера.

<sup>4</sup> Й. Брамс звертається до складної тричастинної композиції *da capo* з тріо, усі розділи якої написані в сонатній формі. Тональні співвідношення головної і побічної партії в крайніх розділах *A-dur-G-dur*, *A-dur-A-dur*, у тріо – *d-moll-F-dur*, *d-moll – D-dur*.

колоритом, хоча і без відповідної ремарки<sup>1</sup>. Він так само багатотемний і мозаїчний, проте чіткіше структурований<sup>2</sup>. Збільшення музичних образів уможливорює постійне оновлення ансамблевих диспозицій. Так, у подвійному тричастинному розділі *A* в непарних частинах під час повторення одного й того самого тематизму в першому випадку (*a*) відбувається зміна функцій, зумовлена паралельним проведенням теми, у другому (*a*<sub>1</sub>) фортепіано підхоплює її в кадансі, у третьому (*a*<sub>2</sub>) вона проводиться *tutti*. В епізоді *B* перша тема має точковий характер і розосереджена в імітаціях коротких інтервалів струнними і роялем. До того ж, вона не має єдиного тонального центру. Більш чіткий абрис має друга тема цього епізоду, доручена фортепіано. У сукупності з подальшим розпиленням музичного матеріалу цей епізод нагадує сполучну партію сонатної експозиції. Розділ *C* може бути ідентифікований як побічна партія в *e-moll – E-dur*. У викладі першої теми буквально в кожному такті змінюється ансамблева фактура. У другій темі, яка зберігає звороти першої, основна увага приділена триголоссю струнного тріо. У другому колі при збереженні подієвої канви першого відбувається тотальне варіювання. У розділі *A* у другому епізоді (*a*<sub>1</sub>) тема зазнає зміни ладового забарвлення й активно гармонічно розвивається. Це надає музичному процесу ознак розробковості, в ансамблі превалює діалогічність в умовах постійної участі у грі всіх інструментів. Перед епізодом *b*<sub>1</sub> з'являється своєрідне інструментальне награвання, що орнаментує основну тему, у виконанні якого то скрипка грає соло, то виникає обмін репліками за участі, зокрема фортепіано. Побічна тема (розділ *C*) від початку розміщена в *a-moll* і гармонічно розвивається лише зі вступом другої, закріплюючись в *A-dur*. Коді

<sup>1</sup> Про угорські джерела натхнення Й. Брамса свідчать синкопований ритм (перенесення акценту на слабку частку такту) і кадансова формула, характерна для стилю вербункош.

<sup>2</sup> Тут застосований принцип повторності двох циклів, кожен із яких містить 3 епізоди, причому їх співвідношення і тональна організація (*A-dur*→*E-dur*; *A-dur*→*A-dur*) близьки до сонатного принципу. Кожний епізод також містить контрастний матеріал. Окрім того, початкова тема варіантно розвивається. Тим самим композитор зберіг принцип побудови фіналу, використаний у Першому квартеті, але дещо упорядкував архітектоніку форми. Це рішення відсилає до фіналу фортепіанних Сонат і Симфоній Р. Шумана, де мислення темою підмінюється мисленням багатотемним розділом (блоком). Схема фіналу виглядає наступним чином: *A* – головна тема *A-dur* (*a-b-a*), *B* – сполучна – *e-moll* (*c-d*), *C* – побічна *E-dur* (*e-f*), *A*<sub>1</sub> – головна тема (розробка) *A-dur – a-moll – f-moll – C-dur* (*a<sub>1</sub>-b<sub>1</sub>-a<sub>1</sub>*), *B*<sub>1</sub> – сполучна (репріза) – (*c<sub>1</sub>-d<sub>1</sub>*) – *a-moll – A-dur*, *C*<sub>1</sub> – побічна – *A-dur* (*e<sub>1</sub>-f<sub>1</sub>*), *A*<sub>2</sub> – головна тема (кода) – *A-dur*.

передує новий епізод (*tranquillo*), який містить орнаментовану мелодію скрипки з подальшими репліками альт – гальмування руху, відтягування ефектного завершення на матеріалі початкової теми.

Зауважимо, що такі темпераментні, яскраві фінали характерні і для обох Фортепіанних концертів Й. Брамса, незалежно від образного складу і загальної спрямованості перших частин. Це свідчить про чітку диференціацію композитором різних інструментальних жанрів. У його Симфоніях тип фіналу завжди залежить від загальної драматургічної концепції; у Концертах же витримується певна традиція – як обов’язкова жанрова належність. У перших двох Фортепіанних квартетах автор таким чином надає перевагу концертному варіанту. Так робили і його попередники, однак у Ф. Мендельсона і Р. Шумана віртуозна яскравість фіналу співіснувала з образно-семантичним навантаженням іншого плану, завдяки чому заключна частина циклу органічно вписувалася в його драматургічну лінію.

Логічний зв’язок заключної частини циклу зі сукупним драматургічним процесом у попередніх частинах досягнутий Й. Брамсом у жанрі Фортепіанного квартету в **Третьому, c-moll, op.60**. І. Храмова відносить його до другого великого періоду розвитку камерно-ансамблевих жанрів у творчості композитора, названого нею «Камерні ансамблі в колі симфоній: 70–80-ті роки», перший субперіод якого («предикт до Першої симфонії») становлять чотири Квартети – три струнних і фортепіанний [55, с. 10]. На противагу Л. Фіншеру, який розділяє Струнні і Фортепіанні квартети Й. Брамса за ознакою якості поліфонічної техніки і ступенем симфонічності [90, с. 670], І. Храмова відзначає притаманну їм усім специфічно камерну спрямованість [55, с.12]<sup>1</sup>. Зокрема, у Фортепіанному квартеті очевидне превалювання лірики в її різних проявах, включаючи фінал. Лише Скерцо виділяється із цього контексту своїм дещо жахливим таємничим колоритом, примушуючи пригадати про «нічні» скерцо Фортепіанних квартетів

<sup>1</sup> Музикознавиця відзначає розкриття в них інтимно-психологічного начала, тоді, як Симфонії стали відгуком композитора на втілення давно плеканої ним мрії: об’єднання Німеччини [55, с.12], тобто розмежовує жанрову семантику симфонії і камерного ансамблю.

Ф. Мендельсона і Р. Шумана<sup>1</sup>. Разом із тим, на відміну від ліричних сторінок названих творів, брамсівська не пов'язана з культурою бідермайєра, вона сувора і піднесена, що не позбавляє її ні експресії, ні тепла.

Друга грань камерності висловлювання в Третьому квартеті розкривається в трактуванні ансамблю і фортепіанній фактурі. Й. Брамс не відмовляється від своїх улюблених октавно-акордових прийомів у партії рояля, донесення музичного тематизму у вигляді дублювань із синхронною грою лівої і правої рук, але використовує оркестральні можливості інструмента дуже економно, приберігаючи їх для найбільш відповідальних етапів композиційно-драматургічного процесу: експонування головної «тези» і кульмінаційних спалахів. Доволі часто фортепіано супроводжує струнне тріо або його окремі голоси, виявляючи при цьому невичерпну фантазію композитора в розмаїтті фактурних прийомів. Активну позицію в донесенні авторської ідеї займають струнні інструменти. Й. Брамс демонструє не лише володіння поліфонічним плетінням голосів, але й красу доручуваних усій групі вертикалей, у чому вбачається особливе ставлення композитора до інструментального тембру – як специфічного звукового феномена, а не «персонажа», або мальовничо-зображальної деталі<sup>2</sup>. Зрештою, слід звернути увагу на уникнення Й. Брамсом зон тривалого панування підвищеної експресії, її нагнітання в очікуванні кульмінації і розв'язки. Аналогічно цьому, він не зловживає частими піками гучнісної динаміки, наслідком чого є діючі моменти її оприявлення.

Новизна Третього квартету порівняно з попередніми розкривається у відмові від «божественних довгот» – багатотемності, розлогості висловлення, повторюваності, хай навіть варіантної, великих фрагментів музичного викладу. Відбувається ретельне відсіювання всього необов'язкового, надмірного, що тягне за собою стиснення музичного часу, його насиченість

<sup>1</sup> Одним із прообразів такої семантики у творчості самого Й. Брамса можна назвати фортепіанне Скерцо *es-toll*, ор. 4.

<sup>2</sup> Тут Й. Брамс стає предтечею тих явищ музичного мистецтва ХХ століття, які зумовлені темброво-звуковою свідомістю композиторів новітньої епохи.

найбільш істотними для розуміння авторської думки подіями. Напевне, лише в *Andante* Й. Брамс дає собі волю в тривалості ліричного стану, ніби намагаючись «зупинити мить».

Лірико-драматичне *Allegro non troppo (c-moll)* компактне, чітко вибудоване і в цьому розумінні класичне. Глибин класичного мистецтва сягає конфлікт «фатуму» і «благання». Таке протиставлення можна вважати лейтмотивом або *motto*<sup>1</sup>. У двочастинній головній темі благання перетворюється на протест, у чому проявляється романтичний принцип образного переосмислення експонованої музичної ідеї. Її втілення доручено фортепіано, яке виявляє тут усю свою звукову міць. Партія струнних позначена *f*, остинатним рухом, який нагадує аналогічний прийом в «Аппасіонаті», а скрипка, відокремлюючись, грає широко розгорнуту мелодію в контрапункті з основною. У розвиваючій другій частині головної теми разом з її мотивним розвитком у партії фортепіано струнні перетворюють малосекундовий мотив на остинато, нагнітаючи напруження. Усі ці події вкладаються у двадцять тактів. Після зупинення на домінанті побічного *Es-dur* драматичне напруження різко згасає і ніби розчиняється в продовжуваних остинато, але тепер *tranquillo* і *dolce*. Для повного заспокоєння потрібна деяка відтяжка, тому в сполучній партії, зовсім позбавленій характерних прикмет такого типу розділів у класичних фортепіанних квартетах, час поступово майже завмирає в коротких мотивах фортепіано, скрипки, альта на фоні тривалого *tremolo* віолончелі.

Побічна партія (*Es-dur*) доволі велика, має тричастинну будову з кульмінацією в репризі і похідній серединній темі. Її першу фразу подає фортепіано соло в суворій акордовій манері. Контрастність пропонованого образу пристрасності попередньому багато в чому забезпечується засобами

<sup>1</sup> Використовуючи добре відому з часів бароко та класицизму формулу зіткнення людини з долею, Брамс пропонує її незвичайне втілення. Тоніка «с», взята у двооктавному подвоєнні на *f*, зберігається протягом двох тактів, і хоча автор виставляє ремарку *dim.*, її роль, по суті, полягає у візуалізації того, що відбувається природним шляхом: згортанням звуку, що властиве інструменту. Партія струнних у всіх голосах ніби «стиснута» у хроматичних та секундових ходах. Напередодні викладу головної теми, що виростає із секундових спадань, альт, потім скрипка прийомом *pizzicato* «розгортають» вихідну октаву.



звуквисотності: на противагу густо хроматизованій тканині вступу і головній партії побічна переважно діатонічна. У другій фразі її першої теми альт і скрипка наділяються власними мелодичними ідеями, ускладнюваними малосекундовими інтонаціями. Друга (серединна, похідна) тема побічної партії цілком доручена фортепіано, ліричне висловлювання якого поживається пунктирними остинато альт і скрипки<sup>1</sup>. У репризі побічної партії зустрічним рухом прокреслюються лінії теми у фортепіано, баса у віолончелі й імпровізаційні рухи альт і скрипки. Коротка лірична заключна тема скрипки, побудована на оспівуваннях, закриває експозицію<sup>2</sup>. Таким чином, експозиція виконана за принципом драматургічного *diminuendo* і не повторюється двічі.

У розробці (також компактній) витриманий принцип антитези, закладений у вступі і реалізований на стикові вступу і головної теми. Тревожне очікування в першому розділі (різні остинато, відтворення фрагменту головної теми в дуєті альт і скрипки, хроматичний плин у фортепіано *sotto voce, pp*) ніби вибухає вторгненням *tutti*'йного *marcato ff* на тих самих інтонаціях. Дві ланки секвенції (в *H-dur* і *A-dur*) вливаються в кульмінаційну зону, у якій Й. Брамс використовує увесь комплекс засобів, вироблених у композиторській практиці історичного минулого: тріольні сигнали, скандування, двічі пунктирний ритм, швидкі злети в широкій теситурі. Замикається цей розділ тією самою темою, що й починався (перша ланка – *G-dur*, друга – *F-dur*) із завершенням на домінанті *c-moll*. Таким чином, другий розділ розробки чітко структурований і являє собою тричастинну репризну форму з модуляцією з *H-dur* у *c-moll*. Однак основна тональність повертається не відразу. Її готує великий предиктовий розділ, де на фоні остинато фортепіанних тріолей струнні інтонують фрази із серединної частини побічної партії: альт і скрипка імітаційно – початкові такти, віолончель одночасно – подальші. Тим самим,

<sup>1</sup>Відзначимо поєднання трьох різних ритмічних пластів: тріолі альт і скрипки сполучаються із затактовою фразою дуолями віолончелі. Своя ритмічна фігура – у роля. Серединна тема проходить двічі, відповідно, в *Es-dur* і *Ges-dur* із подальшою складноорганізованою модуляцією в *Es-dur*. Гармонічна послідовність зачіпає сферу *es-moll* – *gis-moll* – *fis-moll* – *a-moll* та ін.

<sup>2</sup>Цей розділ сонатного *allegro* також випадає з традиції квартетних перших частин.

якщо мелодичні звороти в момент експонування всієї теми витягувалися в горизонтальну лінію, то тепер згортаються у вертикаль, контрапунктуючи один до одного. Якщо зважати на те, що далі інтервал між вступом голосів скорочується, а потім до імітаційного діалогу долучається фортепіано, внаслідок чого час дуже стискається, то навіть без авторських ремарок, які пропонують поступово посилювати гучнісну динаміку, стає очевидною підготовка нової кульмінації, цього разу надзвичайно стислої, у момент якої ансамблеве *tutti* скандує *motto* в його розгорнутому вигляді<sup>1</sup>. Відповіддю є мелодичні лінії, які звучать майже з відчаєм і йдуть назустріч одна одній (низхідна в дуеті альту і скрипки, висхідна – у фортепіано), відтворюючи аналогічний тематизм «благання» зі вступу (відповідно, скрипка і віолончель). Далі сарабандні акорди рояля чергуються з останніми ламентациями альту і скрипки, відновлюються остинатні пасажі в діалозі фортепіано і струнних, і все закінчується тими самими октавами *pizzicato* струнних, що й вступ: коло замкнулося.

Однак замість очікуваної появи головної партії в розосередженому вигляді виникають звороти першої побічної теми в голосах струнних (*G-dur*); потім вона відновлюється – також у поліфонічному викладі із залученням остинатних фігур у партії фортепіанного баса. І знову Й. Брамс порушує подієвий план експозиції, даючи в репризі замість замикального розділу побічної партії, *motto*, мотивно і гармонічно розвиваючи його звороти, доручені фортепіано на фоні неперервної тривожної пульсації у струнних. Кульмінація цього процесу припадає на початок коди – за аналогією із поєднанням розробки і репризи. Висхідні мотиви побічної теми завдяки ритмічним та інтервальним перетворенням, уже здійсненим у центральному розділі сонатного *allegro*, збігаються з аналогічними фігурами з кульмінації розробки<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Звідси починається реприза сонатного *allegro*: на гребені драматургічної хвилі розробки, що відповідає логіці драматичного симфонізму.

<sup>2</sup> Так виявляється одна із закономірностей брамсівського мислення: будь-яка експонована інтонаційно-тематична одиниця піддається подальшому перетворенню аж до повної трансформації за принципом «перевертництва».

З погляду функціональності музичної форми коду складно вважати узагальненням попереднього подієвого процесу. Зовсім по-бетховенськи вона наділяється властивостями другої розробки. Скандування секундового мотиву струнними на фоні домінантової гармонії *H-dur/h-moll*, розкидані далі в різних регістрах малосекундові мотиви, ламентозний характер яких підкреслений *sf* на першому звукові, секвенції з фігур оспівування на фоні неперервних арпеджіо рояля, що утворюють велику зону нестійкості, – усе це готує ще один кульмінаційний вибух<sup>1</sup>, після чого іде резюме-післямова (*largamente*, великі тривалості): настає момент гальмування музичного часу і переходу з драматичної дієвості в узагальнення-роздум<sup>2</sup>.

Здійснений аналіз дозволяє зафіксувати іншу стратегію композиторського рішення сонатного *allegro* Третього квартету порівняно з аналогічними частинами циклів у двох попередніх. Раніше, йдучи шляхом індивідуалізації музичного процесу при збереженні зовнішніх показників форми, Й. Брамс ніби «розшивав» її за допомогою багатотемності, яка надавала ліричному висловлюванню (із драматичним або епічним наповненням) знак відцентровості. У сонатному *allegro* Третього квартету він, навпаки, стискає її, концентрує увесь процес навколо кінетичного розгортання тієї потенційної енергії, яка зосереджена у вступі<sup>3</sup>. Отож конфлікт непохитності і нетерпіння, експонований як головна теза цієї частини циклу<sup>4</sup>, регулює алгоритм драматургічного сюжету. Відносна самодостатність цього алгоритму стосовно власне сонатної форми приводить до її перетворення зсередини, що проявляється в уже окреслених порушеннях звичайного

<sup>1</sup> *Martellato* фортепіано, багатозвучні акорди скрипки, які позначають метричні акценти такту, остинато на одному звукові в альтів і віолончелей («стук долі»), *animato*, *ff* – такий комплекс засобів, спрямованих на створення образу відчайдушного протесту – останнього в цій частині циклу.

<sup>2</sup> Окрім октавних і малосекундових мотивів, тут показана нова мелодична фраза, яка спрямована до зменшеного септаккорду і має вокально-пісенне походження, що надає останнім тактам сонатного *allegro* глибоко особистісного характеру.

<sup>3</sup> Початковий розділ сонатного *allegro* правомірно вважати і вступом, – самостійною композиційною одиницею, і вступом всередині головної партії..

<sup>4</sup> Цей конфлікт можна трактувати і як антиномію позалюдського й особистісного, наприклад, у другій частині Четвертого концерту Л. Бетховена, з його очевидним відсиланням до сцени Орфея з Фуріями із опери К. В. Глюка, і в дусі зіткнення «категоричного імператива» з вільним волевиявленням індивіда, тобто його внутрішньої боротьби.

перебігу подій. Така стратегія – типовий прояв романтичної концепції музичної форми загалом, багато в чому мотивованої позамузичними джерелами творчого натхнення (насамперед – літературними) і тим уявленням про «всемистецтво», яке набуло найвищого втілення в ідеї *Gesamtkunstwerk*<sup>1</sup>.

Невичерпність конфлікту тягне за собою його продовження в Скерцо (*c-moll*), позначеного драматичною дієвістю з відтінком інфернальності, який вноситься в музичний образ через тотальну остинатність. Відтак драматична ситуація першої частини набуває нового семантичного виміру. Очевидно, що Скерцо не просто змінює сонатне *allegro*, але й пов'язане з ним причинно-наслідковими узами, що проявляється в продовженні «життя» *motto*, а також в підміні традиційного тріо розробковими розділами<sup>2</sup>.

*Motto* експонується в перших же тактах Скерцо: фортепіано, а потім струнне тріо відтворюють імперативний низхідний октавний мотив, який переходить у рояля в малосекундову інтонацію. Із цього комплексу народжується перша тема музичної форми, а потім і контрастна друга, як відповідь на октавний хід фортепіано. Густо покладені октавні «мазки» визначають зміст кульмінації в розробковому епізоді, заснованому на розвиткові нової теми із задіянням початкового тематизму. Виразного значення в Скерцо набувають просторові вияви руху. Це стосується, як його спрямованості – то стрімкого сходження, то не менш інтенсивного спадання, так і інтервальних структур, зокрема послідовність стрибків в одному напрямі.

Основу ансамблю становить партія фортепіано. Рояль лише зрідка поступається тематичною функцією учасникам тріо (в діалозі з ними під час викладання другої теми і похідної з матеріалу динамізованої репризи початкової теми розробки). Частіше за все струнна група або дублює партію

<sup>1</sup> Розглядаючи прояви позамузичних чинників у музиці романтиків, Г. Ганзбург пояснює відмові від програмності представниками їхнього третього покоління, зокрема Й. Брамса, сформованістю до цього часу в слухацькій свідомості ясних конотацій між інтонаційними структурами і логікою формотворення, що склалися в епоху романтизму, і поза музичними явищами, які мотивували їх появу, що звільнило композиторів від необхідності в спеціальних попередженнях за допомогою слова [6, с.13].

<sup>2</sup> Форма Скерцо – складна тричастинна, де крайні розділи написані у вигляді динамізованої тричастинної композиції, а центральні містять нову тему і мають характер розробки. Увесь тематичний матеріал Скерцо походить із *motto*.

рояля, або обмінюється з ним репліками у вигляді коротких мотивів, або остинатним рухом (зокрема, який відтворює *motto*), що посилює щільність і багатовимірність фактури. В останніх тактах напруження досягає максимуму в тривалих трелях струнних, завершуючись неочікуваним утвердженням *C-dur*.

Витримане у споглядальних тонах *Andante (E-dur)* являє собою зразок брамсівського полімелодизму, варіантності, тематичного проростання, поліфонічності фактури при збереженні її гомофонного складу. Однорідність емоційного стану і вишукане плетиво мелодичних візерунків створюють враження нескінченності музичного процесу<sup>1</sup>. Розмаїття в нього вносять як варіантне перетворення тематизму, зміна фактурних прийомів, так і розшарування часової цілісності на різні горизонти, коли голоси, які утворюють звукову матерію, наділяються власним ритмічним малюнком, ніби перебуваючи у своєму особливому континуумі.

Інструментування початкової теми *Andante* спонукає згадати повільну частину Фортепіанного квартету Р. Шумана: соло віолончелі в супроводі рояля, що пізніше переходить у дует зі скрипкою. Відповідно до притаманної Й. Брамсу техніки варіювання і комбінування, чи не кожний мотив, який складає цю мелодію, є зерном для подальших тематичних перетворень. Так, перший із них – по ступенях великого мінорного септакорду – набуває самостійного значення в партії фортепіано в середньому розділі (у висхідному і низхідному напрямках); мотив із т. 4 (з другої восьмої) буде підхоплений у другій темі першого розділу; висхідний хід у т. 2 стане основою фортепіанного супроводу в цій самій темі; оспівування в т. 5 відгукнуться в репліках рояля там само і тому подібне. Така техніка письма дозволяє Й. Брамсу насичити тематично значущими одиницями не лише мелодичний рельєф гомофонної фактури, але і її фон. Це приводить до тематизації всієї музичної тканини<sup>2</sup>. Як

<sup>1</sup> Музичну форму *Andante* можна визначити як складну тричастинну репризу з кодою і парністю двох тем, які утворюють середину.

<sup>2</sup> Варіювання проникає і всередину самої початкової теми. Її друга фраза повторює зворот попереднього такту, потім малюнок відновлюється на іншій висоті, але останні два такти оновлюють аналогічні з першого. Особливо цікаві комбінації варійованих і «прирошених» мотивів у дуеті віолончелі і скрипки. Скрипка

приклад сполучення різночасових горизонтів наведемо кульмінаційний момент середнього епізоду. Скрипка і віолончель у зустрічних напрямках відтворюють початковий мотив вихідної теми у вигляді синкопи<sup>1</sup>, альт грає тріолями, ритмічний малюнок у партії фортепіано строго відповідає метричній сітці, у результаті чого пульсація руху по вертикалі не збігається. Зрештою контраст Скерцо і *Andante* здійснюється не лише на рівні образного змісту, але й у плані розкриття жанрового потенціалу фортепіанного квартету: його концертно-оркестрового складника в першому випадку, камерно-ансамблевого у другому.

Фінал Третього квартету (*c-moll*) не наділений функцією завершення, узагальнення, проголошення позитивної ідеї. Заявлена в перших двох частинах циклу колізія не вирішується, і фінал сприймається як своєрідна незавершеність – незважаючи на впевнений акорд *C-dur, f* в останніх тактах. Він ніби відкритий у нескінченний плін життя, по суті, зупиняючись на малосекундовій інтонації, яка не має однозначної функційно-гармонічної належності і швидше зупиняє стрімке хроматичне падіння в обсязі трьох октав із послідовним *diminuendo*, ніж досягає якоїсь опори. На цьому фоні звучать «слова прощання» альту і скрипки, які проспівують фрагмент сполучної теми і також «завислих» інтонацій на малій секунді. Можливо, подальший акорд *C-dur* має ознаменувати відповідь – спочатку нерішучу (*pp*), потім упевнену (*f*).

Своєрідність смислового змісту фіналу, його драматургічна спаяність з попередніми частинами циклу зумовили відмову Й. Брамса і від народно-жанрової лексики, і від принципу монтажності з ознаками Рондо. Фінал Третього квартету написаний у суворо витриманій сонатній формі, тематизм якої, включаючи фоновий матеріал, цілком перебуває у сфері ліричної кантилени. Виняток становить «стук долі», який з'являється у кульмінації двочастинної головної партії і пронизує розробку як носій прихованої тривоги

---

вступає з новим «зачином», що переходить в перший мотив теми, поданий у зменшенні, потім вільно варіює початкову мелодію (своєрідна імпровізація), тоді, як віолончель викладе початкову музичну думку в оберненні, пізніше також відхиляючись від заданого «маршруту».

<sup>1</sup> Зауважимо, що синкопа також була закладена в *initio Andante*, але в партії правої руки рояля.

або своєрідної нав'язливої ідеї. Уперше ж він тихо і легко інтонується в затакті партії фортепіано у фазі *initio*. Головна тема викладена як триголосся: мелодичний рельєф належить скрипці, у партії лівої руки рояля чітко виділяється розвинута лінія баса, у партії правої панує інтонаційно змістовна фігурація. У лінії рельєфу два найбільш важливі для подальшої тематичної роботи елементи – низхідна терція і висхідний ступеневий хід в обсязі зменшеної квінти – показані відразу, один за одним<sup>1</sup>. У другій частині головної партії скрипка й далі грає соло другий елемент в інверсії. Підключення усієї групи струнних, наділених гострим ритмом, підводить до їхніх кульмінаційних перегуків з роялем, де скандується «стук долі» в бетховенському ритмі, який потім переходить у тріольні фігури. Сполучна тема, що включає терцієвий хід, знову доручена струнним інструментам: альт і скрипка грають дуєтом, віолончель час від часу відгукується початковим зворотом цієї теми. Фортепіано доручено супровід прийомом *martellato*<sup>2</sup>. Цей же рух з ремаркою *leggiero, p* виступає в ролі реплік-відповідей хору струнних у побічній партії (*Es-dur*). Із нього ж у другій вольті експозиції виростає ланцюжок терцій у групі смичкових, готуючи розробку.

Центральний розділ фінального *Allegro* незвичний – як і все у Третьому квартеті. Тривалий час він зберігає похмурий характер, не виходячи за межі тихої звучності. У перших двох розділах майже самодостатнього значення набувають фігурації фортепіано із головної теми з постійним наповненням «стуком долі». Струнні в розосередженому вигляді нагадують окремі звороти з головної і сполучної тем. Межа другого розділу позначена хроматичними послідовностями через усю клавіатуру в партії рояля – так фактично завершиться фінал. У третьому розділі, відзначеному відлунням побічної теми, мелодичні лінії в голосах смичкових більш наповнені. Відоновлення фігурації рояля з накладанням окремих фраз струнних знаменує початок

<sup>1</sup> Такою самою низхідною терцією (V – III ступінь ладу) в ямбічному ритмі відкриється перша частина брамсівської Четвертої симфонії.

<sup>2</sup> Очевидно, композитор надає цьому фону великого увиразнювального значення, виставляючи в партії рояля разом зі штрихом стакато ремарку *rosco f.*

четвертого розділу розробки, і лише з початком п'ятого, де збільшення малосекундових зворотів відсилає до образів сонатного *allegro*, відчувається драматичне крещендування, яке приводить до кульмінації на цьому самому тематичному матеріалі.

Хаотичний рух ламаних октав в обох партіях фортепіано, задіяння найвищих тонів струнної теситури, наполегливе повторення одних і тих самих інтонаційних формул доводить експресію до крайнього ступеня напруження, різкий спад якого і повернення *c-moll* знаменують початок репризи. Її головна подія – раптове, нічим не підготовлене перетворення побічної теми: доручена роялю, викладена багатозвучними акордами *f*, вона набуває гімнічно урочистого забарвлення, що могло б ознаменувати позитивний підсумок колізії фіналу і всього циклу – якоїсь «благої вісті», що пришла як спасіння і перемога, але фрагменти головної теми, які потім багато разів поторюються, і малосекундові інтонації повертають до початкового стану. У коді (*tranquillo*), побудованій на фігураціях фортепіано із затактовим «стукотом долі», матеріалі сполучної партії і довгої педалі віолончелі на тоніці *c*, увесь час змінюються ладові барви, і лише останній акорд, як було сказано, закріплює *C-dur*. У результаті розв'язка лірико-драматичного сюжету залишається під питанням.

Спостереження і висновки, зроблені під час аналізу Фортепіанних квартетів Й. Брамса, переконують у своєрідності їхнього жанрового змісту. Композитор мислить їх як твори камерно-концертного плану, до того ж наділені симфонічним розмахом задуму, масштабністю пропорцій, активністю проростання музичних ідей. Акустично-звуковий образ Квартетів вирізняється об'ємністю, щільністю, фонічною насиченістю, чому немало сприяє оркестральне трактування фортепіано, у якому вбачається відгук на бетховенське розуміння жанру. Витончена мотивна робота, що охоплює всю музичну тканину, інтенсивний перебіг ансамблевої подієвості, делікатність найбільш інтимних висловлювань забезпечують збереження камерної природи жанру брамсівських Квартетів, а розмаїстість фактурно-піаністичних прийомів, прояви віртуозності відсилають до його історико-генетичних



джерел, зближуючи із концертним началом. Не менш суттєво, що притаманний цим творам симфонізм, який передбачає неперервність зростання-становлення авторської думки, втілюється в Квартетах Й. Брамса варіантно-варіаційними засобами, з-поміж яких панівна роль належить тематичній похідності і мотивній роботі, що виступає в її брамсівській інтерпретації носієм камерності, реалізовуваної за допомогою процесуально-фактурних можливостей інструментального ансамблю визначеного складу, тобто – ансамблевого письма.

### **Висновки до Розділу 3**

Послідовний аналіз фортепіанних квартетів, які належать Ф. Мендельсону, Р. Шуману, Й. Брамсу дозволяє виявити інваріантні властивості цього жанру в епоху романтизму, абстрагуючись від індивідуально-авторських знахідок у кожному з розглянутих творів.

1. Сонатно-концертна тричастинність циклу, притаманна класичним зразкам жанру як один зі складників його генезису, змінюється чотиричастинністю, що зближує фортепіанний квартет зі струнним, з одного боку, і з симфонією, з іншого.

2. Відбувається суттєве переосмислення «функціонально-семантичної програми» циклу [40]. Вона включає тепер або ігрову частину, або додаткову – ліричного наповнення. Нового виміру набуває фінал. Не втрачаючи ролі віртуозного завершення твору, він отримує додаткове функціонально-семантичне навантаження, виступаючи одночасно і розв'язкою драматургічних колізій, і їхнім продовженням, і узагальненням. При цьому очевидний значний ступінь свободи автора у виборі комплексу семантичних амплуа циклу та їх функціональної поєднуваності, що відповідає актуалізації категорії «автор» у романтичній поетиці.

3. Цей самий чинник впливає і на будову музичної форми, у якій із більшим чи меншим виявом конкретики відчувається літературно-поетичний підтекст.

4. У свою чергу, виникненню позамузичних, зокрема живописно-картинних або театральних, асоціацій, сприяє істотне переінтонування фортепіанного квартету, передусім завдяки залученню стилістики *Hausmusik* і виникненню небувалого комплексу засобів для створення у зразках цього жанру світу фантастики.

5. Оновлюється камерне мислення, то зближуючись із втіленням «чудових миттевостей» у душі романтичної фортепіанної мініатюри, то перетворюючись на спосіб розкриття багатовимірності буття в його нескінченних контрапунктах, то виливаючись у деталізоване, але просторово-розгорнуте й епічно-оповідне полотно, то відтворюючи гострі драматичні колізії симфонічного плану через ансамблеві взаємодії.

6. Романтичне прагнення досягнути одним поглядом велику кількість різноманітних явищ і водночас – множинність єдиного – об'єктивно відбивається у високому рівні концентрації тематично значущих елементів, що охоплюють всю партитуру. Інтенсивна, деталізована тематична робота, яка була заявлена у Фортепіанних квартетах В. А. Моцарта й увійшла до жанрового фонду цього типу творів, набуває в романтичних зразках абсолютного значення, наслідком чого в перспективі розвитку фортепіанного квартету, який належить до цього історичного періоду, послідовно втрачає актуальність поняття фона, що досягає крайньої точки в Третьому квартеті Й. Брамса.

7. Це сприяє вивільненню лінійної енергії голосів ансамблю, наочно втілюючись у політембровій фактурі й інструментальних взаємодіях. Тим самим відбувається спостережуване в розглянутих опусах прогресуюче ослаблення дії тріо-принципу, його поступовий відхід у глибинні шари жанрового тезауруса фортепіанного квартету. Навпаки, інтенсифікація процесуальних властивостей квартетних творів свідчить про асиміляцію в умовах камерного письма симфонізму бетховенського зразка. В ігрових частинах циклів складається особливий тип фактури, який можна уподібнити старовинному гокету, коли короткі звороти мелодії (синтагми) або навіть

окремі звуки переходили з одного голосу в інший / інші. Так виникає своєрідний романтичний «пуантилізм», де такі прийоми вписані в загальну фактурно-ансамблеву тканину. Для створення подібної картини використовуються усі можливі способи звуковибудування і штрихи, які швидко змінюють один одного, що особливо наочно репрезентовано в партіях струнних інструментів. У результаті розширюється палітра можливостей ансамблево-концертної гри, розкриваючи початковий універсалізм інструментального діалогу.

8. Як і в часи свого становлення, в епоху романтизму фортепіанний квартет вбирає нові набутки в інших сферах композиторської творчості і виконавського мистецтва – сольному, дуєтному, ансамблевому, концертному, оркестровому, камерно-вокальному, оперному. Це зумовлене його потенційною відкритістю до поглинання досягнень інших жанрів та їх асиміляції у власній художній системі – предмет, що заслуговує на спеціальне вивчення за межами даного дослідження. Звернемо лише увагу на оновлення звукового образу романтичного фортепіанного квартету як результату відкриття нових можливостей належних до нього інструментів і способів їх використання, а також уже зауважених фактурних і ансамблевих засобів.

9. Особлива роль у цьому належить фортепіано, послідовне удосконалення механізму якого і гри на ньому дозволяють йому зберегти своє універсальнісне значення в художньому світі квартетного опусу, регулюючи взаємозв'язки між його процесуально-архітектонічним началом і ансамблевими взаємодіями.

10. Таким чином, романтичний фортепіанний квартет можна розглядати з двох позицій: в еволюційній проєкції – в історичній перспективі, тоді він постає як певна стадія саморозвитку жанру, – й історико-типологічній, як явище, яке має власні інваріантні властивості.

## ВИСНОВКИ

1. Специфіка фортепіанного квартету, аналогічно подібним йому явищам камерної музики, полягає в його належності одночасно двом видам художньо-творчої діяльності: композиторській і виконавській (І. Польська). У першому випадку він виступає як твір, у другому – як ансамбль. На різних етапах своєї історії фортепіанний квартет переживав процес функціонального переакцентування, при якому актуалізувалося то одне, то інше його значення (Л. Повзун). У класичних формах із домінуванням композиторського начала фортепіанний квартет відкрystalізувався в період віденського класицизму, вилившись у певний тип камерно-інструментального твору, якому притаманна система інваріантних властивостей і атрибутивних ознак. Фортепіанний квартет у дисертації трактується як тип твору, покладений в межі сонатно-циклічної композиції, призначений для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі, які перебувають у відносинах паритетної участі в ансамблевій взаємодії і виконують визначений комплекс ролевих функцій.

2. Виокремившись в автономну жанрову одиницю, фортепіанний квартет водночас зберіг генетичний зв'язок зі своїм минулим, яке міститься в ньому в згорнутому стані. «Пам'ять жанру» набуває і явлених форм – у тих властивостях, які відсилають до джерел становлення концертно-ансамблевого музикування, коли різні його види перебували в перманентному взаємопротяжінні і взаємовідштовхуванні, у результаті чого жанри, які виникли пізніше, були наділені аналогічними якостями. У фортепіанному квартеті до таких насамперед слід віднести перевагу, яку надавались в класичний період його формування тричастинному, концертно-сонатному циклу; принципи організації, що ґрунтуються на просторових – фактурних, динамічних, акустично-звукових – контрастах; віртуозне начало, яке вказує на єдиний історичний генезис цього жанру і концерту – як *concerto grosso*, так і сольного. Утім у фортепіанному квартеті названі характеристики не мають основоположного значення через установку на паритетність чотирьох сольних

партій-голосів, які розгортають між собою різноманітні взаємодії. Ансамблева активність солістів надає іншу, порівнянно з концертом, якість, закладену в обох жанрах, а саме – змагання/співучасті і пов'язаної з ними віртуозності. Не менш суттєві прояви у фортепіанному квартеті тріо-принципу – універсальної моделі, які лежать в основі концертно-ансамблевих форм періоду їх визрівання в епоху бароко (Е. Герсон-Ківі, А. Вернер-Йенсен, К. Кайзер та ін.). Ця модель діє як у кожному з «хорів» – фортепіанній партії і струнному тріо, – так і в різних ансамблевих комбінаціях. У міру ускладнення фактурно-ансамблевих взаємодій, а також партії фортепіано, тріо-принцип іде вглибину музичної конструкції.

3. Кількісно-якісні особливості фортепіанного квартету зумовлюють наявність багатих потенційних можливостей для створення майстерного ансамблевого письма (І. Смірнова). Одне з питань, яке активно обговорюють учені (І. Смірнова, І. Польська, Л. Соколова, Л. Повзун та ін.), пов'язане з рольовими функціями фортепіано в усіх типах ансамблю з його участю, що мотивується як тембровою виділеністю рояля на фоні інших інструментів, так і його фактурними, динамічними, акустично-звуковими властивостями. Тим самим сама природа фортепіанного квартету породжує дискусійний момент в осмисленні ролі рояля в ансамблевому цілому. І не лише з-поміж дослідників, але й – як показав аналіз 15 зразків цього жанру, – з-посеред композиторів, оскільки трактування партії фортепіано стає одним із стильових показників конкретного твору, причому амплітуда авторських рішень виявляється досить широкою: від позиції переважного «фортепіаноцентризму» (І. Смірнова) до визнання рояля абсолютно функціонально рівноправним або першим серед рівних. Інша ситуація складається у виконавській практиці, де піаніст, який має повну художню інформацію, відтворену в нотному тексті, фактично наділений численними амплуа, на які вказують дослідники, і насамперед – режисерським і диригентським.

4. Прийняті в дисертації жанрово-типологічний та історико-стильовий підходи до досліджуваного музичного матеріалу дозволили виділити в

еволюції фортепіанного квартету різномасштабні періоди. У крупному плані межа встановлена між періодами панування, відповідно, класичного і романтичного історичних стилів. У першому з них, у свою чергу, розрізняються етапи визрівання жанрового інваріанта фортепіанного квартету в творчості В. А. Моцарта і Л. Бетховена та його індивідуального втілення у творах К. М. Вебера і Ф. Шуберта – без виходу за межі цього історичного стилю. Останнє мотивується якісними характеристиками Фортепіанних квартетів названих авторів, а також асинхронністю епохальних і стильових процесів (Ч. Розен). У другому великому періоді еволюції фортепіанного квартету, позначеного домінуванням романтичного стилю, виявлена спрямованість від народження нового жанрово-стильового інваріанта фортепіанного квартету на основі усталеного, що відбулося у творах Ф. Мендельсона, через його закріплення в творчості Р. Шумана до інтегрування класико-романтичного досвіду в авторських зразках Й. Брамса.

5. Для того, щоб фортепіанний квартет склався як самостійний жанр, що відрізняється від вже існуючого жанру струного квартету – тобто система взаємозумовлених складників, – в одній точці його історичного становлення повинні були зійтися такі чинники, як підміна клавесина/клавикорда фортепіано, другої скрипки – альтом (І. Польська, Б. Смолмен та ін.), можливість розширення функціональної рухливості віолончелі внаслідок кристалізації гармонічного мислення і засобу формоутворення, універсалізація сонатно-циклічної композиції, зрештою, – закріплення категорії жанру як панівного носія нормативно-риторичної свідомості й естетики, через яку він реалізується. У результаті взаємодії названих чинників утворився той рід формально-змістовної цілісності, який перетворив фортепіанний квартет на самостійний тип твору. Головна роль в цьому належить В. А. Моцарту. Проте справа не лише в систематизації жанроутворюючих складників цього типу, але й в істотній зміні його «зовнішньої форми» [61], перетворенні з одиниць репертуару, призначеного для широкого кола виконавців, на явище високого, серйозного мистецтва, яке

не поступається струнному квартету ні змістовно, ні технічно – композиційно й ансамблево. Фундаментом цих перетворень стає активна мотивно-тематична робота, що відповідає одночасно ідеї сонатності, принципу камерності і забезпечує деталізоване ансамблеве письмо, яке, у свою чергу, дозволяє висвітлити цей процес, зробити його наочним. Ніби занурюючись у «пам'ять» жанру, В. А. Моцарт трактує партію фортепіано то як фактурно-гармонічний «фундамент» ансамблю, то як соло в концертному змаганні/співучасті, то як один із рівноправних учасників квартету – аж до згортання фактури в мелодичний голос і басові опори. Дотримуючись логіки концертної організації, В. А. Моцарт закріплює за кожною частиною певний тип ансамблевої взаємодії. У перших частинах вони спрямовані на забезпечення рельєфності сонатно-драматургічних подій, у других – на виявлення сольних можливостей інструментів, у *Rondo*-фіналах домінує віртуозно-святкове начало, дух змагання, що сприяє створенню яскравої, ефектної кінцівки. Таким чином, два моцартівські Фортепіанні квартали склали «кристалічну ґратку» інваріантних властивостей жанру, які так чи інакше слугують зразком для композиторів наступних поколінь у межах класико-романтичної епохи.

Другий віденський класик, Л. Бетховен, який розпочав розробку фортепіанного квартету одночасно з В. А. Моцартом, не відразу знайшов оптимальну для себе структуру жанру. У трьох ранніх («боннських») Квартетах він послідовно виконує комплекс завдань, оволодіваючи прийомами композиційного й ансамблевого письма. Лише в Квартеті *op. 16*, маючи вже значний творчий досвід, Л. Бетховен досягає органічної єдності всіх складників жанру. Належачи до нового, порівняно з В. А. Моцартом, композиторського покоління, він інакше мислить акустично-звуковий обрис ансамблю, насичуючи його об'ємними пластами завдяки щільності фортепіанної фактури, частому використанню подвійних нот у партіях струнних інструментів, активізації їхнього нижнього регістру.

Класичний стиль витриманий у Фортепіанних квартетах К. М. Вебера і Ф. Шуберта. Однак, будучи представниками нової історичної епохи, обидва

автори вносять у них деякі, подеколи суттєві, зміни і доповнення до наявного жанрового інваріанта. Так, у К. М. Вебера сонатний цикл включає ігрову частину, у чому неможливо не вбачати прогнозування романтичної композиційної моделі, а Ф. Шуберт мислить цей жанр як тип ансамблю, підкреслюючи віртуозні можливості рояля і дотримуючись композиції *Konzertstück'a*.

6. Композитори-романтики, успадкувавши від попередників жанрову систему фортепіанного квартету, запропонували його власний стильовий інваріант. Першим у цьому починанні став Ф. Мендельсон, якого правомірно вважати творцем романтичного фортепіанного квартету. Головний набуток композитора в розглядуваних опусах – переінтонування музичної мови. Це виражається, по-перше, у послідовній відмові від загальних форм музичного тематизму, тобто конкретизації й індивідуалізації тематизму, по-друге – формуванні нової лексики, яка може стати, з одного боку, авторським «знаком», з іншого, – носієм романтичної духовності як такої. Ідеться не лише про пісенність, що досягає *Hausmusik* і культури бідермайера, але про інтонаційність, яка втілює композиторську фантазію і низку почуттів. Звідси випливає розширення і збагачення музичної образності, зверненої до всього спектру лірики – від її драматичної іпостасі, романтичного «ентузіазму», вираження надзбудливості і «нетерпіння серця» – до глибоко інтимних одкровенень і поетичної споглядальності. Незаперечним відкриттям Ф. Мендельсона як композитора-романтика слід вважати створення засобами інструментальної музики таємничого, загадкового, недоступного раціональному осягненню світу, послідовно втілюваного автором у скерцо Першого і Третього квартетів – досвід, майстерно закріплений ним у концертній увертюрі «Сон літньої ночі» (1826) – його «візитці». Перетворення тематизму тягне за собою вторгнення в інструментальну музику позамузичних асоціацій, власне і виведених на поверхню завдяки програмному заголовку у згаданій увертюрі. Переінтонуванию музичної мови сприяє барвисте трактування гармонічних засобів, зокрема антитези мінору-мажору,



супроводжуваній протиставленням  $p-f$ , можливостей різномірного ансамблю, фоніко-акустичної природи фортепіано і струнних інструментів. У цьому плані показовим є зіставлення високого, прозорого регістру скрипки й густого, чутливого, повнокровного – альти й особливо віолончелі. Концепція музичної форми в розглянутих Квартетах кореспондує одному з фундаментальних понять романтизму і його світовідчуття – нескінченності. Наскрізний розвиток Ф. Мендельсон здійснює у межах як окремих частин, так і циклу загалом. Цьому немало сприяє похідний тематизм і «безшовність» зміни великих розділів форми. Примноження контрасту всередині циклу, перетворення ігрового начала під знаком скерцозності мотивувало розширення його меж до чотиричастинного, що гармоніює з аналогічним процесом у жанрі фортепіанної сонати. Квартетна віртуозність, зберігаючи естетичну самоцінність, органічно поєднується як з драматичним, так і з фантастичним началами, набуваючи властивості поліфункціональності. Згадаємо також залучення до фортепіанного квартету досягнень сучасного Ф. Мендельсона піанізму. Зрештою, відзначимо розвинутість мелодично-кантиленного тематизму і мелодизацію фактури – не лише струнної групи, але й рояля. Усе це засвідчує, що у своїх Фортепіанних квартетах композитор не лише досягнув особистісної і творчої самоідентифікації, але й передбачив багато явищ подальших часів у німецькому романтизмі, ставши, по суті, першовідкривачем національної музичної традиції XIX століття.

Шуманівський Фортепіанний квартет *op.47* позначений ідеальною збалансованістю усіх складників жанру. Це компактна композиція, у якій органічно поєднуються раціональність конструкції і розкутість у вираженні почуттів, деталізація авторського камерного письма і концертна віртуозність. У будові і драматургії чотиричастинного сонатного циклу, в колі інтонацій, характері образності виявляються численні асонанси з відкриттями Ф. Мендельсона. Так, подібно своєму сучасникові, Р. Шуман занурюється в повільній частині Фортепіанного квартету у світ *Hausmusik*, у Скерцо – жахливих примар, у фіналі – у вир рухів.

Три Фортепіанні квартети Й. Брамса демонструють притаманне стилю його великих циклічних композицій злиття концертно-симфонічного розмаху авторської думки і камерності письма, які виявляються в надзвичайній деталізації мотивно-тематичного процесу, що охоплює як горизонталь, так і вертикаль музичного тексту, у чому вбачається його наслідування В. А. Моцарта. Бетховенська лінія фортепіанного квартету простежується в розкритті акустично-звукового потенціалу ансамблю, яка реалізується в широкій амплітуді сонорних об'ємів – від всеохопності до максимальної згорнутості. Беручи за основу своїх Фортепіанних квартетів чотиричастинний сонатний цикл, Й. Брамс уникає драматургічної одноманітності, варіюючи характер кожної частини й активно користуючись усталеним арсеналом інтонаційно-образних засобів, узагальнюючи творчий досвід німецького інструменталізму класико-романтичної епохи.

7. Розглянуті в дисертації Фортепіанні квартети демонструють єдине для віденського класицизму та австро-німецького романтизму розуміння цього жанру як типу твору зі стійким комплексом складників і зв'язків між ними. Утім художньо-естетичні зрушення, які розділили ці періоди на різні етапи історичного розвитку музичного мистецтва, сприяли виникненню двох стильових модифікацій цього жанру. Фортепіанний квартет класичного стилю постає впорядкуванням генетичних властивостей жанру в контексті панування риторичного мислення і пов'язаної з ним чіткою диференціацією різних художніх цілісностей, їх самовизначенням. Звідси – початкова тричастинність сонатно-циклічної композиції, звернення до концертних прийомів у камерно-ансамблевому втіленні, опора на тріо-принцип як своєрідну універсальну фактурну формулу, що є основою для усіх можливих ансамблевих комбінацій і взаємодій. Фортепіанний квартет романтичного стилю ґрунтується на вже усталеній традиції жанру, його сформованому і закріпленому в композиторській практиці інваріанті, внаслідок чого генетична «пам'ять» про свої первинні форми заломлюється в ньому крізь призму «готової» системи складників. Водночас романтичний фортепіанний квартет втягує у свою

орбіту інші явища, притаманні новій історичній реальності. Композиційно він зближується з «великою», чотиричастинною сонатою, що закріпилася у творах К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса; драматургічно – із програмним інструменталізмом, відгукуючись на відкрити в цій сфері творчості образну характеристичність; інтонаційно – із *Lied*, традицією *Hausmusik*, які сприяли збагаченню камерно-інструментального спілкування новими барвами; органологічно – з удосконаленням фортепіано й «ілюзорно-обертонним» піанізмом. Зрештою, відбувається оновлення якісних показників жанрових складників фортепіанного квартету при збереженні цілісності самої його жанрової системи.

8. Перспективи здійсненого дослідження вбачаються в розширенні панорами музичних явищ в жанрі фортепіанного квартету, що належать менш знаковим фігурам доби класицизму і романтизму з метою виокремлення безперервного процесу еволюції й множинності реалізацій даного типу творів. Не менш актуальним уявляється вивчення долі фортепіанного квартету в новітні часи, форми і засоби втілення його жанрової системи, відбиття властивостей сучасної виконавської культури – від інструментально-ігрових прийомів до ансамблево-концертної практики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Жанрові ознаки інструментального концерта та їх втілення в передкласичний період: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.: 17.00.02. Київ, 1989. 20 с.
2. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харк. нац. ун–т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 225 с.
3. Веремьйова М. М. Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона–Бартольді та романтичний *Gesamtkunstwerk*. автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харк. нац. ун–т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
4. Верхогляд-Канібор А. Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів. Магістерська робота. Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг, 2018. 111 с.
5. Волик О. Поетика етюдів Фрідеріка Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації: дис. ... доктора філософії : 17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 228 с.
6. Ганзбург Г. Три покоління композиторів-романтиків та їх відношення до синтетичних жанрів. *Ференц Ліст та проблеми синтеза мистецтв*: зб. наук. праць. Упорядник Г. І. Ганзбург. Харків: вид. Група «РА – Каравелла» – 2002. С. 12–24.
7. Горюхіна Н.А. Еволюція сонатної форми. Київ: Музична Україна, 1973. 311 с.
8. Демченко Г. Ю. Мистецтво бідермайера і «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон–Бартольді і традиції музичного професіоналізму*: зб. наук. праць. Упорядник Г. І. Ганзбург. Харків: «Харківські асамблеї», Інститут музикознавання, 1995. С. 44–48.

9. Дубка О. С. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2020. 17 с.
10. Забара М. Роберт Шуман та Фелікс Мендельсон: сторінки історії однієї дружби. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010 – №4 (9). С. 80–90.
11. Іванова І. Л. Періодизація творчості Роберта Шумана у фокусі оціночних суджень. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії: практика освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. пр. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 108–124.
12. Іванова І. Л. До проблеми єдності стиля Ф. Мендельсона / І. Л. Іванова, А. А. Мізітова. *Ф. Мендельсон–Бартольді і традиції музичного професіоналізму*: зб. наук. пр. упорядник Г. І. Ганзбург. Харків : «Харківські асамблеї», Інститут музикознавства, 1995. – С. 3–9.
13. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство*: Міжвід. наук.-метод. зб. Київ, 1980. Вип. 15. С. 131–141.
14. Карачевцева І. Принцип циклізації у Шести скрипкових сонатах ор. 10 К. М. Вебера. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип 41. С. 123–133
15. Карачевцева І. Рух як фактор організації музичного цілого в Сонаті для скрипки і фортепіано F-dur Ф. Мендельсона. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Принципи організації руху в музичному творі*. Київ, 2014. Вип. 111. С. 75–82.
16. Карачевцева І. Стильовий феномен скрипкових сонат Ф. Шуберта. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. пр. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип 17. С. 106–125
17. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя: Підручник. – Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.

18. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960-2000-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 19 с.
19. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство: зб. наук. ст.* Вип. 55. Київ, 2017. С.70–81.
20. Кравченко А. І. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 36 с.
21. Кравченко А.І. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Том 5. С. 121–126.
22. Кравченко А.І. Полімодальність виконавської практики українських ансамблів (кінець ХХ – початок ХХІ століть). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник.* Рівне: РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 121–127.
23. Купріяненко Е. Альт у політрембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніе бароко – Й. Брамс): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2010. 18 с.
24. Купріяненко Е. Композиційна фактура як компонент і головний «розпізнавальний знак» камерно-інструментального жанра. *Вісник Харк.держ. академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук.пр.* Харків, 2012, №14. С 136–138.
25. Кутлуєва Д. В. Жанрові складові фортепіанного квартету і їх відображення у виконавських інтерпретаціях (на прикладі Квартету №1 Es-dur Людвіга ван Бетховена). *Київське музикознавство: зб. наук. ст.* Національна музична академія України ім. І. П. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 59. С 32–43.

26. Кутлуєва Д. В. Жанрово-стилістична модальність фортепіанного квартету ор. 47 Р. Шумана. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. № 2. Р. 52–58.
27. Кутлуєва Д. В. Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 106–121.
28. Кутлуєва Д. В. Трактовка ансамбля у фортепіанному квартеті Й. Брамса № 3, c-moll ор.60. «*Fine Art and Culture Studies*» зб. наук. ст. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2022. Вип 1. С. 114–121.
29. Кутлуєва Д. В. Фортепіанні квартети Л. Бетховена: моцартівські прообрази та авторське ініцію. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 58. С. 9–22.
30. Кутлуєва Д. В. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 16. С. 143–157.
31. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2012. 249 с.
32. Ніколаєвська Ю. В. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип.131, 2021. С. 8–25
33. Ошкукова Л. Роль и некоторые специфические особенности фортепиано в камерном ансамбле. Алма-Ата, 1981. 30 с.
34. Повзун Л. Категорія камерності як жанрово-семантична множинність інструментально-ансамблевої творчості. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27, Кн. 2. С. 116–127.

35. Повзун Л. І. Камерний ансамбль: з історії розвитку ансамблевого виконавства і становлення камерно-інструментальних жанрів – Одеса: Печатний дім, 2007. 54 с.
36. Повзун Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2018. 280 с.
37. Повзун Л. Мізансценічна типологія камерно-ансамблевих жанрових різновидів: до питання художньо-виконавського хронотопу. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28, Кн. 1. С. 5–15.
38. Польська І. І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика: монографія. Харків: ХДАК, 2001. 396 с.
39. Приходько В. І. Музична фактура та виконавець. Харків: Форма, 1997. 208 с.
40. Савченко А. С. Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових та культурно-історичних зв'язках: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.: 17.00.02. Харків, 2004. 17 с.
41. Савченко Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. 16. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. С. 242–258.
42. Садовнікова О. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико–методологічний та аналітичний аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 18 с.
43. Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.
44. Сидоренко О. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати):



- автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 20 с.
45. Симонова Н. В. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. *Українське музикознавство: респуб. міжвідомчий науково-методичний зб.* Київ: Музична Україна, 1991. Вип. 27. С 191–197.
46. Симонова Н. В. Фортепіанний квінтет. Питання становлення жанру: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ. Київ, 1990. 16 с.
47. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.
48. Смірнова І. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів XVIII-XIX століть: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2020. 213 с.
49. Смірнова І. В. Змішані ансамблі К. М. Вебера: до питання композиційно-драматургічного рішення та особливостей ансамблевого письма. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. № 5. С. 46–50.
50. Смірнова І. В. Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. № 1. С. 63–69.
51. Соколова Л. Камерно-інструментальний діалог як фактор організації художнього часу на матеріалі фортепіанних тріо ор. 1 Л. Бетховена. *Науковий вісник НМАУ ім. І. П. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі.* Київ, 2010. Вип. 90. С. 181–189.
52. Соколова Л. Романтичні «Фантастичні п'єси» ор. 88 Р. Шумана – на шляху до фортепіанного тріо. *Аспекти історичного музикознавства.* зб. наук. пр. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 16. С. 126–142.

53. Соколова Л. Фортепіанні тріо у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2013. 280 с.
54. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Київ, 2003. 19 с.
55. Храмова І. М. Камерно-інструментальні ансамблі Брамса (трактовка жанру і драматургії): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.02. Київ, 1989. 22с.
56. Чайковська К. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2018. 20 с.
57. Червинська Н. В. Інтертекстуальний простір поліфонії Й. Брамса: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с.
58. Червинська Н. В. Роль І. Брамса в історії поліфонії. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип 40. С. 112–126
59. Червинська Н. В. Творчість Ф. Мендельсона та І. Брамса у світі національної стилевої традиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Постать митця у художньому просторі міста*: зб. наук. пр. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 24. С. 197–206.
60. Чистякова Н. Ансамблі за участі скрипки в Україні 1990-2010-х років: генезис, стилістика, форми репрезентацій: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2018. 20 с.
61. Шаповалова Л. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, етнографії та фольклору імені М.Т.Рильського. Київ, 1986. 18 с.

62. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
63. Юферова З. Б. Віденська класична школа і Шуберт. *Шуберт та шубертіанство*: зб. мат. наук. музикознавч. симпозиуму. Харків, 1994. С. 68–77.
64. Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart, Erster Teil: 1756-1782. Leipzig Breitkopf & Härtel, 1983. 848 S.
65. Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart, Zweiter Teil: 1783-1791. Leipzig Breitkopf & Härtel, 1983. 736 S.
66. Alihn I., Kamermusikführer. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 1998. 692 S.
67. Anfilova S., Kucherenko S., Mizitova A., Pidporinova, K., & Sediuk I. «The Own-The Borrowed» in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9 (1). Pp. 258–272.
68. Apfel E. Zur Vorgeschichte Der Triosonate: Ein Versuch. *Die Musikforschung*, vol. 18, no. 1, 1965, p. 33–36.
69. Arnfried E. Robert Schumann und seine Zeit. Laaber, 1982. 371 S.
70. Badura-Skoda E. Schubert Studies: Problems of Style and Chronology. CUP Archive, 1982. 369 S.
71. Badura-Skoda E. The Chronology of Schubert's Piano Trios. *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology*. New York: Cambridge University. 1982. P.277–295.
72. Baron J. Chamber Music: A Research and Information Guide. 2nd Edition. Routledge, 2002. 680 p.
73. Baron J. Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music. Pendragon, 2003. 488 p.
74. Berger M. Guide to Chamber Music. 3rd edition. NY: Dover, 2001. 480 p.
75. Blume R. Studien zur Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios im 18. Jahrhunderts. Kiel, 1962. 239 S.

76. Bockmaier C. Mauser S. Die Sonate. Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 5. Laaber, 2005. 390 S.
77. Botstein L. The Aesthetics of Assimilation and Affirmation: Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn. *Mendelssohn and his world*. Princeton University Press, 1991. P. 5–42.
78. Brown M. J.E. Schubert. A critical biography. Da Capo Press, 1977. 414 p.
79. Budday W. Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. Baerenreiter Verl. Kassel, 1983. 260 S.
80. Burnham S. Late Styles. *Rethinking Schumann*. Ed. Roe-Min Kok and Laura Tunbridge. Oxford: University Press, 2011. Pp. 411–430.
81. Chusid M. Schubert's chamber music: Before and after Beethoven. *The Cambridge Companion to Schubert*. Ed. By Ch. H. Gibbs. United Kingdom: Cambridge University Press. 1997. pp. 174–192.
82. Daverio J. Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms. USA: Oxford Univ. Press, 2002. 328 p.
83. Daverio J., & Sams E. Robert Schumann. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040704> (дата звернення: 17.01.2022).
84. Dittrich, MA. Franz Schubert. In: Allihn, I. (eds) *Kammermusikführer*. J.B. Metzler, Stuttgart. 1998. S. 553–574.
85. Donner E. Felix Mendelsohn Bartholdy: aus der Partitur eines Musikererlebens. Dusseldorf: Droste, 1992. 160 S.
86. Dürr W. Franz Schubert: Reclams Musikführer. Stuttgart 1991. 289 p.
87. Einstein A. Mozart, His Character, His Work. Oxford University Press, 1962. 492 p.
88. Einstein A. Muzyka w epoce romantyzmu. Kraków : PWM, 1983. 213 S.
89. Ferguson N. Image and Structure in Chamber Music. University of Minnesota Press, 1964. 339 p.

90. Finscher L. Johannes Brahms. In: Reclams Kammermusikführer, 1997. S 663 –672.
91. Flothuis, M., Schweikert, U., Seiffert, WD., Allihn, I. Wolfgang Amadée Mozart. In: Allihn, I. (eds) Kammermusikführer. J.B. Metzler, Stuttgart. 1998. S. 414–445.
92. Geck M. Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer. University of Chicago Press, 2013. 304 p.
93. Geiringer Karl: Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen. Kassel, 1974. 380 p.
94. Gerson-Kiwi E. Die Triosonate von ihren Anfängen bis zu Haydn und Mozart, "Zeitschrift für Hausmusik", 1934, Bd 3.
95. Gleason H., Becker A. Chamber music from Haydn to Bartok. Indiana: Alfred Pub Co, 1980. II ed. 112 p.
96. Gmeiner J. Menuett und Scherzo: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Soziologie des Tanzsatzes in der Wiener Klassik. Schneider, 1979. 202 S.
97. Goldschmidt H. Franz Schubert: ein Lebensbild. Deutscher Verlag für Musik, 1980. 454 S.
98. Gruber G. Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Laaber 2001. 331 S.
99. Hansen M. Johannes Brahms. In: Allihn, I. (eds) Kammermusikführer. J.B. Metzler, Stuttgart. 1998. S. 94–112.
100. Hansen, M. Robert Schumann. In: Allihn, I. (eds) Kammermusikführer. J.B. Metzler, Stuttgart. 1998. S. 578–588.
101. Härtwig D. Carl Maria von Weber. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1989. 92 S.
102. Hienbert E. F. The piano trios of Beethoven: an historical and analytical study: Univ. of Wisconsin, 1970. 784 p.
103. Hilmar E. Franz Schubert in seiner Zeit. Graz, 1985. 143 S.
104. Hinson M., The Piano in Chamber Ensemble, Third edition. Indiana University Press, 2021. 852 S.

105. Hirsch F. Das große Wörterbuch der Musik. Berlin-West, 1984. 531 S.
106. Horton J. Mendelsohn's Chamber Music. BBC Music Guides. London 1972. 64 p.
107. Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verl. der Schlesingerschen Buch und Musik, 1871. 480 S.
108. Kaiser K. Basiswissen Barockmusik. Con Brio Verlagsgesellschaft, Regensburg, 2010, 158 S.
109. Kapp J. Carl Maria von Weber. Stuttgart; Berlin: Schuster & Loeffler, 1922. 296 S.
110. Keil E. Weber M. M. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. [In 2 Bd]. Bd 1. Max Maria von Weber. Leipzig: Ernst Keil, 1864. 569 S.
111. Keller J. Chamber Music: A Listener's Guide. Oxford University Press, 2011. 494 p.
112. Keys I. Brahms chamber music. BBC music Guides. London, 1974. 68 p.
113. Köhler K. H. Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1966. 285 p.
114. Kohlhase H. „Konstruktion und Ausdruck. Anmerkungen zu Brahms' Klavierquartett op. 26, in: *Johannes Brahms: Quellen — Text - Rezeption - Interpretation: Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, hg. von Friedrich Krummacher und Michael Struck, München 1999, S. 103—126.
115. Kohlhase H. Brahms und Mendelsohn. Strukturelle Parallelen in der Kamermusik für Streicher. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 7. 1984, S.59–85
116. Kok R., Tunbridge L. Rethinking Schumann. Oxford University Press, USA, 2011. 471 p.
117. Konold W. Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit. Laaber-Verlag, 2013. 375 p.
118. Kranes, H. „Zum Begriff der «Kammermusik» in nachklassischer Zeit bis zum Tod von Johannes Brahms“, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997* (Schriften zur

- musikalischen Hermeneutik, Bd. 8), hg. von Gernot Gruber, Laaber 2001, S. 121–138.
119. Krummacher F. Die Streichquartette. Band 1: Von Haydn bis Schubert. Laaber: Laaber, 2001. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 6/1). 400 S.
120. Krummacher, F. Schwierigkeiten des Esthetischen Urteils über historische Musik: Anmerkungen zu Schumanns Klavierquartett op.47. in: Festschrift Ernsy Pepping, Berlin 1971. 247 S.
121. La Mara (d.i.: Marie Lipsius): Musikalische Studienköpfe, Dritter Band: Jüngstvergangenheit und Gegenwart, sechste Auflage, Leipzig: Heinrich Schmidt & Carl Günther, 1883. 338 S.
122. Leinert M. Carl Maria von Weber. Hamburg, Rohwolt Tachenbuch Verlag 2003. 156 S.
123. Lienau, R. Unvergessliche Jahre mit Johannes Brahms. Berlin : Musikverlag Robert Lienau, 1990. 52 p.
124. Marggraf W. Joseph Haydn. In *Alihn Ingeborg, Kamermusikführer*. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 1998. 245–266 S.
125. Metzler J.B. Metzler Sachlexikon Musik. Springer-Verlag, 1998, 1173 S.
126. Musgrave M. A Brahms Reader. Yale University Press, 2000. 344 p.
127. Musgrave M. The Music of Brahms. Clarendon press, Oxford 1995. 324 p.
128. Newbould B. Schubert: The Music and the Man. University of California Press, 1997. 465 p.
129. Nikolaievska Y., Paliy I., Chernenko V., Tsurkanenko I., Lozenko K., Yurchenko O., Dikariev S. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX, 2022. P.193–198.
130. Novak A. Musikalische Logik – Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten. Georg Olms Verlag, 2015. 448 s. S.241–246.

131. Osthoff W. Die kammermusikalische "Sonate" bei Haydn, Mozart und Beethoven, in: Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, S. 159–237.
132. Pascall R. Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies. Cambridge University Press, 2008. 224 S.
133. Platt H. Johannes Brahms. Routledge Music Bibliographies, 2012. 576 p.
134. Radice M. A. Chamber Music: An Essential History. University of Michigan Press, 2012. 375 p.
135. Rampe S, Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch, Kassel usw. 1995, S. 326.
136. Ranft P. Felix Mendelssohn–Bartholdy: Eine Lebenschronik / zusammengestellt von Peter Ranft. Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik, 1972. 120 S.
137. Rosen Ch. Der Klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven. Kassel, 1995. 526 S.
138. Rosen, Ch. Schubert and the Example of Mozart. In B. Newbould (Ed). Schubert the Progressive: History, Performance Practice, Analysis. UK: Ashgate. 2003. pp. 17–32.
139. Sandberger W. Brahms-Handbuch. Springer-Verlag, 2016. 632 S.
140. Schild J. "In meinen Tönen spreche ich": Brahms und die Symphonie. Bärenreiter-Verlag, 2022. 443 S.
141. Schmidt M. "Das" Mozart-Handbuch: Mozarts Klavier- und Kammermusik: mit einem Werkverzeichnis. Laaber, 2006. 592 S.
142. Schmidt-Beste T. Mendelsohn's Chamber Music. The Cambridge Companion to Mendelsohn. (Cambridge Companions to Musik). Cambridge: Cambridge University Press. 2004. P. 130–148.
143. Schmierer E. Die Musik des 18. Jahrhundert. Laaber-Verlag. Lilienthal 2022. 325 S.
144. Schönfelder G. Romantiker und Realist. Musik Gesellschaft. 1976 №6. S. 321–326.



145. Schumann R. Robert Schumanns Briefe. Verlag von Breitkopf und Härtel. Leipzig, 1904. 571 S.
146. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina. N., Nikolaievska Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research. Magnanimitas. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX., 2021. P. 136–140.
147. Silke L. Mozart Handbuch. J.B. Metzler, 2005. S. 719
148. Silvertrust R. A Guide to the Piano Quartet Literature. Riverwoods, Illinois 2016. 42 p.
149. Smallman B. The piano quartet and quintet: style, structure and scoring. Oxford Iniversity Press,1994. 182 p.
150. Smallman B. The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire. Oxford Iniversity Press,1992. 230 p.
151. Spies G. Robert Schumann: Musikführer. Schott Music, 2015. 384 S.
152. Tadday U. Schumann Handbuch. Bärenreiter Verlag, Stuttgart - Kassel 2016. 602 S.
153. Todd R. L. Perspectives on Mozart Performance. Cambridge University Press, 2006. P. 264.
154. Todd R. L. Mendelssohn: A Life in Music. Oxford Univesity Press, 2003. 683 p.
155. Todd R. L. Schuman and his world. Princeton UP, 1994. 305 p.
156. Todd R.L. Mendelssohn Essays. Routledge, 2013. 336 p.
157. Todd R.L. Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ninteeth-Century Piano Music London: Routledge, 2004. P.178–220.
158. Tusa M. C. In Defense of Weber. Ninteeth-Century Piano Music London: Routledge, 2004. P. 147–177.
159. Tusa M. C. Karl Maria von Weber. The New Grove Dictionary of Music and Musicians: ed. S. Sadie. 2nd. ed. Vol.27. New York: Oxford University Press, 2001. P. 135–172.
160. Unseld M. Musikgeschichte "Klassik". Bärenreiter-Verlag, 2022.264 s.

161. Veit J. Carl Maria von Weber. In: Allihn, I. (eds) Kammermusikführer. J.B. Metzler, Stuttgart. 1998. S. 657–663
162. Vetter W. Der Klassiker Schubert (Bd. 1, 2 Bds.). Leipzig : C. F. Peters, 1953. 448 p.
163. Viterchik G. Early Works of Felix Mendelssohn: A Study in the Romantic Sonata Style. London: Routledge, 1992. 335 p.
164. Ward J. P. Mendelssohn's opus 1: bibliographical problems of the c minor piano quartet. London 1993. 264 S.
165. Warrack J. H. Carl Maria von Weber. List of works. First edition 1968. Cambridge University Press. 379 p.
166. Weber H. Komponisten-Lexikon: 340 werkgeschichtliche Porträts. Springer-Verlag, 2017. 715 S.
167. Wehner R. Felix Mendelssohn Bartholdy. In: Allihn, I. (eds) Kammermusikführer. J.B. Metzler, Stuttgart. 1998. S. 387–402
168. Wehner R. Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWW). Studien-Ausgabe. Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel, 2009. 595 S.
169. Werner-Jensen A. Reclams Kammermusikführer, Ludwig van Beethoven. Stuttgart: Reclam. 1998. 428 S.
170. Werner-Jensen A. Reclams Kammermusikführer. Ditzingen, 1997. 1080 s.
171. Wienke G. Carl Maria von Weber. In Reclams Kammermusikführer. 1997. S. 534–537.
172. Wiese W. Kammermusik der Romantik: Schubert – Mendelssohn – Schumann – Brahms. Winterthur, Switzerland: Amadeus, 2008. 419 p.
173. Wiese W. Mozart Kammermusik. Amadeus Verlag. Switzerland 2001. 293 S.
174. Wiesenfeldt Ch. Die Anfänge der Romantik in der Musik. Bärenreiter-Verlag, 2022. 304 S.
175. Wiesenfeldt Ch. Mendelssohn Handbuch. Bärenreiter-Verlag, 2020. 506 s.

176. Wollenberg S. Schubert's Fingerprints: Studies in the Instrumental Works. Routledge, 2016. 344 p.
177. Worbs H. Chr. Felix Mendelsohn Bartoldi: in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. Rowohlt, 1981. 153 S.
178. Wörner K. Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. Achte Auflage. Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. 1993. 687 S.
179. Wörner K. H. Robert Schuman. München / Zürich: Piper Verlag, 1987. 371 S.

## ДОДАТКИ

**Додатки до аналітичних матеріалів, поданих в основному тексті дисертації.**

### Додаток А

В. А. Моцарт, Фортепіанний квартет *KV 493 Es-dur*, II частина.

Послідовність композиційних подій в експозиції така. Головна тема – період повторної будови (4 + 4). За характером тематизму, співвіднесеністю кадансів ( $T - D$ ), образним наповненням фрази постають інверсією структури «питання – відповідь». Завдяки каденційному соло фортепіано період продовжується до 10 тактів. Повторне проведення теми (друга фраза) збільшене вдвічі, відразу позначене гармонією  $DD As-dur$  з розв'язанням в  $T_6 Es-dur$ , що наділяє його функцією сполучної. З метою закріплення в побічній тональності її  $D_7$  у кадансі спочатку поєднується з  $VII_7 c-moll$  і розв'язується в тризвуку VI ступеня, утворюючи перерваний зворот. Для закріплення в *Es-dur* композитор ще більше розширює тему, вибудовуючи на матеріалі другої фрази – із деякою відтяжкою у тональність VI ступеня – додаткові 4 тт., внаслідок чого розділ «ходу» в *Es-dur* (якщо вважати його початком другої фрази повтореної теми) становить 12 тт., а друге проведення теми – 16 тт. Побічна тема походить із головної і дорівнює 12 тт., також складаючись з двох фраз (5 + 7). Фрази різняться музичним матеріалом, але каданси, відповідно,  $D - T$ . У другому із них доволі відчутне забарвлення *c-moll*: спочатку як відхилення в тональність VI ступеня, потім – під час повторення – заявляє про себе активно, із задіюванням у *c-moll*. Так, у загалом безтурботний стан потрапляють нотки печалі, а під час повторення – порушуються коротким спалахом експресії. Цим мотивується характер висловлювання в розробці, причому виникаюча смислова арка підкріплюється фактурними засобами. У 8-тактовій заключній партії повертається і закріплюється *Es-dur*.

## Додаток Б

В. А. Моцарт, Фортепіанний квартет *KV 493 Es-dur*, III частина.

Головна партія за будовою нагадує *Barform*: двічі повторена тема (*Aufgesang*) змінюється новим музичним матеріалом (*Abgesang*). Сполучна партія містить чотири нові елементи й один із зворотів головної. За спостереженням Г. Аберта, закінчення першого елемента сполучної партії є першоджерелом третього [65, с. 78]. Останній, четвертий елемент, приурочений до фази закріплення в тональності домінанти (*B-dur*). У викладенні побічної теми друге проведення містить ігровий прийом: мелодична лінія, ніби «замислившись», заходить в *Es-dur*. В основі структури цієї теми лежить принцип повторності чотиритактів, який зберігається у своєрідній «варіації» на неї. Подальший процес у межах побічної партії втягує в свою орбіту елементи сполучної: 1-й, 3-й, 1-й, 2-й. Далі йде заключна партія. Наприкінці експозиції повертається головна тема (*Aufgesang*) та елементи сполучної – 1-й, 2-й, зварійований 3-й, який, перетворившись на хроматичний висхідний плин, входить у розробку, а потім відгукується всередині неї, але не визначає її тематичної подієвості. У розробці чітко виділяються три розділи: шестиразове повторення акорду з подальшим фігураційним повторенням (чотиритактний тризвук *c-moll* і далі *f-moll* та *es-moll*) утворює перший із них; у другому з'являється двотемний ліричний епізод в *As-dur*, початкові такти якого виростають із першого елемента сполучної партії, після чого багато разів проводиться і самий цей елемент із додаванням другого; третій розділ розпочинається тим самим фактурним прийомом, що й перший, але тризвуком *B-dur*, причому низхідний хроматичний плин – інверсія висхідного на початку розробки – вводить у репризу: це предиктова зона розробки. Реприза розпочинається з третього елемента сполучної партії в *Es-dur* із переходом у четвертий. Далі подієва канва аналогічна експозиційній із закріпленням основної тональності: проте заключна партія модулює в *B-dur*, яким і починається coda. Ігровий прийом пошуку основної тональності відтерміновує появу головної теми. Вона викладається як один «штоллен» з

умовного *Aufgesang* 'а й *Abgesang* 'а. Нагадуються також її окремі звороти: 1-й елемент сполучної, фактурна ідея першого і третього розділів розробки, що сукупно посилює враження коловороту, стаючи кульмінаційним «піком» святкового дійства, подібно не лише фіналам опери *buffa*, але й так званому «загальному танцю», зазвичай приуроченому завершенню балетної вистави.

### Додаток В

К. М. Вебер, Фортепіанний квартет *B-dur*, IV частина.

Розмаїтістю тем вирізняється головна партія експозиції. Написана в складній тричастинній репризній формі, вона має також ознаки пісенної куплетності й варіантності. Двотемність крайніх розділів, друга частина яких підкреслено-танцювальна і нагадує польку, подібна куплетній строфі за моделлю «заспів – приспів». Середня ж частина головної партії складається тематично з двох контрастних елементів «питання–відповідь». Увесь цей матеріал у різних комбінаціях використовується в подальших розділах фіналу.

Варіація на «приспів» першої частини головної партії, гармонічно ускладнюючись, переростає в сполучну партію, де з'являються широкі ходи в пунктирному ритмі, які уособлюють ще одного «учасника» подальших подій. Побічна тема в тональності домінанти являє собою вільний варіант «приспіву» головної, поєднаної з поступовими низхідними зворотами, запозиченими із її середньої частини, на якій вибудовується доповнення побічної. Завершується експозиція початковою темою *Presto*. У розробці, як у калейдоскопі, змінюють одна одну теми середнього розділу головної партії і побічної, що повністю проходить у *C-dur*; попутно народжуються нові музичні ідеї у вигляді коротких зворотів, нагадують про себе початкові теми в поєднанні з елементами «приспіву», розміщені в зоні предикту. Тут знову проявляється прагнення К. М. Вебера подолати інерцію традиції. Замість домінантового органного пункту й відповідної гармонії він пише ланцюжок зменшених септакордів, на хвилі яких починається реприза. Цим порушується одне із непорушних правил класичного формотворення: вимога закріплення тоніки в

перших тактах репризи. Більше того, цей розділ сонатної форми не стільки слугує закономірним підсумком розвитку, скільки стає полем подальших композиторських *inventio*. У викладі матеріалу головної партії активно використовуються поліфонічні прийоми, через що її форма втрачає чіткість членування; у зоні сполучної в експозиції пунктировані мелодичні стрибки утворюють самостійну тему, а на місці заключної виростає велике фугато, де об'єднуються теми «заспіву» і «приспіву», «заспіву» і серединної головної, використовуються численні *stretto* та інше. Наприкінці неочікуване *pp* забарвлює початкову тему, а потім раптом «вибухає» *ff* останніх тактів.

### Додаток Г

К. М. Вебер, Фортепіанний квартет *B-dur*. Ансамблеве письмо.

«Дійові особи» сонатного *Allegro* співвідносяться як опозиція фортепіано і струнного тріо. Провідна роль належить роялю, який відкриває інструментальну «виставу» і часто виступає з монологічними висловлюваннями. Однак поштовхом до розвитку музичних подій є втручання в сольний вихід фортепіано із проведенням головної теми групи смичкових, у результаті чого формується колізія заперечень, сумнівів, умовлянь, переконань, яка продовжується і розвивається вже в межах експозиції. Фортепіано постійно доводить своє право на першість, і лише зрідка відходить на другий план, створюючи фактурно-гармонічний фон для мелодичних реплік-перегуків струнних у сполучній і заключній партіях, а також у проведенні ними варіанта побічної теми. Ці епізоди демонструють тимчасове примирення сторін, що особливо виразно передано в невеликому соло скрипки у зв'язці між побічною і заключною партіями, де проходить ремінісценція першої побічної теми фортепіано. Рояль у цей момент обмежується гармонічною підтримкою акордів у великих тривалостях. Виникає враження, що саме репліки-заперечення струнного тріо в головній партії стимулюють і спрямовують рух усього музичного сюжету в межах експозиції, зокрема зумовлюють змінну функціональність її розділів. Тим самим логіка

ансамблевих відносин впливає на алгоритм композиційних подій. Це, однак, не завадило К. М. Веберу дотримуватися класичних законів інструментування, що передбачає зміну ансамблевих функцій і темрово-фактурного викладу на початку нового розділу музичної форми.

Заявлена в експозиції ансамблева колізія активно розвивається в розробці. Уже її початкові такти засвідчують загострення драматургічної ситуації. Уперше в цьому сонатному *Allegro* з'являється увертюрно-концертний прийом туттійного проголошення. Тематизм головної партії, перетворений гармонією зменшеного секундакорду *g-moll*, унісонно проводиться в обох партіях фортепіано, підтриманий тривожною пульсацією струнного тріо. Проте, тут же ансамблева єдність починає розпадатися на тотальний діалог-зіткнення всіх голосів квартету, причому цей діалог проникає і в партію рояля, у результаті чого складається реальне п'ятиголосся. Складно не побачити в такому рішенні розробки продовження моцартівських традицій – не лише в плані поліфонізації фактури, використання імітаційної техніки, канонічних накладань, контрапунктування, – але й із погляду створення контрасту між ігровою, позитивною за своїм тонусом, експозицією і драматично напруженим центральним розділом сонатної форми. На цьому фоні «небесний» образ епізоду в *Des-dur* виділяється безтурботністю стану, створюваного звуковою аурою педалей струнних і легкоплинних пасажів фортепіано, оксамитового голосу альту, який веде виразну лінію. Цікавим драматургічним ходом і ансамблевим рішенням є раптове затьмарення ладового колориту, пов'язане з перехопленням мелодичної ініціативи віолончеллю, після чого виникає низка тематичних ремінісценцій: початкового звороту головної теми в інверсії в умовах зменшеного септакорду в похмурому басовому регістрі фортепіано, першої побічної теми в *g-moll* у скрипки, її ж кадансового звороту з головної теми – і все це на тому самому фігураційному фоні фортепіано. Ускладнення ситуації посилюється на кінець розробки, незважаючи на *p* її останніх тактів.

Дотримуючись принципу неповторюваності подій експозиції в репризі, К. М. Вебер реалізує його лише частково – на композиційному рівні (відмова



від великого фортепіанного соло, яке порушує риторичну форму), проте здебільшого завдяки переінструментуванню. Так, тему головної партії тепер проголошують в унісонній єдності всі інструменти квартету; виконання зв'язки між її двома проведеннями грає скрипка, а репетиції, які її супроводжують, доручаються фортепіано, так само як і кадансова формула, що раніше належала скрипці; ремінісценція першої побічної тепер також доручена фортепіано, виливаючись у доволі велике соло. Отже, відбувається перерозподіл ролей, що за таких умов зовсім нівелює колізію незгоди, забезпечуючи відповідність репризи логіці наскрізного сонатного розвитку за схемою «теза – антитеза – синтез».

Аналогічна розстановка ансамблевих сил – із чітким розділенням партитури на партії фортепіано і струнного тріо – витримується протягом усіх подальших частин циклу, а отже, має принциповий характер. В *Adagio ma non troppo* така диспозиція з частковою персоніфікацією голосів тріо дозволяє темброво позначити складники фрагментарної головної теми та її тотально-діалогічний характер. Усі деталі музичного матеріалу настільки рівномірно розподілені між учасниками виконання, що установити лідерську роль якогось із них неможливо, хоча ініціатором ансамблевого діалогу виступає струнне тріо: саме з його репліки розпочинається подієва канва *Adagio*, воно ж наділяється провідною тематичною функцією побічної партії, де скрипці і віолончелі належать широкі мелодичні лінії, а альт «тримає» гармонію, фортепіано ж створює пульсуючий фон. У заключній партії і в її предмові мелодико-тематичне начало зв'язується з тембром віолончелі. У розвиваючому середньому розділі емоційний тон висловлювання задає рояль, а в кульмінаційній зоні основна увага приділяється струнним інструментам. Спочатку вони грають компактними вертикалями, які відтворюють найбільш характерний ритм одного зі складників головної теми: двічі пунктирний. Потім він же в поєднанні з широкими стрибками, що перевищують октаву, визначає музичний образ, який подає скрипка (*semplice e con tutta la forza*), тоді як альту доручений фігураційний рух (*murmurando*), а віолончель подвоює бас

фортепіанних акордів. У репризі зміни стосуються швидше стискання тематичних, аніж ансамблевих, подій.

У крайніх розділах *Menuetto* стимулом для ансамблевого діалогу слугує двоелементний тематизм, який дозволяє розвести темброві одиниці в різні просторово-часові зрізи. У першій частині двочастинної форми «барабанній» фігурі фортепіано відповідає повне *tutti* із дублюванням триголосної фактури рояля голосами струнних інструментів. У другій частині смичкові по черзі або в парі ведуть короткі мелодичні лінії чотириголосної тканини в партії фортепіано. Лише в кількох тактах альт запозичує у рояля «барабанну» формулу. В ансамблевому плані найбільший інтерес викликає тріо, де явно імітується гра самодіяльних музикантів. Тема в дусі *Hausmusik* доручена соло віолончелі, а інші інструменти акомпанують за моделлю «бас – два акорди», де в ролі «баса» виступають арпеджовані вертикалі на сильній долі такту, а скрипка й альт *pizzicato* беруть ті самі звуки секстами. У другій частині тріо функції акомпанементу цілком покладаються на рояль, і таким чином підкреслюються звуковисотні зрушення. У репризі відновлюється початкове інструментування.

Тематичний коловорот у *Finale* зумовлює аналогічний процес ансамблевих взаємодій. В умовах багаторазового повторення одних і тих самих тем і тематичних зворотів, надшвидкого темпу виникають асоціації з так званими «клубками-фіналами» в операх-*buffa*. Як і раніше дотримуючись принципу зміни інструментування на межі розділів музичної форми, К. М. Вебер, по-перше, максимально стискає їх, зокрема завдяки швидкісним показникам музичного часу, по-друге, постійно переінструментує, по-третє, використовує діалогічні прийоми в комбінаціях фортепіано – тріо, фортепіано – «діагонали» окремих струнних, фортепіано – різні комбінації струнних та ін. Кульмінація цього процесу припадає на фугато, яке займає значну частину нотного тексту. Водночас фінал є найвищим у межах цього циклу вираженням ігрового начала, справжнім агонієм, змаганням-співучастю, у якому поєднуються дух суперечки за першість і дух партнерства.

### Додаток Д

Ф. Мендельсон, Фортепіанний квартет № 1, *op. 1, c-moll*, II частина

Перший розділ *Adagio* має виражені ознаки сонатної форми без розробки: головна тема *As-dur* змінюється новою, модулюючий характер якої дозволяє вважати її сполучною, після чого з'являється новий музичний образ у тональності домінанти (*Es-dur*). Під час повторення основних ідей у репризі сполучна тема не представлена, а побічна проводиться у тональності головної. У репризі всієї складної тричастинної форми *Adagio* сонатна форма першого розділу не повертається, а теми головної і побічної витримані в *As-dur*. Середня частина композиції має тричастинну будову. Починаючись у паралельному *f-moll*, вона містить в останніх тактах модуляцію у вихідну тональність *Adagio*.

### Додаток Е

Й. Брамс. Фортепіанний квартет № 1 *op. 25, g-moll*, III частина.

Початкова тема написана в двочастинній безрепризній формі. Перша частина містить: секундовий мотив (*a*), оспівування (*b*) – перша фраза; проростання з мотиву і висхідного обороту, який надалі набуває самостійного значення (*c*), комбінацію із *c* і *b* – друга фраза; широкі ходи (*d*) і секундовий мотив (*b*) – друга частина з модуляцією в *g-moll*. Умовно друга тема являє собою комбінацію елементів *c* та *b*, що утворюють єдину мелодичну лінію; модулює в *es-moll*. Третя тема в першій фразі своєю першою частиною збігається з початковою, однак друга її фраза розвиває ідеї другої частини теми із введенням елемента в *Es-dur*. Варіантне продовження визначає зміст другої частини теми. Четверта тема виростає у струнних із широких ходів, контрапунктично поєднуючись із початковою, друга фраза якої переходить до струнних (*c*). Перший розділ *Andante* будується на елементі *b*, але одночасно у ролі з'являється пунктирна ритмічна фігура, яка готує середню частину всієї форми.

## Додаток Ж

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## Наукові видання України, затверджені МОН України

## як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Жанрові складові фортепіанного квартету і їх відображення у виконавських інтерпретаціях (на прикладі Квартету №1 Es-dur Людвіга ван Бетховена). *Київське музикознавство: зб. наук. ст.* Вип. 59. Київ: НМАУ ім. І. П. Чайковського, 2019. С 32–43.
2. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Вип. 16. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 143–157.
3. Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Вип. 56. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. С. 106–121.
4. Трактовка ансамбля у фортепіанному квартеті Й.Брамса по 3, c-moll op.60. *Fine Art and Culture Studies : зб. наук. ст.* Вип 1. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С.114-121

## Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Жанрово-стилістична модальність фортепіанного квартету op. 47 Р. Шумана. *The European Journal of Arts.* Vienna, 2020. № 2. P. 52–58.

## Інші публікації:

1. Фортепіанні квартети Л. Бетховена: моцартівські прообрази та авторське ініцію. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Вип. 58. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 9–22.

## Основні положення дослідження у формі усної доповіді

### було представлено на наступних конференціях:

1. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, січень 2019);
2. Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат» (Львів, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, листопад 2019);
3. Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (ХНУМ, жовтень 2020);
4. Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (НМАУ імені І. П. Чайковського, лютий 2021);
5. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (ХНУМ, березень 2021);
6. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ, травень 2021);
7. XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (ХНУМ, квітень 2021).
8. III Міжнародна наукова конференція Ради молодих вчених ХНУМ імені І.П.Котляревського «Мистецтво і наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21-22 травня 2022 року).
9. Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» (Глухів, 28.10.2022).
10. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво». (Харків, 13-14 лютого 2023).