

**Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний педагогічний університет  
імені Г. С. Сковороди**

**М. Калашник**

**І. Смірнова**

**ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА В АСПЕКТІ  
ТЕМБРОВОЇ СПЕЦИФІКИ**

**(на прикладі змішаних ансамблів Й. Брамса)**

**Навчально-методичні рекомендації  
для самостійної роботи студентів за спеціальністю  
025 Музичне мистецтво**

**Харків  
2021**

УДК 378:001.891]:78  
С18

**Укладачі:**

**Калашник М.П.** – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, заслужений діяч мистецтв України.

**Смірнова І.В.** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

**Рецензенти:**

**Довжинець І. Г.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка

**Борисенко Т.В.** – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист кафедри виконавських дисциплін КМАМ імені Р.М. Глієра

**Особливості ансамблевого письма в аспекті тембрової специфіки (на прикладі змішаних ансамблів Й. Брамса):** навч.-метод. рекомендації для самостійної роботи студентів за спец. 025 Музичне мистецтво. – Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2021. –24 с.

Затверджено редакційно-видавничою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди  
Протокол № від 2021 р

Видано за рахунок викладача

©Харківський національний педагогічний  
університет імені Г. С. Сковороди  
© Калашник М.П.  
© Смірнова І.В.

Особливе місце камерно-ансамблеві жанри посідають у творчості Й. Брамса – автора трьох сонат для скрипки та фортепіано, двох для віолончелі та фортепіано, двох для кларнета (альта) та фортепіано, трьох фортепіанних тріо, трьох фортепіанних квартетів, трьох струнних квартетів, фортепіанного квінтету, двох струнних квінтетів, двох струнних секстетів. Як наголошує І. Польська, «...для Й. Брамса як людини величезне значення мала ансамблевість як спосіб життя, музичний синонім дружби та любові» [6, с. 149].

Студенти повинні знати, що так звані змішані ансамблі Й. Брамса (Тріо для скрипки, валторни та фортепіано *Es-dur op. 40*, Тріо для кларнета (або альту), віолончелі та фортепіано *a-moll op. 114* та Квінтет із кларнетом (або альтом) *h-moll op. 115*) не мали пильної уваги з боку науковців. Відомості щодо мотивів створення, концертної долі цих творів, короткі спостереження щодо будови циклу, особливостей тематизму, тонального плану обох Тріо та більш розлогий аналіз Квінтету містяться у відомій монографії знаного дослідника творчості композитора К. Царьової [9]. Тріо *op. 40* К. Царьова відносить до кола «...камерних ансамблів, об'єднаних драматичною або трагедійною образністю...» [9, с. 133], до яких, як вважає автор, належать Фортепіанний квінтет *f-moll op. 34*, Соната для віолончелі та фортепіано *e-moll op. 38*. Дослідник із посиланням на біографів композитора відзначає меморіальний характер названих творів через те, що вони так чи інакше пов'язані з кончиною його матері Йоганни Християни [9]. Обрання дещо незвичного складу Тріо з валторною зумовлене дитячими спогадами Брамса, адже «хлопчиком він грав матері на цьому інструменті...» [9, с. 134]. У свою чергу, історія написання ансамблів за участю кларнета пов'язана з ім'ям кларнетиста Рудольфа Мюльфельда, під враженням від виконавської майстерності якого Й. Брамс улітку 1891 року створює, за його висловом, «близнюків» – Тріо та Квінтет, які репрезентують пізній стиль композитора. К. Царьова говорить: «загальна атмосфера цих творів – лірика, загальна інтонаційна природа – розспівність, пісенність, протяжність ліній, царина

мелосу» [9, с. 356]. Темброва специфіка кларнета, на думку автора, найкращим чином відповідає пісенно-ліричному началу в останніх творах композитора. У запропонованому на сторінках монографії детальному аналізі Квінтету дослідник розглядає інтонаційну будову тематизму, особливості формотворення, образно-семантичне наповнення циклу, його драматургію [9, с. 355–362].

В аспекті закономірностей смислотворення Квінтет *op. 115* досліджується у статті О. Садовнікової [7]. Автор акцентує важливість геометричних принципів і симетрії в організації тематизму та драматургії, виявляє рівні вияву симетрії, аналізує структуру тематизму. У полі зору дослідника, таким чином, потрапляють семантичні та конструктивні особливості Квінтету на мікро- та макрорівнях організації цілого, тоді як темброва специфіка цього циклу не досліджується.

Стаття В. Метлушка [5] містить інформацію біографічного плану про видатного кларнетиста, зокрема той факт, що Р. Мюльфельд був скрипалем до того, як самостійно оволодів технікою гри на кларнеті. Автор зауважує, що досвід скрипкового виконавства відбився на кларнетовому виконавському стилі музиканта, зокрема у більш сміливому використанні вібрато, у фразуванні, у якому підкреслювався початок ліг. Автор наголошує: Р. Мюльфельд грав у більш низькому строї, що давало м'який і приглушений звук [5, с. 346].

Питанню тембрової варіантності та аспектам виконавської інтерпретації Сонати *op. 120* присвячена стаття Е. Купріяненко [3]. Автор розглядає причини, через які Й. Брамс і Р. Шуман передбачали варіантне темброве втілення деяких своїх творів, розмірковує над явними та прихованими зв'язками композиторів із музикою бароко, проте доходить висновку, що причини тембрової варіантності слід шукати не в традиції, а «в оновленні колористичної палітри камерно-інструментального ансамблю й персоніфікації партій-учасників, які до нього входять» [3, с. 121]. І далі: «У такому контексті темброва варіантність допускає трактовку як одного з

проявів звуко-інтонаційних пошуків композиторів, коли один твір отримує дві та більше сонорно-акустичні версії» [3, с. 121–122].

У спеціальній роботі, присвяченій камерно-інструментальним ансамблям Й. Брамса, зокрема його останнім опусам з кларнетом, І. М. Храмова [8] порушує коло питань стосовно їх жанрово-стильових рішень, підкреслюючи їх «вишуканість» [8, с. 14]. «Відтіняючі риси концертності (імпровізація кларнету в повільній частині квінтету *op. 115*), відзвуки симфонічних жанрів (дзвінчатість фортепіанної фактури фіналу сонати *op. 120-1*) внесені в суто камерне письмо із помітним посиленням ролі варіацій) ...» [8, с. 14].

Й. Брамс, на думку дослідника, спирався на романтичну традицію та досвід широких жанрових взаємодій Бетховена [8, с. 14-15]. При цьому у Й. Брамса простежується залежність жанрових рішень від обраного складу: «...у фортепіанних ансамблях висуваються концертні елементи, у тріо *op. 40* з використанням натуральної валторни – елементи тріо-сонати...» [8, с. 15]. «Зіткнення, суміщення, балансування на межі різних жанрових шарів захоплює непередбаченістю результату, неповторністю загального виду творів з ухилом у тріо-сонату (*op. 40*), сонатину (*op. 100, 120*), партиту (*op. 115*) та ін.» (с. 5). При цьому міцною залишається опора на класичну модель.

І. М. Храмова окреслює також образний світ останніх творів: «роздуми про тлінність життя», яке сповнено «постійним відчуттям “присутності смерті”» [8, с. 14]. Зауважує «трагічним темам протистоять мотиви гніву, що викликають асоціації з більш ранніми творами. Як результат у всіх опусах, за винятком квінтету *op. 115*, активізується вольове начало, яке народжує надії або стверджує радість буття» [8, с. 14]. Із точки зору семантики прощання характеризує цикл Квінтету і К. Гейрінгер [1, с. 259].

Таким чином, звернемо увагу студентів, що відома наукова література в контексті вивчення різноманітних питань, пов'язаних із камерно-ансамблевою творчістю Й. Брамса, пропонує слушні спостереження щодо жанрово-стильових аспектів брамсівських камерних ансамблів, тембрових

особливостей передусім кларнетових творів. Особливості ансамблевої техніки письма в аспекті тембрової специфіки змішаних ансамблів Й. Брамса не стають предметом спеціального дослідження.

Охоплюючи творчість композитора в усьому жанровому різноманітті, можна стверджувати, що Й. Брамс тяжів до фортепіанних та струнних складів, і створення музики з включенням духових відбулося з глибоко особистих, виключних причин, які ми назвали вище. Підкреслимо студентам, що у Й. Брамса більше немає камерних творів із духовими інструментами, а це свідчить про їх унікальне місце у творчому доробку композитора. Біографічні причини пояснюють звернення до духових, проте не дають відповіді про причини уникнення цих інструментів в інших камерних творах. Спробуємо дати пояснення цьому факту з точки зору стильових і мовних особливостей творчості Й. Брамса.

При підготовці до занять студенти повинні знати, що індивідуально-стильовою особливістю музичної мови Й. Брамса є вишукана мотивна робота на основі комбінування варіантів мотивів по горизонталі та вертикалі. За такої техніки письма велику роль відіграє лінія, звуковисотний та ритмічний малюнок, графічність, тоді як колорит, який виникає головним чином через регістрову, фактурну, темброву, динамічну та штрихову специфічність лінії, відсувається на другий план. Дозволимо тут провести для студентів аналогію з музикою добарокової і барокової доби, в якій саме голос/лінія по горизонталі та контрапунктичне співвідношення ліній по вертикалі були предметом композиторської роботи. Темброво-колористична реалізація голосу/лінії залежала від його теситури або від наявності тих чи інших інструментів. Підтверджуючи цю тезу, наведемо міркування О. Садовнікової, яка наголошує, що визначена багатьма дослідника складність і інтелектуальність стилю композитора виявляється у «схильності до математики і складних математичних розрахунків, що, у свою чергу, знайшло відбиття у використанні складної контрапунктичної техніки та її хитрощів, зорієнтованої на досягнення поліфоністів Нідерландської школи» [7, с. 279].

Така технологічна специфіка музичної мови Й. Брамса може пояснити варіантне темброве втілення партії кларнета у двох Сонатах, Тріо та Квінтеті, яка може бути виконана альтом, що передбачав сам композитор. На підтвердження варіантності тембрового втілення творів композитора наведемо той факт, що і Тріо *op. 40* виконується за участю альту замість валторни. Наші міркування щодо тембрової варіантності названих творів не протирічать, а доповнюють думки Е. Купріяненко [3], наведені вище.

Студенти повинні знати, що своєрідна «незацікавленість» Й. Брамса колоритом простежується й у його оркестровій музиці. Так, А. Карс зауважує, що в оркестровці композитор продовжує й збагачує традиції Л. ван Бетховена та Р. Шумана. «Не виявляючи симпатії колориту та теплоті вагнерівського типу, зневажаючи яскравість і блиск Ліста, Брамс відмовився вчитися у них можливостям сучасного оркестру, збагатитися їх досвідом оркестрового колоритного письма, навіть якщо би він міг докласти ці методи до своєї власної музики» [2, с. 252]. «Загальний погляд на оркестровку Брамса навіює думку, що він свідомо ізолював себе від участі в розвитку оркестровки, що відбувався в його час. Він вочевидь знехтував чисто оркестровими ефектами й ніколи не покладався тільки на привабливість інструментального колориту» [2, с. 254]. Ще раз підкреслимо студентам, що музична мова Й. Брамса, його стиль не передбачали використання вагнерівських і лістівських прийомів в оркестровому письмі, винайдених цими композиторами для втілення індивідуальних художніх задумів й адекватно відповідали особливостям їх музичної мови. Й. Брамс просто не міг застосовувати прийоми вагнерівського та лістівського оркестру. Його музична мова і його художні ідеї потребували зовсім інших оркестрових прийомів та іншого ставлення до колориту й тембру.

Іншою причиною уникнення духових інструментів у камерних ансамблях Й. Брамса може бути трактування композитором ансамблю передусім як сфери, де переважає ліричний тип висловлювання. Це зумовлює пріоритет тембрів струнно-смичкових інструментів та фортепіано, які за

традицією більшою мірою пов'язувались з індивідуально-особистісним висловлюванням, зі сферою складних психологічних переживань, хоча могли трактуватися і як інструменти концертні, блискучо-віртуозні. Семантика дерев'яних та мідних духових складалась у зв'язку з прикладною сферою функціонування, а це святкові урочистості, музика «на випадок», розважально-побутове музикування, не обтяжене глибокими філософськими роздумами й рефлексією. Говорячи про внутрішню ієрархію ансамблевої музики в добу класицизму, І. Польська зауважує, що «ансамблі за участю духових інструментів посідали в цій ієрархії достатньо скромне місце, що, згідно з естетичними нормами епохи, було зумовлене церемоніально-розважальними функціями, притаманними побутовій ансамблевій музиці за участю духових інструментів» [6, с. 134]. У цьому смислі уникнення дерев'яних та мідних духових в ансамблевій музиці Й. Брамса свідчить не про байдужість до тембрового колориту, а швидше про особливу семантично-темброву чуйність, породжену вкоріненістю композитора у традицію.

При самостійній підготовці до виконання творів студент повинен усвідомлювати, що в той же час уведення кларнета та валторни до складу ансамблів у Й. Брамса, по-перше, не надає їм показової яскравості та віртуозної репрезентативності, по-друге, – не знижує і не спрощує змістовно-образну наповненість музики. Це досягається завдяки: 1) трактуванню духових інструментів в романтичному дусі як тембрів передусім ліричних, здатних до тонкого індивідуально-особистісного висловлювання. Хоча зауважимо, що у Тріо тембр валторни отримає й скерцозно-жанрову інтерпретацію, яка розгортає ансамблеве музикування цього твору в семантичному просторі від лірики до гри; 2) використанню таких композиційно-драматургічних засобів організації камерно-інструментальних циклів, котрі притаманні великим брамсівським сонатно-симфонічним циклам: усі вони чотиричастинні з розвинутою першою частиною в сонатній формі (у Валторновому тріо – сонатна форма без розробки), із двома



серединними частинами – повільною та жанрово-скерцозною (у Валторновому тріо скерцо на другій позиції, *Adagio* на третій, у кларнетових творах на другій позиції *Adagio*, на третій – *Andantino*), із досить розгорнутими фіналами. Масштаби циклів, їх композиційно-драматургічна будова, зверненість до серйозних філософсько-ліричних образів свідчать про те, що вони репрезентують подвійну естетику. З одного боку, вони належать до камерно-ліричної лінії еволюції ансамблевої музики ХІХ ст., з іншого, – репрезентують лінію концертну. Проте, ще раз підкреслимо: композитор у цих творах уникає показової віртуозності, блискучої концертності.

Звернімося до прикладів. У **Тріо *op. 40*** композитор обирає валторну в строї *Es*, відповідно, її партія «читається» на велику сексту вниз. Досягнення узгодженого звучання й рівноправної взаємодії партій відбувається, перш за все, завдяки рівномірному розподілу тематизму між партіями й обміну фактурно-ансамблевими функціями. Так, перше речення теми головної партії спочатку доручено скрипці та фортепіано, при цьому скрипка звучить у низькому регістрі в межах малої й початку першої октави (матово, приглушено), що нівелює її яскравість; у другому реченні мелодичну ініціативу перехоплює валторна в тій же висотній позиції. Скрипка при цьому змінює фактурно-ансамблеву функцію: у ритмічній комплементарності з валторною їй доручаються формули акомпанементу подвійними нотами, якими вона ніби обгортає валторну, котра звучить усередині. Фортепіано виконує функцію акомпанементу в акордовій фактурі, гармонічно підтримуючи дві інші партії. Утретє доспіває мелодію теми головної партії одна валторна зі зсувом на терцію угору порівняно з першими двома проведеннями. Таким чином вибудовується темброва симетрія через рівноправне розподілення тематизму: скрипка + фортепіано → скрипка + валторна + фортепіано → валторна + фортепіано. Подальший розвиток головної партії в ансамблевому плані побудований на діалозі – передачі коротких рівноправних мелодичних фраз від скрипки до валторни на фоні фігураційного руху в партії фортепіано. Обмін короткими репліками

приводить до узгодженого еквіритмічного звучання двох інструментів у консонуючій інтервал (терція або секста), при цьому теситурно вони обмінюються позиціями: верхню займає або скрипка, або валторна. Зі зсувом по горизонталі щодо скрипки та валторни підключається фортепіано з цим самим матеріалом в октавному викладенні мелодії, при цьому октави звуковисотно оточують дві інші партії. Це надає звучанню злитності, компактності, а в ансамблевому плані – відчуття дружньої узгодженості, підтримки, задушевного спілкування, що підсилюється ліричним тематизмом. У репризному проведенні теми валторна остаточно посідає теситурно вищу позицію, партія скрипки згортається до звука *b* малої октави, від якого розгорталась її мелодична лінія на початку. У партії фортепіано простежуються октавні ходи, заповнені акордовими звуками, які слугують своєрідним звуковим каркасом, фонічно огортаючи скрипку та валторну, тим самим скріплюючи, об'єднуючи їх у ансамблеву цілісність. Знову три партії звучать спільно в діалогічному просторі дружнього ліричного спілкування.

У темі побічної партії ініціативу перехоплюють скрипка та фортепіано, адже схвильована тема, побудована на зчепленні секундових і терцових інтонаційних ходів у висхідному і низхідному русі, якнайкраще підходить тембру струнно-смичкового інструмента, здатного передати інтонації мовлення. Уподібнення до інтонацій живого людського мовлення посилюється й ритмічною організацією мелодійної лінії: Й. Брамс змінює розмір з 2/4 в головній партії на 9/8 в побічній, мелодичні фрази починає на слабкій долі (шоста вісімка), зліговуючи її з наступною долею. Початок мелодії переривається паузами. Фортепіано підтримує скрипку пульсуючим акомпанементом бас + дві вісімки. Нестійкість теми підкреслює тонально-гармонічна логіка: при знаках *g-moll*, які композитор виставляє на початку розділу побічної партії, тональною опорою в першому такті є *c-moll*, *g-moll* з'являється лише на третій долі цього такту, а далі панівними стають акорди субдомінанти й верхньої та нижньої медіант. *G* в басу репрезентує секстакорд VI ступеня, а *g-moll* з'являється на слабкій долі такту у вигляді

секстакорду. За таких умов валторна не виключається із тематичного й ансамблевого процесу. Композитор доручає їй короткі мелодичні фрази (зерно теми, побудоване на зчепленні секунди та терції) – своєрідні зітхання, подані більш крупними тривалостями, ніж у скрипки. Вони звучать нижче за струнний інструмент, проте регістрово від нього не віддаляються, завдяки чому знову досягається узгоджене компактне звучання. Важливість ролі валторни в побічній партії підтверджує друге проведення теми в експозиції й проведення в репризі. У першому випадку мелодію починає коротке зітхання валторни, яке підхоплює скрипка: валторна неначе дає імпульс, котрий договорує її партнер, розподіл мелодичної лінії між двома інструментами створює відчуття єдності, своєрідного діалогу порозуміння. У репризі партія валторн одразу ж підключається до викладення теми спочатку в діалозі на коротких зітханнях, потім гнучко відтворюючи непростий ритм мелодичної лінії скрипки. Композитор лише в деяких моментах спрощує його, подовжуючи звуки. Тим самим долається громіздкість інструмента, технічно і виражально він дорівнюється скрипці. В експозиції тема втретє передається фортепіано. Скрипка та валторна об'єднуються в спільному звучанні у консонуючі інтервали (терція, секста, октава), а партія фортепіано знову звуковисотно-фонічно огортає їх у м'якому фігуративному русі. У репризі узгоджене звучання настає після першого проведення, в плані ансамблевого письма вона вирішена подібно до експозиційного фрагмента.

Друга частина Тріо *op. 40* – Скерцо – демонструє абсолютну рівноправність ансамблевих партнерів, яка досягається значною мірою завдяки типу тематизму. Традиційно скерцо в цілому написане в складній тричастинній репризній формі *da capo*, у крайніх розділах якої музичний процес замикається в коло також завдяки тричастинній репризній формі. Драматургія кола, характерна для скерцо, диктує принципи формотворення й на менших масштабних рівнях форми, що виявляється в пануванні тричастинних структур. Вибудовувана форма вкладається в таку схему: **A** (*A* (*ava1*) – *B* – *A1*) – **B** – **A1** (відповідно, з повтором усіх структурних складових

без скорочень). Пружно-швидка тема скерцо є «зручною» для всіх трьох інструментів. Вона «сконструйована» з кількох елементів. Перший елемент (розділ *a*) звучить у партії фортепіано. Він неширокого діапазону, побудований на русі по діатонічних звуках *Es-dur*, з опорою на звуки тризвука. Його лапідарність, токатність, сухість підкреслені октавним (у дві октави) викладенням стакато. З другим тематичним елементом контрапунктом до першого нашаровуються скрипка та валторна (переважно в еквіритмічному звучанні). Цей елемент містить повтори звуків та закличні інтонації – родові перш за все для валторни, що дозволяє органічно вплітати цей інструмент в ансамбль. Фортепіано компенсує сухість еквіритмічної, подвоєної в консонуючі інтервали лінії скрипки та валторни появою акордів у партії правої руки, тоді як ліва продовжує грати октавами. Швидкий темп *Allegro* не становить перешкоди для узгодженості та гнучкої рухливості звучання. Середній розділ *b* побудований на діалогічному зіставленні закличних повторів звуків у скрипки та валторни та стакатних ходів у партії лівої руки для фортепіано. Гнучкість діалогу досягається зняттям акордової фактури у фортепіано і, власне, сплетінням трьох ліній, дві з яких об'єднуються в еквіритмічному звучанні. Далі пом'якшення викладу підкреслюється штрихом лігато та довгими нотами у струнного та духового інструментів. Репризне проведення теми (розділ *a1* позначений передачею першого тематичного елемента від фортепіано (в експозиційному проведенні) до скрипки та валторни, причому валторна займає більш високу теситурну позицію щодо скрипки: вони грають у сексту. Фортепіано підтримує партнерів делікатними октавними ходами стакато, розірваними паузами. Середній розділ крайньої частини *B* містить і октавний тематичний елемент розділу *A*, і новий матеріал, що продовжує лінію м'якого діалогу розділу *b*. Тут знову в пару об'єднуються скрипка та валторна, що зіставляється з фортепіанними октавними ходами по звуках тризвуків, штрих лігато. Реприза *A1* має синтетичний характер і не є буквальним повторенням *A*. Вона починається діалогом середнього розділу в основній тональності *Es-*

*dur*, потім вступає основна тема *A* немовби з другого проведення (у сукупності першого та другого елементів) у всіх трьох інструментів. Далі за планом – діалогічний фрагмент *b* зі змінами в розташуванні скрипки та валторн щодо одна одної. Так, в експозиційному проведенні скрипка грає секунду *-es-f* у другій октаві, валторна грає *f* у першій, у репризі у скрипки звучить октава від *b* першої октави, тоді як валторна грає звук *as* першої октави: секунда опиняється внизу. У будь-якому разі інструменти не віддаляються, що надає звучанню ансамблевої узгодженості й компактності, зближує тембри скрипки та валторни. Фортепіано, у свою чергу, й об'єднується зі скрипкою та валторною завдяки єдності тематичного матеріалу, гнучким передачам мелодичних фраз, що створює полілог учасників ансамблю, і протиставляється парі інструментів через регістрову віддаленість. Справа в тому, що партія фортепіано містить два фактурних елементи: октавні ходи стакато, верхній голос яких регістрово й тематично наближений до партій скрипки та валторни, нижній же заповнює середній регістр. Другий елемент – це октавна педаль у найнижчому регістрі, яка стає гармонічною і фонічною основою ансамблю й водночас віддаляє фортепіано від інших партій.

Середній розділ *Molto meno Allegro* складної тричастинної форми скерцо контрастує крайнім розділам більш приглушеним – камерним – звучанням. Композитор тут використовує ансамблевий прийом, який ми простежували в I частині. Для досягнення ефекту приглушеного неяскравого звучання скрипка «опускається» в низький регістр, а валторна розміщується на терцію або сексту вище за скрипку. Фортепіано огортає їх октавними ходами. Партія правої руки фортепіано, скрипка та валторна об'єднуються в компактному звучанні з точки зору регістрового розташування, що слугує на користь їх тембрової близькості.

III частина *Adagio mesto* є ліричним центром циклу. Скорботний характер музики створює яскравий контраст швидкому скерцо й життєрадісному фіналу. Тема побудована на комплексі інтонацій,

вироблених практикою оперного *lamento*, закріпилися у сфері ліричного інструментального висловлювання. Це оспівування зменшеної кварта, секундові інтонації «зітхання», секстові ходи, зчеплення секунд у висхідному та низхідному русі, в цілому м'який малюнок мелодії, який підкреслюється розміром 6/8. Характерно, що після невеликого чотиритактового вступу на секундовому коливанні, тему викладають усі три інструменти, причому скрипка веде головну мелодичну лінію, валторна – її еквіритмічний варіант, фортепіано – контрапункт, який нагадує мелодію ритмічно. Це приводить до, по-перше, рівноправності партій, по-друге, – їх тембрового об'єднання, по-третє – відчуття скорботного «ансамблю згоди», який відсилає до оперної та кантатно-ораторіальної музики. Вертикальна узгодженість перших чотирьох тактів викладення теми переростає у полілог партій, який не порушує єдності, адже він побудований на дуеті фортепіано та скрипки (друге речення), котрий підтримує валторна короткими фразами. Велика роль імітаційного викладення в подальшому музичному процесі підтверджує рівноправність партій. Майже весь середній розділ є цариною діалогу скрипки та валторни, побудованому на імітаційному проведенні мелодичних фраз на фоні повнозвучних акордів, а згодом фігурацій у партії фортепіано. У репризі «скорботний дует» фортепіано повертається. Досягаючи найвищої кульмінаційної точки, композитор зберігає компактність розташування скрипки та валторни: вони як у верхньому для валторни, так і в нижньому для скрипки регістрах не віддаляються одна від одної. Натомість об'єм і повнота звучання кульмінації досягається за рахунок широких акордів у фортепіано, які охоплюють великий діапазон, рухаючись від нижнього до верхнього регістрів.

Життєрадісний фінал в швидкому темпі й у розмірі 6/8 різко контрастує попередній частині, перекидаючи арку до скерцо. Мелодія теми в русі вісімками, як і в скерцо, «сконструйована» зручно для всіх інструментів, що входять до складу ансамблю. Валторна, яка приєднується до скрипки в другому реченні, не дограє мелодію лише через технічний брак повітря,

знову приєднуючись до партнера на довгих нотах. Уведені в мелодію репетиційні повтори звуків адекватно відповідають технічним можливостям валторни, зокрема прийому подвійного язика, а в темі побічної партії – потрійного язика. У цілому у фіналі діють ті принципи співвідношення інструментів, які ми простежували в попередніх частинах. Це регістрова близькість скрипки та валторни, досягнення повноти об'єму звучання за рахунок партії фортепіано, яка охоплює різні регістри, передачі рівноправних мелодичних ліній від скрипки до валторни за підтримки фортепіано, об'єднання струнного та духового інструментів у консонуючі інтервали. Показово, що у фіналі композитор «дозволяє» скрипці вирватись у яскравий верхній регістр, ненадовго «відірватись» від валторни, яка створює блискучий, життєрадісний образ.

У результаті аналізу специфіки взаємодії нерівнозначних із технічної та виражальної точок зору інструментів (скрипки, валторни *in Es*, фортепіано) у Тріо *op. 40* студенти повинні надійти до висновку, що Й. Брамс досягає узгодженого ансамблевого звучання завдяки комплексу таких прийомів: 1) створення тематизму, який адекватно відповідає технічним та виражальним можливостям інструментів, що складають ансамбль; 2) рівномірному розподілу тематичного матеріалу між ними; 3) униканню в партіях тих регістрів, які сприяють віддаленню тембрів (низькі та високі регістри використовуються з метою диференціації ліній), у результаті валторна грає переважно в середньому та високому регістрах, рідко виходячи в низький, а у скрипки виявляється часто задіяним низький регістр; 4) використанню регістрової компактності звучання; 5) використанню коротких діалогів-передач рівноцінних мелодичних фраз; 6) об'єднанню пари інструментів у «дуєт згоди» в консонуючий інтервал (терція, секста, децима).

Звернімося до **Тріо *a-moll op. 114***, до складу якого входять кларнет *in A*, віолончель та фортепіано. У всіх частинах чотиричастинного циклу реалізується комплекс засобів ансамблевого письма, які ми виявили в Тріо *op. 40* і які спрямовані на подолання тембрової нерівності інструментів, що

входять до ансамблю. Це, по-перше, рівноправне розподілення тематичного матеріалу між партіями, отже, обмін фактурно-ансамблевими функціями. По-друге, широке використання коротких діалогів-передач мелодичних фраз від інструмента до інструмента, причому партія фортепіано тут виявляється більш включеною в мелодичний полілог або діалог із кларнетом і віолончеллю, які об'єднуються в пару-дует. По-третє, це еквіритмічні дуети в консонуючий інтервал, які об'єднують, як правило, кларнет і віолончель. Це також спільне доспівування фраз і спільне завершення інструментами розділів форми. Злагоженість звучання досягається композитором завдяки застосуванню принципу регістрової (теситурної) компактності, що темброво зближує кларнет і віолончель, хоча дія цього принципу тут менш виражена, ніж у Валторновому тріо. Додамо до названих прийомів унісонні темброві підсвітки певних звуків мелодії у кларнета або віолончелі в партії фортепіано. У цілому техніка ансамблевого письма у змішаному ансамблі кларнетових Тріо *op. 114* і Квінтету *op. 115* схожа на техніку Валторнового тріо. Підкреслимо більшу винахідливість і свободу у сполученні голосів завдяки широкому використанню поліфонічних прийомів, більшу роль діалогів, відповідно, більш гнучку й контрапунктично насичену фактуру ансамблів у цілому.

При цьому зауважимо студентам, що існують і певні відмінності в ансамблевому письмі кларнетових творів порівняно з Тріо *op. 40*. Так, Й. Брамс не тільки зближує тембри кларнета й струнних інструментів, а й свідомо роз'єднує їх, виявляючи темброву специфіку ліній. Це досягається кількома способами.

По-перше, композитор не накладає на інструменти суворих регістрових обмежень, «дозволяючи» охоплювати досить широкий діапазон, що певною мірою корегує дію принципу регістрової компактності, про що ми говорили вище. Партії віолончелі та кларнета можуть зіставлятись у просторі партитури на великій відстані, прикладами чого є початок розробки I частини Тріо *op. 114* (тт. 86-91), де струнний інструмент звучить у великій октаві, а



кларнет – у другій і, переважно, в третій. Крайніми точками є один і той самий звук *cis*, що перебуває, відповідно, у великій і в третій октавах (т. 91). Фонічно-акустичний розрив між кларнетом та віолончеллю протягом цих тактів долає пульсуюче синкопованими акордами фортепіано, яке й ритмічно, і звуковисотно заповнює середній регістр. Цікавим прийомом із точки зору ансамблевого письма є повернення до сукупно-злитого еквіритмічного звучання кларнета і віолончелі в тому ж 91 такті після попереднього підкреслення їх «інакшості». Фортепіано в момент возз'єднання струнного і духового, навпаки, накреслює широкий розбіг правої і лівої рук у протилежному русі, що позначає широкий діапазон (від *f* контроктави до *f* третьої октави). Такі прийоми ансамблевого письма надають партитурі Тріо *op. 114* тонкості та вишуканості.

По-друге, у деяких фрагментах композитор свідомо виводить один із інструментів на перший план, а інший розміщує немовби в тіні (як правило, це стосується взаємодії струнного та духового інструментів). Досягається така короткочасна фонічно-акустична нерівноправність саме ансамблево-фактурними, темброво-регістровими засобами, а не дорученням фонового тематичного матеріалу. Прикладом можуть бути тт. 35-36 в розділі головної партії I частини Тріо *op. 114*. Для виділення партії віолончелі Й. Брамс розміщує її над кларнетом у другій-третьій октавах, а кларнет, навпаки, виводить у малу октаву (маловиграшну в такому фактурно-регістровому контексті), де він ще й огортається фігураціями у фортепіано, які його поглинають. Аналогічним прикладом є тт. 121-123, де віолончель грає подвійними нотами, кларнет розміщується в зоні малої октави, переплітаючись із партією правої руки фортепіано. При однаковій динаміці *ff* у кларнета й віолончелі, у фортепіано – *f*, кларнет майже не чутний, а віолончель підноситься на короткій кульмінації над усіма учасниками ансамблю, вступаючи в діалог із репліками фортепіано.

По-третє, темброва специфіка інструментів акцентується також завдяки регістровій, штриховій, функціонально підкресленій диференціації партій,

що можна спостерігати в деяких фрагментах *Adagio* Тріо *op. 114*. У перших трьох тактах цієї частини є функціональне, реєстрове й динамічне «розведення» кларнета (функція мелодії, динаміка *p*, високий і середній реєстри) і віолончелі (функція ритмізованої педалі, динаміка *p-pp*, низький реєстр). Фортепіано діалогізує із кларнетом. У тт. 10-11 композитор «грає» із темброво-реєстровими комбінаціями інструментів, «перекидаючи» віолончель із малої октави до великої й назад, створюючи відчуття глибини простору і диференціюючи партії за реєстровим параметром. Кларнет і фортепіано при цьому не змінюють своїх висотних позицій. У тт. 22-23 відбувається штрихова диференціація кларнета й віолончелі. Першому доручена мелодія протяжними звуками у високому реєстрі штрихом лігато, друга грає піцикато фігурацію, що виконує акомпануючу функцію, заповнюючи середній реєстр.

Показово, що застосування різних прийомів ансамблевого письма сприяють реалізації семантичних функцій циклу. Так, ігрова за семантикою частина *Andante grazioso* цілком (за винятком кількох тактів) побудована на принципі рівноправності партій і рівномірному розподілі тематизму, на діалогах і перекличках, які створюють ігрову ситуацію в контексті м'якої вальсopodobної тридольності й рухливого темпу. Фінал, виконуючи синтезуючу функцію в циклі, націлений на узгодження, а не на протиставлення, тому в ньому діють, передусім, названі принципи рівноправності й рівномірного розподілу тематизму.

Із приводу специфіки трактування духових інструментів у досліджуваних творах В. Метлушко зауважує: «...Брамс по-різному оцінював виражальні можливості кларнета та валторни – іншого свого улюбленого духового інструмента: якщо друга приваблювала його тембровою індивідуальністю, то в першому він цінував універсальність, можливість зливатися із тембрами струнних не менше, а, можливо, й більше за характерність тембру» [5, с. 345–346].

Зауважимо студентам, що темброва індивідуальність валторни, як ми з'ясували в результаті аналізу партитури, гармонійно узгоджується композитором із тембровою специфікою скрипки та фортепіано завдяки прийомам ансамблевого письма, націленим на створення максимального злитого звучання тріо. Таким чином, вважаємо, що в Тріо *op. 40* реалізується модель ансамблевого письма на основі рівноправності партій, проте з обмеженням діапазону звучання інструментів, «прив'язаністю» тембрів один до одного з метою зближення їх тембрів й утворення гармонійного ансамблевого звучання. У Тріо *op. 114* реалізується модель ансамблевого письма на основі повної рівноправності партій без обмежень.

Зауважимо студентам також, що О. Садовнікова підкреслює важливість універсального для творчості Й. Брамса принципу похідності, який управляє тематичною організацією його інструментальних творів. Похідність, на думку автора, «реалізується в: 1) розвитку головної теми із її начального ядра, яке є формулою; 2) породженні всіх тем твору з начальної» [7, с. 280]. Результати дослідження змішаних ансамблів композитора дозволяють перенести принцип похідності на техніку ансамблевого письма. Адже партії тут корелюють між собою за принципом похідності по горизонталі через рівноправний розподіл тематичного матеріалу та по вертикалі через використання діа- та полілогів – передач мелодійних фраз та злиття в консонантному еквіритмічному звучанні (в сексту або терцію), що є, власне, подвоєнням мелодійної лінії. Узагальнюючи, висуваємо тезу про дію в ансамблевому письмі принципу похідності (термін О. Садовнікової) по горизонталі та вертикалі, який сприяє ансамблевому зближенню та узгодженості різнотембрових інструментів у змішаному ансамблі.

Звертаючись до *Квінтету h-moll op. 115*, ще раз зацентруємо увагу студентів на його більшій досліджуваності й коротко схарактеризуємо цей цикл із точки зору ансамблевого письма. З цією метою звернімося до невеликої статті В. Метлушка [4], де він розглядає роль кларнета та його співвідношення зі струнно-смічковими інструментами. Автор вважає, що

Й. Брамс у Квінтеті висуває кларнет на перший план. «Інструменту надаються абсолютно всі можливості: лірична мелодія, драматична фігураційність, рапсодична форма висловлювання, делікатні пасажі» [4, с. 28]. Роль кларнета простягається від «першого серед рівних» до соліста, що демонструє *Adagio*. «Ефектне охоплення регістру, гнучкість звучання й динамічна варіативність дозволяють кларнетові по-різному сполучатися зі струнними й одночасно висуватися на позицію соліста. Багатство кларнета *in A* включає похмурі тони нижнього регістру інструмента та додатковий півтон внизу, недосяжний для більш блискучого кларнета *in B*» [4, с. 27].

Погоджуючись з автором стосовно ролі кларнета в ансамблі, зауважимо, що партії струнних інструментів прописані тонко й цікаво з точки зору ансамблевого письма. Між ними в середині групи є діалоги-переклички, окремі інструменти ведуть діалоги з кларнетом, вони диференціюються з функціональної точки зору, по черзі утворюють темброві міксти з кларнетом у результаті дублювань. В останньому випадку композитор мислить кларнет не окремою структурною одиницею ансамблевої цілісності, а частину фактури, яка складається з трьох-чотирьох функціональних шарів, котрі виникають на основі об'єднання інструментів у дублюваннях. Таким чином, можна зробити висновок, що партії струнно-смічкових не зводяться до акомпануючої ролі. Модель ансамблевого письма у Квінтеті синтезує риси моделі з одним солістом, який, однак, трактується як перший серед рівних, з моделлю, основою на принципі рівноправності партій.

Аналіз тембрової специфіки й техніки ансамблевого письма в змішаних ансамблях Й. Брамса демонструє студентам, що засобами подолання тембрової нерівності й технічної нерівнозначності інструментів, створення рівноправної взаємодії партій у змішаному ансамблі є: 1) рівноправний розподіл тематизму між партіями; 2) обмін теситурними позиціями між партіями; 3) використання узгодженого еквіритмічного звучання в консонуючий інтервал (терція або секста), нерідко з обміном висотними позиціями; 3) зближення тембрів завдяки: а) регістровій компактності партій;

б) використанню регістрової специфіки інструментів, наприклад, використання скрипки в низькому реєстрі для досягнення більш матового приглушеного звучання; в) уникненню тих реєстрів, які сприяють висотно-регістровій диференціації, роз'єднанню партій; 4) короткочасне зведення партій в унісон при викладенні мелодійної лінії; 5) використання прийому спільного завершення мелодійних фраз; завершення розділу форми звучанням усіх інструментів, що темброво замикає структуру.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / пер. с нем. Г. Нашатыря ; под ред. Г. Балтер. М. : Музыка, 1965. 432 с.
2. Карс А. История оркестровки. М. : Музыка, 1989. 304 с.
3. Куприяненко Э. «Сказочные повествования» Р. Шумана в контексте развития камерного ансамбля // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 24. С. 287–296.
4. Метлушко В. Особенности интерпретации Квинтета для кларнета и струнного квартета h-moll op. 115 И. Брамса в современной исполнительской практике // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология : сб. ст. по материалам X междунар. науч.-практ. конф. М., 2017. № 8. С. 25–29.
5. Метлушко В. Творчество Р. Мюльфельда и стиль кларнетовых произведений И. Брамса // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 33. С. 340–348.
6. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК. 2001. 396 с.
7. Садовникова Е. Геометрия смысла в квинтете op. 115 И. Брамса // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики

- освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 278–290.
8. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса (трактовка жанра и драматургии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1989. 22 с.
9. Царева Е. М. Иоганнес Брамс : монография. М. : Музыка, 1986. 383 с.

