

Міністерство культури та інформаційної політики України
Дніпропетровська обласна рада
Дніпропетровська академія ім. М Глінки
Національна всеукраїнська музична спілка

**СМІРНОВА І.В.
КАЛАШНИК М.П.**

**АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО:
ТЕОРІЯ ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА**

МОНОГРАФІЯ

Харків
ТОВ «ПЛАНЕТА-ПРИНТ»
2021

УДК 785.071.1(430)«17/18»:781.2
С50

Рекомендовано до друку вченою радою
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
(протокол №4 від 22 січня 2021 р.)

Рецензенти:

Копиця М. Д. — доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ);

Лошков Ю. І. — доктор мистецтвознавства, професор, перший проректор Харківської державної академії культури (м. Харків);

Устименко-Косоріч О. А. — кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (м. Суми)

Смірнова І. В.

С50 Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика: монографія. /
І. В. Смірнова, М. П. Калашник. — Харків: ТОВ «Планета-Прінт», 2021. — 164 с.

ISBN 978–617–7767–89–2

У монографії розглядається ансамблеве письмо у творах змішаних складів німецьких композиторів кінця XVIII — XIX ст. (Л. ван Бетховена, Й. Брамса, К. -М. Вебера, І. Мошелеса, Ф. Ріса, Л. Шпора). Мета роботи полягає в розкритті жанрової специфіки камерно-інструментальних творів для змішаних складів та їх класифікації, виходячи з особливостей ансамблевого письма як комплексу технологічних прийомів для досягнення гармонійного ансамблевого звучання темброво-неоднорідних інструментів (на прикладі творів змішаних ансамблів названих композиторів). Здійснено теоретичне обґрунтування жанрової специфіки змішаних ансамблів на основі тембру як жанроутворювального чинника, обґрунтовано адекватність поняття «змішані ансамблі». Сформульовано визначення поняття «ансамблеве письмо» в кореляції із поняттям «фактура». Розглянуто відмінності в ансамблевому письмі між великими та малими складами, у творах з фортепіано та без нього; а також зміни в ансамблевому письмі в хронологічних межах від класицистичної доби до пізнього романтизму.

Монографію адресовано музикознавцям, композиторам, виконавцям, педагогам, а також усім, хто цікавиться музичним мистецтвом.

УДК 785.071.1(430)«17/18»:781.2

© Смірнова І. В., Калашник М. П., 2021

© Дніпропетровська академія
музики ім. М. Глінки, 2021

ISBN 978–617–7767–89–2

ЗМІСТ

ABSTRACT	4
ПЕРЕДМОВА	8
РОЗДІЛ I. Ансамблеве письмо: теоретичний аспект	13
РОЗДІЛ II. Ансамблеве письмо: практичний аспект	62
А. Буття змішаних ансамблів в історичній перспективі	62
В. Особливості ансамблевого письма у творах Л. ван Бетховена для великих та малих змішаних складів	67
С. Моделі ансамблевої взаємодії у творах змішаного складу Ф. Ріса	83
D. Твори Л. Шпора для великих змішаних складів: на перетині ансамблевого та оркестрового письма	95
E. Змішані ансамблі К.–М. Вебера: до питання композиційно-драматургічного рішення та особливостей ансамблевого письма	108
F. Дві моделі ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах змішаного складу І. Мошелеса	117
G. Феномен змішаного ансамблю у творчості Й. Брамса: особливості ансамблевого письма в аспекті тембрової специфіки	128
ПІСЛЯМОВА	143
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	149

ABSTRACT

Monograph is aimed at research of peculiarities of ensemble writing in works for mixed chamber ensembles by German composers of end of XVIII–XIX centuries (that is L. van Beethoven, F. Ries, L. Spohr, C. M. Weber, I. Moscheles, J. Brahms). In given works by mixed ensembles we mean ones containing both string and woodwind or brass instruments, either including piano or not (according to I. Polska and M. A. Radice). Mixed ensembles are primordial as in European music they date back to Medieval times and are relevant hitherto, thus creating their own trajectory of development, parallel to more fixed groups. This calls for attempts to comprehend specific genre traits of these ensembles as well as to reveal their typological features and to create their classification.

In musicological discourse ensembles like these are studied from a wide variety of scholars' standpoints: from the angle of «pivotal» instrument, which in its turn becomes a centre of a research (L. Tsaregorodtseva, E. Kupriyanenko); with focus of attention on quantitative parameter (O. Blahodarska); in the context of a research of a personality of a certain composer (O. Vaschenko, E. Zaharova, A. Boyarintseva) or of music for chamber ensemble of a given period or region (L. Raaben, O. Zavyalova, A. Lukatska) etc. The studies mentioned above contain noteworthy observations on genre, traits of composition and dramaturgy, specifics of ensemble texture and interaction of timbres. At the same time, analysis of existing literature clearly shows absence of precise explanation of specific genre traits of mixed ensembles with or without piano, and this hinders attempts to typify and classify them.

In works regarding questions like these (I. Polska, L. Povzun), universal approaches are used, including those founded on quantitative-qualitative parameter. But there are several factors hampering construction of typology and classification: 1) unspecified number of ensemblists (that might vary from two to ten); 2) mixed ensembles with or without piano in most cases cannot be fixated in terms of their qualitative composition, as the degree of their stability ranges from constantly-variative to freely-variative with possible increase of numbers of participants. The majority of ensembles constituting this type belong to relatively-constant, as it is pointed out by I. Polska.

We state that in a situation of unspecified quantity genre typology of mixed ensembles with or without piano might be founded on a principle of combination of heterogeneous timbres of string, woodwind and brass

instruments with piano. Usage of these timbres spawns remarkable diversity of timbres, degree of which can be relatively high. Consideration of timbre as a genre-creating component becomes possible due to new aesthetic comprehension of timbre in XIX century music, that is its understanding as indispensable constituent of artistic image, broadening of its semantic field and technical possibilities.

From all the problems attached to revealing genre specifics of mixed ensembles we should mention a terminological one. In research literature different terms are used synonymically: ensembles might be called «polytimbre», «multitimbre», «of heterogenous timbre» or simply «mixed». The first three definitions are rather broad and embrace large area of different subgenres of ensemble music, therefore they don't contribute to revealing genre specifics of mixed ensembles. We consider definitions «mixed ensemble» and «mixed ensemble with piano», suggested by I. Polska, to be the most relevant and reflecting specifics of considered genre as truly as possible.

A few problems arise in mixed chamber ensembles, one of them is the problem of interaction of the participants of the ensemble, especially of those whose instruments have striking differences in their nature, resulting in contrasting sonorities. This problem reveals itself on two levels: on the level of composition and texture, as a technology of writing for ensemble and on the level of craftsmanship of the performers. In order to overcome inharmony as well as timbre-acoustic and technical inequality of different instruments different methods of ensemble writing are used. They apply a set of devices of functional interaction for the sake of harmonic concordance of the partners.

Having generalised research literature devoted on composer's, orchestral and choir writing, on writing as a type of texture, in this monograph we formulate a definition of a term «ensemble writing». Ensemble writing is a set of compositional and technical tools and principles of interaction in the ensemble, aimed at institution of a certain type of functional relations between parts for the sake of congruous harmonic whole according to individual artistic idea embodied in the work in the framework of type of expression, intrinsic of chamber ensemble style. Given that technological aspect of a composition cannot be regarded separately from unique artistic conception, in this monograph ensemble writing is understood as the only possible algorithm of interaction between parts, chosen by the composer in order to fully disclose and embody this conception.

The term «writing» is closely related to rather perplexing category «texture», establishing a synchronised-unsynchronised interaction with it.

Analysis of mixed chamber ensembles of German composers of end of XVIII–XIX centuries shows existence of several stable principles of ensemble writing, that becomes a premise for distinction of its four

main modes: 1) mode, in which functional interaction of parts is founded on complete equality of the parts; 2) mode, in which functional interaction of parts is founded on equality of the parts, but with certain restrictions applied to range and independence of parts for the sake of harmonious sonority; 3) mode, in which one instrument from any timbre group acquires a role of a soloist, with other ones performing auxiliary function, becoming accompaniment. In this case equality of the parts is not achieved (with sporadic exceptions of small fragments of a composition); 4) mode, in which several instruments are dominant (regardless of their timbre group), while others have secondary, accompanying function. In this case parts having the same function are equal with each other.

On the basis of analysis of mixed ensembles by L. van Beethoven (Sextet op. 81b, Trio op. 11, Septet op. 20, Trio op. 38) several observations are made: a) in large ensembles composer applies solutions stemming from divertissement to compositional and dramaturgic structure of the cycle; b) in ensemble writing of large ensembles a significant influence of orchestral writing is present; c) in Sextet op. 81b and Septet op. 20 two variants of ensemble writing with several soloists are embodied; d) in small ensembles a mode with complete equality of the parts is applied, characterised by intrinsic work on details of texture, more significant role of the dialogues as well as by plentiful exchanges of textural and ensemble functions between parts.

It is revealed that in Sextet op. 35 and in Septet op. 88 by I. Moscheles two modes of ensemble writing are embodied, in spite of the fact that both ensembles include piano. In Sextet it is a mode with several instruments regarded as soloists with variable degree of independence (piano is the most autonomous participant of the ensemble from the standpoint of functional organisation; flute and violin are quite close to it), in Septet mode with one soloist (piano) is used, that allows to reveal influence of the concerto genre.

It is stated that F. Ries deftly uses different modes in his chamber ensembles: a) mode marked by equality of parts is applied both to large and small ensembles (Septet, op. 25, Trio op. 28 no2), which is achieved by usage of dialogues between different timbres as well as by parity in distribution of the thematic material and interpretation of the instruments as soloists within the limits of their orchestral range; b) Sextet op. 142 is a remarkable example of a work with intermediate state between mode with equal participants and mode with several soloists (harp and piano by their timbre are paired as doppelgangers, that act as soloists, however, without diminishment of functional significance another ensemblists) c) Octet op. 128 represents a mode, founded on idea of a piano being on the top of hierarchy with other instruments being subordinate to it.

It is noted that C.M. Weber uses strikingly different modes of ensemble writing in *Quintet op. 34* and in *Trio op. 63*. In the former one clarinet becomes the main instrument, while the string quartet is understood as a miniature orchestra supporting the soloist. However, in certain passages some instruments rise up to become equal companions to soloist, and certain degree of equality is achieved in the 3rd movement. Conversely, in the *Trio* the idea of equality of the soloists is materialised, with a single exception of 2nd movement, marked by dominant role of flute.

Analysis of mixed chamber ensembles by L. Spohr allowed to draw several conclusions: a) ensemble writing of *Nonet op. 31* is an example of incarnating the principle of complete equality of parts in spite of large number of participants. By the same token, large ensemble places restrictions on the range of parts, on the exchange of tessiture positions as well as on revealing virtuoso potential of each instrument; b) in *Octet op. 32* composer applies mode of ensemble writing incorporating two principles: of equality between the instruments and of dominance of «the best among equal» (clarinet, French horn and violin); c) in *Septet op. 147* principle of equality of the parts is used, however, ensemble writing is not so rich with solo phrases, more doublings are used, a device of integrating the instruments in timbre combinations or groups and their juxtaposition is used more extensively.

It is revealed that in three mixed ensembles by J. Brahms (*Trio op. 40*, *Trio op. 114*, *Quintet op. 115*) different modes of ensemble writing with equal parts are used. Such variety is caused by dissimilar qualitative and quantitative composition of the ensemble as well as by individual artistic idea in each of these works.

Thus, approach to mixed chamber ensembles with or without piano from the standpoint of ensemble writing, presented in this monograph, is adequate and reliable for creating their classification into several separate modes. Principle of combination of heterogenous timbres being chosen as genre-constructing factor contributes to revealing of their genre peculiarity and to creation of their typology.

ПЕРЕДМОВА

Обґрунтування вибору теми дослідження. Інструментальні ансамблі змішаних складів (для струнно-смічкових, духових інструментів та (або без) фортепіано) становлять особливий жанровий різновид у сфері камерно-інструментальної музики. Створені «випадково», на замовлення, під враженням від виконавської майстерності або для конкретного музиканта-віртуоза, такі ансамблі нечисленні, у творчому доробку композиторів перебувають немовби на периферії. У той же час вони утворюють свою лінію розвитку паралельно зі стабільними унормованими камерно-ансамблевими складами в межах класико-романтичного мистецтва, постійно приваблюючи авторів. Про це свідчить творчість німецьких композиторів кінця XVIII–XIX ст. — Л. ван Бетховена, Ф. Ріса, Л. Шпора, К.-М. Вебера, І. Мошелеса, Й. Брамса та інших, змішані ансамблі яких увіходять до «золотого фонду» європейської камерної музики. Стійке існування ансамблів змішаних складів порушує питання щодо їхньої жанрової специфіки, а варіантність утілення в кількісно-якісному аспекті — проблему типологізації й класифікації. За кількісним параметром типологізувати та класифікувати такі ансамблі можна, проте констатація кількості ансамблів (тріо, квінтет, секстет, септет тощо) не дає розуміння їхніх специфічних ознак. За якісним параметром класифікація та типологізація гранично ускладнюється через значну кількість можливих тембрових комбінацій. Це зумовлює пошук адекватних підходів до вивчення змішаних ансамблів, які б дозволили виявити їхні жанрово-типологічні ознаки та стати основою для класифікації. Таким підходом є, на нашу думку, дослідження особливостей ансамблевого письма у творах змішаних складів, де об'єднуються темброво-неоднорідні, органічно різні інструменти. Таке поєднання створює технологічні складнощі для композиторів та виконавців. Подолати їх можна саме на рівні ансамблевого письма як комплексу технологічних прийомів, націлених на досягнення узгодженого гармонійного звучання. При цьому ансамблеве письмо в кожному випадку є реалізацією певної моделі функціональної взаємодії партій, на основі чого можлива класифікація змішаних ансамблів.

У науковій літературі змішані ансамблі досі не стали предметом спеціального дослідження. Про них говорять у роботах

монографічного характеру, у дослідженнях камерно-інструментальної музики певного історичного періоду, окремого регіону, у зв'язку з іншою проблематикою. Таким чином, незважаючи на величезний корпус наукової літератури, присвяченої камерно-інструментальній музиці, існує наукова лакуна, пов'язана саме з ансамблями змішаних складів. Названі положення визначають актуальність запропонованої теми, дозволяють узагальнити досягнення музикознавчої думки, залучити не вивчений досі музичний матеріал і запропонувати власну дефініцію поняття «ансамблеве письмо».

Мета монографії полягає в розкритті жанрової специфіки камерно-інструментальних творів змішаних складів німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть, виходячи з особливостей ансамблевого письма як комплексу технологічних прийомів для досягнення гармонійного ансамблевого звучання темброво-неоднорідних інструментів.

Сформульована мета передбачає вирішення таких завдань:

- узагальнити результати наукових досліджень щодо типології та класифікації ансамблів змішаних складів;
- спираючись на попередні наукові здобутки, виявити жанрову специфіку ансамблів змішаних складів, яка полягає в сполученні тембрів струнно-смичкових, духових (дерев'яних та/або мідних) інструментів та (або без) фортепіано як принципово різнорідних інструментів із органологічної точки зору;
- обґрунтувати адекватність поняття «змішані ансамблі» на противагу поняттям «політемброві», «різнотемброві», «темброво-неоднорідні» ансамблі;
- увести до наукового обігу дефініцію «ансамблеве письмо»;
- розглянути поняття «ансамблеве письмо» в кореляції з поняттями «фактура», «оркестрове письмо», «письмо».
- виявити моделі ансамблевого письма на основі різних принципів функціональної взаємодії партій;
- дослідити специфіку ансамблевого письма в камерно-ансамблевих творах змішаних складів Л. ван Бетховена, Ф. Ріса, І. Мошелеса, К. -М. Вебера, Л. Щпора, Й. Брамса;
- виявити особливості ансамблевого письма у великих та малих складах, у творах із фортепіано та без нього;
- простежити зміни в ансамблевому письмі від класицистської доби (творчість Л. ван Бетховена) до пізнього романтизму (творчість Й. Брамса).

У монографії досліджуються камерно-інструментальні твори змішаних складів; предметом дослідження є ансамблеве письмо

в камерно-інструментальних творах змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть.

Методологія базується на системно-аналітичному принципі, який дозволяє вивчити особливості ансамблевого письма як комплексу технологічних прийомів функціональної взаємодії партій в ансамблі, спрямованого на узгодження темброво-неоднорідних інструментів у змішаних складах. У роботі використані:

- теоретичний метод, на основі якого формулюється поняття «ансамблеве письмо» та розглядається кореляція цього поняття з поняттям «фактура»;
- жанрово-типологічний метод, який дозволяє дослідити змішані ансамблі як особливий різновид камерно-інструментальної музики;
- системно-функціональний — вивчає принцип взаємодії партій в ансамблі, визначає їхнє ієрархічне співвідношення, їхню фактурно-ансамблеву роль у системі цілого;
- історичний метод, що дозволяє розкрити зміни в ансамблево-му письмі від класицистської доби до пізнього романтизму;
- порівняльний — виявляє особливі риси ансамблевого письма у великих та малих складах, в ансамблях із фортепіано та без нього.

Теоретичну базу складають дослідження, направлені на вивчення теорії та історії камерно-інструментальних жанрів, зокрема, змішаних ансамблів (Б. Асаф'єв [4], О. Благодарська [6; 7], І. Бялий [12], Т. Гайдамович [16], Е. Купріяненко [51–55], А. Лукацка [60], Л. Повзун [83–84], І. Польська [85–87], Л. Раабен [89–90], Н. Самойлова [98], В. Слупський [107], Л. Соколова [122], Л. Царегородцева [137], С. Чайкін [142], К. Чайковська [143], Д. Чистякова [145], А. L. Alvaré [150], С. Brown [153], M. A. Radice [165]); питань виконавства камерно-інструментальної музики (Д. Благой [9]; А. Готліб [19], А. Зибцев [34], А. Калицький [38], В. Метлушко [65–66], М. Мільман [69], А. Петропавловський [81], О. Сидоренко [103]); камерно-інструментальної творчості окремих композиторів (А. Бояринцева [10], О. Ващенко [14], Е. Захарова [31], І. Карачевцева [39–40], Д. Кутлуєва [56], Р. Мізітова [67–68], Н. Міхеєва [70], О. Садовнікова [97], І. Храмова [135], A. L. Miller [163], M. Wulfhorst [175]); праці з теорії жанру та стилю, історії жанрів (К. Зенкін [32], Л. Мазель [61–62], Є. Назайкінський [76–77], І. Нейштадт [79], Д. Рубцова [93], С. Сандюк [99], С. Скребков [105], Г. Стахевич [128], О. Соколов [120–121], А. Сохор [123], В. Цуккерман [62; 138], С. Шип [147]; роботи, присвячені різноманітним аспектам вивчення фактури (А. Готліб [20], Г. Ігнатченко [35–37], С. Давидов

[23], Л. Касьяненко [44], В. Москаленко [71], Є. Назайкінський [76], В. Приходько [88], К. Руч'євська [94], А. Свірідова [101], С. Скребков [104–105], М. Скребкова-Філатова [106], Ю. Тюлін [131], В. Холопова [134], В. Цуккерман [138–141], М. Чернявська [144] та ін.); оркестрового письма (А. Демидова [24], Г. Дмитрієв [25], В. Зайцева [30], Г. Савченко [95] та ін.); хорового письма (А. Єгоров [28], М. Копитман [47] та ін.); інструментознавства, теорії та історії оркестровки, історії оркестрових стилів (Г. Берліоз [5], Г. Благодатов [8], А. Вепрік [15], М. Зряковський [33], А. Карс [43], В. Мужчиль [72], У. Пістон [82], І. Шабунова [146]); акустики [73]; роботи з історії музики (В. Жаркова [29], Л. Корній [48], Т. Ліванова [58–59]), з теорії сучасної композиції [130] та сучасного композиторського мислення (Д. Малий [63]); праці з інших галузей наукового знання, зокрема з історії та теорії культури (А. Гуревич [21–22], Ж. Ле Гофф [57]), соціології музики (Т. Адорно [1]), естетики та філософії (В. Бичков [11], Н. Очеретовська [80]); монографії, статті, веб-джерела, присвячені опису життя та творчої діяльності композиторів (А. Альшванг [3], К. Гейрінгер [18], М. Друскін [27], А. Кенігсберг [45], К. Кіріліна [46], І. Райскін [91], М. Сапонов [100], Г. Стахевич [124–129], К. Царьова [136], Р. Шуман [149], С. Brown [151–152], С. Hill [157–158], М. Kennedy, J. Bourne [159], М. Kroll [160], W.E. Sand [166], N. Slonimsky, L. Kuhn, D. McIntire [168], М. С. Tusa [171], А. Tyson [172] та ін.); енциклопедичні видання, словники, Інтернет-ресурси [17; 26; 41; 42; 74; 155; 161; 162; 164 та ін.]).

Матеріалом монографії є такі твори:

- Л. ван Бетховен Секстет для струнного квартету і двох валторн *Es-dur op. 81b*, Тріо для фортепіано, кларнета та віолончелі *B-dur op. 11*, Септет для кларнета, валторни, фагота, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *op. 20*, Тріо для кларнета (скрипки), віолончелі та фортепіано *Es-dur op. 38*;
- І. Мошелес Великий секстет для флейти, двох валторн, скрипки, віолончелі та фортепіано *op. 35*, Великий септет для кларнета, валторни, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано *op. 88*;
- Ф. Рис Тріо для кларнета (скрипки), віолончелі та фортепіано *g-moll/B-dur op. 28 №2*, Септет для фортепіано, кларнета, двох валторн, скрипки, віолончелі та контрабаса *Es-dur op. 25*, Секстет для кларнета, фагота, валторни, контрабаса, арфи та фортепіано *g-moll op. 142*, Октет для фортепіано, кларнета, фагота, валторни, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *As-dur op. 128*;
- К.-М. Вебер Квінтет для кларнета і струнних *B-dur op. 34*, Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано *g-moll op. 63*;

- Л. Шпор Нонет флейти, гобоя, кларнета *in B*, валторни *in F*, фагота, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса *F-dur op. 31*, Октет для кларнета *in B*, двох валторн *in E*, скрипки, двох альтів, віолончелі та контрабаса *E-dur op. 32*, Септет для флейти, кларнета *in A*, валторни *in F*, фагота, скрипки, віолончелі та фортепіано *a-moll op. 147*;
- Й. Брамс 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*.

Наукова новизна монографії полягає в тому, що в музикознавстві вперше:

- уведено в науковий обіг визначення поняття «ансамблеве письмо»;
- обґрунтовано співвідношення понять «ансамблеве письмо» та «фактура»;
- запропоновано чотири моделі ансамблевого письма на основі різних принципів функціональної взаємодії партій;
- запропоновано класифікацію камерно-інструментальних творів змішаного складу на основі моделей ансамблевого письма;
- розглянуто змішані ансамблі Ф. Ріса, Л. Шпора, І. Мошелеса, К.–М. Вебера щодо ансамблевого письма та композиційно-драматургічних закономірностей;
- в аспекті ансамблевого письма проаналізовано твори Л. ван Бетховена (Септет *op. 20*, Тріо *op. 11*, Тріо *op. 38*, Секстет *op. 81b*) та Й. Брамса (Тріо *op. 40*, Тріо *op. 114*, Квінтет *op. 115*), які були предметом дослідження з інших дослідницьких позицій.

Подальшого розвитку набули:

- питання жанрової специфіки, типології та класифікації ансамблів змішаних складів;
- питання функціональної взаємодії партій в ансамблі;
- теорія фактури.

Матеріали монографії можуть бути використані в курсах «Історія зарубіжної музики», «Методика викладання камерного ансамблю», «Аналіз музичних творів» для студентів оркестрових, фортепіанних та музикознавчих факультетів вищих навчальних закладів України; у класах камерного ансамблю, педагогічної практики; для формування репертуару камерно-інструментальних колективів; як основа для подальших наукових розвідок.

РОЗДІЛ I

АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Камерно-інструментальна музика постійно перебуває в актуальному колі сучасної музикознавчої думки. Незважаючи на присвячений їй величезний корпус наукової літератури, залишаються відкритими питання, пов'язані з ансамблями, котрі належать до так званого змішаного типу, до складу яких входять струнно-смичкові та духові (дерев'яні та/або мідні) інструменти, з участю фортепіано або без нього. На сучасному етапі розвитку музикознавства можна сформулювати такі проблемні питання стосовно змішаних ансамблів: жанрової специфіки й типології, класифікації, понятійної визначеності та ансамблевого письма.

Визначене коло питань потребує залучення корпусу наукової літератури, присвяченої загальній теорії жанру в музичному мистецтві, конкретніше — проблемі типізації, класифікації та визначення жанроутворюючих компонентів. У фундаментальних дослідженнях, де жанр осмислюється як складний естетико-художній феномен, як багатофункціональна ієрархічна структура, склалися декілька підходів до проблеми класифікації жанрів на основі певних ознак, які виконують функцію жанроутворюючих компонентів. Так, В. Цуккерман у роботі «Музичні жанри й основи музичних форм» [138] у підґрунтя визначення жанру подає кілька ознак: «Жанр є видом музичного твору, якому притаманні певні риси змісту, пов'язаного з певним життєвим призначенням і типом виконання. Таким чином, поняття «жанр», охоплене у всій своїй повноті і різнобічності, відповідає на кілька питань» [138, с. 60–61]. Як головну дослідник виділяє ознаку «типізованого змісту», яку й пропонує як основну для визначення жанру; опертя на неї дозволяє йому поділити жанри на епічні, ліричні та ті, які відтворюють рух [138, с. 25]. У роботі «Естетична природа жанру в музиці» А. Сохор послідовно піддає критичному осмисленню підходи, які беруть за основу визначення та систематизації жанрів такі ознаки, як зміст, форма, виконавський склад, практичне призначення. У свою чергу, дослідник пропонує комплексний підхід до вирішення цього питання, подаючи як головний критерій обстановку виконання,

і, підкреслює автор, — сприйняття твору, «точніше — об'єктивну відповідність твору вимогам, які виходять із цієї обстановки» [123, с. 246]. Відповідним чином автором сформульоване і визначення жанру: «жанр у музиці — це вид музичних творів, який визначається передусім тією обстановкою виконання, вимогам якої об'єктивно відповідає твір, а також будь-яким із додаткових ознак (форма, виконавські засоби, «поетика», практична функція) або їх поєднанням» [123, с. 246]. Врахування, окрім ситуації виконання, інших ознак надає і визначенню поняття, і підходу в цілому комплексного характеру. Є. Назайкінський визначає жанри як «типи, що історично склалися і є відносно стійкими, котрі розмежовуються за низкою критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (суспільна, побутова, художня функція); б) умови й засоби виконання; в) характер змісту й форми його втілення» [77, с. 94].

С. Шип у номінації та класифікації жанрів пропонує базуватись на таких критеріях:

1. Кількість музикантів-виконавців.
2. Характер аудиторії. Просторово-акустичні особливості виконання та відносна кількість слухачів.
3. Визначеність музичного тексту, виконуваного перед слухачами (співвідношення імпровізаційного й композиційного, усного й письмового у творі).
4. Міра авторської участі в підготовленому до виконання музичному тексті.
5. Характеристика звукового матеріалу. Тип інструмента, голосу.
6. Особливі виражальні засоби й прийоми.
7. Специфіка образного змісту творів.
8. Соціальне середовище народження й побутування творів.
9. Етнічне середовище народження й побутування творів.
10. Функції творів у культурному житті суспільства й особистості [147, с. 346–347].

Автор пропонує свій варіант визначення поняття музичний жанр: «це такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції та характеризуються своїми стилями (системами змістових і формально-виражальних властивостей» [147, с. 347].

Намагаючись систематизувати існуючі точки зору на проблему жанру в музичному мистецтві, І.Я. Нейштадт виділяє три групи робіт, які принципово розрізняються між собою щодо вирішення питання класифікації жанрів. Першу групу складають роботи, які

не враховують параметр функціонування, встановлюючи залежність твору (творів) від композиційної структури (як приклад автор наводить роботи М. Арановського). У другому випадку автори виходять із типу змісту, натомість функціонуванню відводиться підпорядкована роль (дослідник у цьому випадку посилається на праці В. Цуккермана). Нарешті, до третьої групи входять роботи, які підносять функціонування як головну ознаку у визначенні й осмисленні феномена жанру і в процесі жанроутворення, прикладом чого є роботи А. Сохора, які подають соціологію музики як напрям музикознавчої думки [79, с. 9]. У свою чергу, І.Я. Нейштадт пропонує диференціювати жанри не за функціональною або структурною ознаками, «а за характером співвідношення в них іманентно музичного й позамузичного змісту» [79, с. 17]. Згідно з цією точкою зору автор поділяє жанри на ті, які «безпосередньо пов'язані з життєвими явищами», і ті, які «пов'язані з ними опосередковано» [79, с. 17]. Методологічною підставою дослідникові слугує твердження, що сягає семіотичних розвідок: «жанр або окремий жанровий комплекс виконує в музиці знакову функцію, яка викликає асоціації з життєвими явищами» [79, с. 16].

О. Соколов у визначенні жанру спирається на функціональний підхід, а саме на функцію музики, а також на наявність або відсутність зв'язку з іншими видами мистецтва або зі сферою позамузичного. Автор пропонує таке визначення: «Жанром називається вид музичного твору, який виникає відповідно до певної функції (життєвої або художньої)» [120, с. 23]. Усі інші критерії — умови побутування, риси жанрової стилістики, виконавський склад — відсуваються, на думку автора, на другий план [120, с. 23].

Незважаючи на різноманіття підходів до вирішення проблеми визначення феномена жанру та встановлення критеріїв жанрової класифікації, вважаємо, що всі розглянуті роботи містять єдиний спільний момент — врахування виконавського складу, який можна трактувати як жанроутворюючий компонент. А. Сохор оцінює цей критерій із різних позицій, відзначаючи і його важливість, і його недостатність для більш вузької специфізації. Дослідник вважає, що «склад виконавців безумовно відіграє свою роль у характеристиці деяких жанрів. Із ним пов'язані суттєві відмінності камерної музики й симфонічної, сольної та хорової або оркестрової. Однак ця ознака не допомагає нам з'ясувати специфіку жанрів всередині кожної з цих великих сфер — наприклад, симфонії, на відміну від симфонічної сюїти. Вочевидь, він повною мірою набирає силу лише при зіставленні не окремих жанрів, а цілих великих груп» [123, с. 236]. Виконавський склад бере до уваги і О. Соколов, хоча він

і не є основним критерієм у класифікації, як пропонує науковець [120].

Узагальнюючи, спробуємо виділити найсуттєвіші жанроутворюючі компоненти, які, на нашу думку, відіграють важливу роль у типологізації та класифікації камерно-інструментальних жанрів, зокрема змішаних ансамблів як специфічного жанрового різновиду камерно-інструментальної музики. Це ситуація функціонування, виконавський склад у якісному та кількісному аспектах, композиційна структура, принципи функціональної взаємодії учасників ансамблю. Якщо параметри ситуації функціонування та композиційної структури у випадку зі змішаними ансамблями не будуть мати власної специфіки порівняно з іншими жанровими різновидами камерно-інструментальних жанрів, то параметри виконавського складу та принципів функціональної взаємодії партнерів ансамблю будуть відзначені своїми особливостями, які, як ми вважаємо, і складатимуть специфіку цього жанрового різновиду.

Звернемось до наукової літератури, присвяченої саме камерно-інструментальній музиці, і спробуємо узагальнити інформацію щодо змішаних ансамблів стосовно визначення їхньої специфіки. У фундаментальному шеститомному виданні «Музична енциклопедія» окремої статті на словосполучення «політембровий ансамбль», «різномтембровий ансамбль», «змішаний ансамбль» ми не знайдемо. Це й не дивно, оскільки ці поняття є конкретизацією широкого поняття «ансамбль». Щодо останнього запропоновано досить розлоге тлумачення, серед смислових аспектів якого зацентруємо наступні цікаві для нас моменти: 1) ансамбль складає невелика кількість учасників; 2) в ансамблі кількість інструментів та партій однакова; 3) існують стійкі інструментальні склади (фортепіанний дует, струнний квартет, квінтет духових тощо); 4) у добу віденської класики склались характерні ансамблеві жанри (струнний квартет, дует скрипки з фортепіано тощо); 5) за кількістю учасників ансамблю розрізняють дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет (тобто від двох до десяти музикантів) [17, с. 170–171]. Ми навмисно залишили поза увагою інші смислові аспекти поняття ансамбль у запропонованому визначенні, щоб сфокусуватись на з'ясуванні специфіки саме змішаного типу інструментального ансамблю. Таким чином, у «Музичній енциклопедії» запропонована переважно кількісна характеристика поняття ансамбль, тоді як якісне його наповнення (інструментальний склад ансамблю) виводиться переважно за межі визначення, що зумовлене, швидше за все, жанром першоджерела (коротка енциклопедична стаття). Згадується лише про існування стійких інструментальних складів

та формування характерних ансамблевих жанрів на основі фіксованих інструментальних складів (наприклад, фортепіанне тріо, струнний квартет, фортепіанний квінтет тощо). Цінними для нас у цьому визначенні є, по-перше, розділення ансамблевих складів на стійкі та нестійкі, по-друге, — окрім якісної, задіяння кількісної ознаки як однієї з найсуттєвіших у типологізації ансамблів.

Детальний огляд існуючих у науковій літературі трактувань поняття ансамблю, спроба узагальнювального дослідження жанрової системи камерного ансамблю, еволюція жанрів камерно-інструментальної музики в історичній перспективі подані в ґрунтовній монографії І. Польської «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика» [85] та низці статей автора [86; 87 та ін.]. Дослідниця пропонує визначати поняття «камерний ансамбль» за такими положеннями: 1) за способом функціонування; 2) за місцем і умовами функціонування; 3) за жанровим призначенням; 4) за сферою функціонування і соціокультурної належності; 5) за типами соціокультурного функціонування (призначення й орієнтації); 6) за характером і способом комунікативно-психологічної взаємодії; 7) за кількісними параметрами (кількісний склад учасників і виконавських партій); 8) за якісними параметрами [85, с. 43–44].

У пропонованій системі ансамблевих жанрів автор виходить із пріоритетності «виконавських (пов'язаних з умовами та складом виконання) аспектів функціонування ансамблю» [85, с. 51]. І. Польська зауважує: «Загальна типологічна класифікація ансамблевих жанрів включає в себе різні параметри їх виконавського функціонування — як якісні, так і кількісні. Відповідно, система ансамблевих жанрів має свою чітку кількісну та якісну структуру» [85, с. 53–54]. Кількісна структура зумовлена типологічною класифікацією на основі кількісної диференціації виконавців і ансамблевих партій [85, с. 54]. «Якісна структура системи ансамблевих жанрів визначається цілою низкою важливих аспектів їх побутування й функціонування. До складу основних параметрів диференціації ансамблевих жанрів із точки зору їх якісних характеристик (способу виконання, складу учасників) увіходять: 1) приналежність до інструментальних або вокальних жанрів; 2) акустична структура; 3) типологія інструментального складу (для інструментальних жанрів); 4) ступінь стабільності» [85, с. 57–58].

Тип ансамблю, який є предметом нашого дослідження, згідно з І. Польською, з точки зору першого параметра диференціації належить, природно, до інструментальних жанрів. Із точки зору другого параметра — акустичної структури — він являє собою темброво-неоднорідні ансамблі, що включають струнно-смичкові та духові

(дерев'яні та/або мідні), відповідно це — ансамблі змішаного складу [85, с. 60]. Такий ансамблевий тип можливий без участі фортепіано. Якщо до складу входить фортепіано, то, як вважає дослідниця, доцільно в жанровому типі темброво-неоднорідних ансамблів за участю фортепіано («камерно-фортепіанні інструментальні ансамблі») виділити підвиди, серед яких — «камерно-фортепіанний ансамбль змішаного складу (з участю струнних та духових інструментів» [85, с. 61]. Із точки зору органологічної приналежності інструментів автор виділяє «змішані ансамблі струнних та духових інструментів з участю фортепіано» та «змішані ансамблі струнних та духових інструментів без участі фортепіано» [85, с. 66]. На нашу думку, диференціація в аспекті органологічної структури позбавлена деякої фортепіаноцентристської позиції щодо ансамблів із фортепіано, яка є в попередньому підході (із точки зору акустичної структури). Саме на диференціацію з позиції органологічної структури, яка являє собою змішані ансамблі та змішані ансамблі з фортепіано як рядоположні, ми будемо спиратись у своїй роботі.

Ступінь стабільності, за І. Польською, передбачає поділ жанрів на константні та релятивні. Константні жанри стабільні за різними параметрами й мають чітко виражені жанрові якості [85, с. 69–71]. Релятивні жанри представлені вільно-варіантними та релятивно-константними [85, с. 72–73]. У першому випадку наявною є жанрово-семантична нестабільність, відсутність стійкого жанрового інваріанта. До них автор відносить усі ансамблі «з максимальною кількістю учасників (нонет, децимет) [85, с. 72]. Релятивно константними є «частково стійкі виконавські структури, які не мають власної постійної соціокультурної семантичної системи функцій, що складалась (комунікативних, психологічних, естетичних, просторових), але які демонструють обмежену органічну здатність до формування одноманітного жанрового інваріанта й відбивають характерний баланс стабільних (константних) і нестабільних (релятивних) структурних компонентів. При цьому в релятивно-константних ансамблевих жанрах стабільною та незмінною є лише принципова основа інструментального складу ансамблю, його ядро, а інші структурні елементи можуть змінюватись залежно від конкретної ситуації» [85, с. 73]. І. Польська виявляє два типологічних види названих жанрів: власне релятивно-константний та константно-варіантний. Перший не має «нормативного виконавського складу, що викристалізувався», і наділений «тільки обов'язковою структурною домінантою, яка виконує опорні жанроутворюючі функції пунктирного характеру..., а також жанри, що не володіють вираженою семантичною, комунікативною та ін. специфікою» [85, с. 73]. Другий тип (константно-варіантні

ансамблеві жанри) передбачає «...можливість використання взаємозамінних інструментів або невеликих відхилень від органологічних схем, що склались», він прилягає до певного константного жанру за своєю семантикою [85, с. 73]. Автор трактує його як «типологічний варіант кристалізації», що виникає в процесі формування константних жанрів або як результат унесення непринципових змін до традиційних константних жанрів [85, с. 73].

Жоден із видів змішаних ансамблів та змішаних ансамблів із фортепіано не належить до константних жанрів. Вони класифікуються автором як константно-варіантні, релятивно-константні та вільно-варіантні.

Схожий підхід до типологізації та класифікації камерно-інструментальних жанрів формулює Л. Повзун [83; 84], розрізняючи види ансамблів за кількісним та якісним (органологічним) показниками. Автор наголошує: «Якісний склад камерного ансамблю розрізняється за інструментальною ознакою, за темброво-акустичною структурою (темброво-однорідні, темброво-неоднорідні)...» [83, с. 9]. Темброво-неоднорідними автор називає ансамблі, до складу яких увходять «інструменти, які відрізняються один від одного засобом звуковибудування та виконання» [83, с. 10]. До таких автор і відносить змішані ансамблі зі струнно-смичкових та духових. Що стосується ансамблів з участю фортепіано, то вони класифікуються як темброво-неоднорідні. Із посиланням на монографію І. Польської, вони зараховуються до виду «камерно-фортепіанних ансамблів» без конкретизації щодо їхньої інструментальної структури в цілому [83, с. 10].

Отже, беручи до уваги детальність і точність типології та класифікації, представлені в монографії І. Польської, ми вважаємо доцільним спиратися на них у своїй роботі. Таким чином, ми будемо оперувати поняттям змішаний ансамбль з участю фортепіано (або без нього). Якісну характеристику в аспекті акустики і фонізму «темброво-неоднорідний» пропонуємо опускати для короткості (пам'ятаючи, що цей ансамбль складають темброво-неоднорідні інструменти) або використовувати це поняття як синонім. Ступінь стабільності будемо відзначати в кожному конкретному випадку, спираючись на досліджувану партитуру.

Показово, що ансамблі з участю струнно-смичкових та духових (дерев'яних та/або мідних) із фортепіано або без нього в науковій літературі вивчаються з різних дослідницьких точок зору. Перший підхід бере до уваги кількість учасників, незважаючи на наявність або відсутність фортепіано. Так, О. Благодарська обирає предметом свого дисертаційного дослідження жанрово-стильові та композиційні

особливості септету як різновиду великого різнотембрового (як називає його автор) інструментального ансамблю в аспекті його історичного розвитку [6]. Дослідниця виявляє принципи взаємодії септету з іншими інструментальними жанрами, зокрема з симфонією, концертом та сюїтою, що дозволяє їй трактувати септет як сферу експериментів та пошуків у плані жанрових рішень і музичної мови. Жанрова специфіка септету визначається автором саме на перетині цих жанрів, в аспекті композиційно-драматургічних рішень. Автор зауважує, що композиційна структура септету «...має родові ознаки сюїти, дивертисменту та симфонії» [6, с. 10]. О. Благодарська висуває також тезу, згідно з якою «інструментальний септет — один із жанрів ансамблевої музики, в якому формувались принципи камерного симфонізму, а згодом і камерної симфонії» [6, с. 7]. Нерегламентований тембровий склад і кількість учасників (сім музикантів), на думку автора, приводять до «граничного ступеня виразності в кожній партії» [6, с. 4], посилення ролі тембрової драматургії [6, с. 4]. Як уважає дослідниця, в інструментальних септетах «...більшою мірою, ніж в інших камерних жанрах, відбувався процес посилення тембрової індивідуалізації, що підготувало появу в ХХ ст. ансамблю солістів» [6, с. 4]. З'ясовуючи специфіку різнотембрового септету, О. Благодарська звертає увагу на взаємодію учасників ансамблю: говорить про чергування груп інструментів, принцип солірування окремих голосів, підкреслює, що в ХІХ ст. спостерігається тенденція встановлення рівноправності учасників ансамблю.

Незважаючи на послідовну й достатньо доказову аргументацію автора в міркуваннях щодо жанрової типології септету, у роботі відкритими залишаються питання жанрової та композиційної специфіки септету порівняно з іншими великими різнотембровими (за термінологією автора) ансамблями, такими, наприклад, як октет або нонет. Також, з огляду на більшу досліджуваність, на думку автора [6, с. 3], ансамблевих жанрів малих складів (дует, тріо, квартет), у роботі не простежуються відмінності між змішаними малими та великими ансамблями в аспекті жанрової специфіки та техніки ансамблевого письма.

Наступну групу складають роботи, в яких змішані ансамблі розглядаються з точки зору певного (осьового) інструменту, який обирається точкою відліку розвідки. «Буття» цього інструменту є «червоною ниттю» дослідження, а сам він може трактуватися як жанроутворюючий компонент цілого. У дисертаційному дослідженні Л. Царегородцевої обрано фортепіаноцентристський ракурс вивчення ансамблів із різнотембровими інструментами [137]. Матеріалом наукового дослідження стають великі інструментальні

ансамблі з участю фортепіано, яке стає «смісловою віссю» роботи. Автор вважає, що «...присутність фортепіано в ансамблевій партитурі є важливим жанроутворюючим фактором і визначає особливу значимість цього інструмента у формуванні ансамблевої текстури в цілому» [137, с. 5]. Адже «...жанр великого камерно-інструментального ансамблю за участю фортепіано являє собою єдиний, генетично детермінований, цілісний шар мистецтва...» [137, с. 5]. Великий інструментальний ансамбль з фортепіано розглядається Л.М. Царгородцевою в історичному розвитку у зв'язку із загальномузичними історичними процесами [137, с. 5]. Як вважає автор, стильова еволюція жанру відбивається в «...трансформації уявлень про рольові функції інструментальних партнерів ансамблю...» [137, с. 5]. Таким чином, у поле зору науковця потрапляють питання ансамблевого письма, принципів взаємодії учасників ансамблю, проте вони не акцентуються в дослідженні як ключові.

Окрім того, ансамблі, що нас цікавлять (за участю струнних, духових і фортепіано (ансамблі без фортепіано не становлять матеріал дослідження Л. Царгородцевої), розглядаються в контексті великого масиву творів (більше 750) композиторів різних національних шкіл від епохи бароко до ХХІ ст., що ускладнює їх типологізацію й жанрову ідентифікацію як ансамблів особливого типу. Справді, автором представлена широка панорама історичного розвитку й еволюції фортепіанних ансамблів, проте ансамблі для струнних та духових у різноманітних комбінаціях залишаються за межами її роботи, так само, як і непроартикульованими залишаються особливості ансамблевого письма у змішаних ансамблях із фортепіано.

Е. Купріяненко у своїй дисертації [55] обирає альтоцентристську точку зору, розгортаючи дослідження навколо еволюції альту, який пройшов шлях розвитку від «другорядного» ансамблевого та оркестрового інструмента, що переважно виконував функцію акомпанементу, до солюючого поліфункціонального універсального інструмента, котрий має широкий спектр змістовно-виражальних і технічних можливостей. У дисертаційному дослідженні та наукових розвідках [51; 53–55], опублікованих за темою дисертації, автор розробляє поняття «альтовий стиль», під яким розуміє «...сукупність специфічних властивостей «образу» інструмента («матовість» тембру, напруженість звучання у високому регістрі, аплікатурні складності в техніці виконання подвійних нот і акордів та ін.), які склалися у практиці ансамблевого музикування в напрямку універсалізації його виражальних можливостей шляхом поглиблення специфіки через її подолання» [51, с. 135]. «Альтовий стиль формувався в процесі еволюції інструмента, яка спрямована від монофункціональності

до універсальної поліфункції ансамблево-концертного типу, яка виявляє темброво-інтонаційні характеристики його звучання в широкому образно-змістовному діапазоні. Еволюція альтового стилю може бути визначена як історія його специфікації-універсалізації» [51, с. 132].

Автор підкреслює велике значення ансамблевого музикування у формуванні й еволюції альтового стилю. Особливу роль у цьому процесі, на думку науковця, відіграли політемброві (як називає їх автор) ансамблі. Е. Купріяненко наголошує, що політембровий ансамбль «...більше за все сприяв розширенню семантичного поля звукових характеристик інструмента, який збагачувався за рахунок «техніки» партнерів. Із клавірної фактури в альтову партію проникають ударно-акцентні та фігураційні моменти, із духової – чіткість атаки, регістровий розмах, віртуозна пасаажність» [51, с. 132]. Таким чином, духові інструменти, інші струнні та фортепіано, що складають такі ансамблі, розглядаються в кореляції з альтом як смисловим центром роботи в аспекті розширення його технічних і виражальних можливостей [51; 54; 55]. Аналітичним матеріалом авторів слугують твори І. С. Баха, Г. Ф. Телемана, В. А. Моцарта, Р. Шумана, Й. Брамса.

Роботи містять цінні спостереження щодо особливостей ансамблевої взаємодії альту з іншими інструментами, зокрема, дерев'яними духовими (наприклад, кларнетом) і фортепіано на композиційно-фактурному рівні та в аспекті виконавської майстерності. Проте жанрова специфіка саме змішаних ансамблів залишається поза увагою науковця, адже не є предметом його дослідження. У роботах пунктиром також накреслені особливості ансамблевого письма, які розкриваються через взаємодію альту з іншими учасниками ансамблю.

Змішані ансамблі різноманітних складів розглядаються і в роботах, присвячених проблемам еволюції камерно-інструментальних жанрів та дослідженню панорамної картини творчості композиторів окремої школи, історичного періоду, регіону, країни тощо. До таких робіт можна віднести праці Л. Раабена [89; 90], А. Лукацкої [60] та ін. У подібного роду дослідженнях, як правило, аналізуються принципи будови циклів, їх композиційно-драматургічні особливості, досліджується генезис тематизму, розглядаються його жанрові витоки, принципи тематичного розвитку тощо. Демонструються репрезентативні твори, які втілюють стильові та мовні особливості певного контекстуального простору. Проблема жанрової специфіки змішаних ансамблів у таких роботах не вирішується.

Наступну групу становлять роботи монографічного плану (так би мовити, «персоноцентристського»), в яких ансамблі, що об'єднують струнні, духові та фортепіано (без фортепіано), розглядаються

в контексті творчості окремого композитора у зв'язку з висвітленням різноманітної проблематики стосовно індивідуального авторського стилю, особливостей композиторського мислення, музичної мови, принципів циклоутворення, композиційно-драматургічних та жанрових рішень в обраних творах тощо [10; 14; 31; 135 та ін.].

Таких робіт досить багато. Як приклад назвемо дисертаційне дослідження І. Храмової [135], в якому змішані ансамблі Й. Брамса представлені в контексті широкої стильової панорами творчості німецького композитора та проблематики жанрових рішень. Автор окреслює образний світ останніх опусів композитора: «роздуми про тлінність життя», яке сповнене «постійним відчуттям «присутності смерті» [135, с. 14]. При цьому «трагічним темам протистоять мотиви гніву, що викликають асоціації з більш ранніми творами. У результаті у всіх опусах, за винятком квінтету *op. 115*, активізується вольове начало, яке народжує надії або стверджує радість буття» [135, с. 14]. Дослідниця також акцентує увагу на жанровому рішенні пізніх ансамблів, відзначаючи, що в них Й. Брамс спирався на романтичну традицію й використовував досвід Л. ван Бетховена стосовно жанрових взаємодій, які призводили до «зіткнення, сумісництва, балансування на межі різних жанрових шарів...» [135, с. 15]. На думку дослідниці, жанрово-стильові сполучення активізують внутрішню структуру ансамблів [135, с. 15]. Важливою для жанрових рішень є також залежність «трактовки ансамблів від інструментального складу, яка сходить до їх давнього коріння» [135, с. 15].

Предметом роботи А. Бояринцевої [10] стає камерний стиль С. Прокоф'єва, котрий є «...результатом інтенсивної роботи в особливих естетичних, мовних умовах, та, одночасно, — основою для створення яскравих, художньо переконливих творів» [10, с. 4]. Розглядаючи в хронологічній послідовності камерно-інструментальні твори композитора, автор накреслює еволюційну лінію їх розвитку, що включає і Квінтет для гобоя, кларнета, скрипки, альту і контрабаса *op. 39, g-moll*. У роботі подані відомості щодо історії написання Квінтету, партитура якого надалі розглядається в аспекті фактурних, тематичних особливостей та логіки організації циклу. Порушуючи проблему специфіки темброво-неоднорідного складу, А. Бояринцева слушно зауважує: «Робота з подібним інструментальним складом виявляє активну взаємодію тембрового й тематичного факторів. Один із можливих виявів цієї взаємодії — закріпленість тембру за певним тематичним матеріалом. Результатом такого підходу до ансамблевої партитури стає пластична поліфонізація тканини» [10, с. 8].

У зв'язку з розглянутими науковими працями зауважимо: роботи, що репрезентують різні дослідницькі підходи, містять цінні

спостереження стосовно естетики та поетики камерно-ансамблевого музикування в цілому, принципів ансамблевого письма, взаємодії партій, трактування рольових функцій інструментів та інших загально-естетичних, психологічних та композиційно-технологічних питань, які постають через дослідження камерно-інструментальної музики як складного феномену. Проте змішані ансамблі з/без фортепіано в таких роботах, як правило, не розглядаються як специфічний жанровий різновид камерно-інструментальної музики.

Таким чином, огляд існуючої літератури, де обраний нами тип ансамблю вивчається з різних дослідницьких позицій та в контексті різної проблематики, демонструє відсутність чітко окресленої жанрової специфіки змішаних ансамблів та змішаних ансамблів із фортепіано, що ускладнює їх типологізацію та класифікацію.

Через різноспрямованість існуючих досліджень ансамблів із темброво-неоднорідними інструментами постає питання термінологічної та понятійної єдності й одноманітності. У розглянутій нами науковій літературі спостерігаємо різні поняття для визначення інструментального ансамблю, у якому беруть участь темброво-неоднорідні інструменти, різні за технічними та виразними можливостями. Як синоніми використовуються поняття «політембровий ансамбль», «різлотембровий ансамбль», «змішаний ансамбль», «темброво-неоднорідний ансамбль». На нашу думку, більш чітке визначення «родового імені» жанрового виду допоможе у виявленні його жанрової специфіки. Для уточнення поняття розглянемо існуючі точки зору.

Е. Купріяненко [54; 55] у дисертаційному дослідженні використовує поняття «політембровий ансамбль». Цілком визнаючи можливість такої дефініції, зауважимо, що префікс полі- (від грецького poly-) означає «багато», «безліч», «чисельний», проте не вказує на точну кількість цієї «чисельності»: зрозуміло, що це не «один», а два і, можливо, навіть більше. Тому поняття політембровий, тобто багатотембровий (не однотембровий), можна віднести й до ансамблю, який складається з двох (і більше) немонотембрових інструментів. Власне, сонату для скрипки та фортепіано в такому разі можна назвати політембровим твором. З іншого боку, поняття «політембровий» не дає ключа до розуміння ступеня однорідності чи неоднорідності, спорідненості чи контрастності тембрів, що складають ансамбль, воно вказує тільки на те, що ці тембри різні та їх більше, ніж один. Отож струнний квартет, який прийнято відносити до темброво однорідних ансамблів [83; 85], також є в певному смислі політембровим ансамблем, тому що всі інструменти,

котрі його складають (скрипка, альт, віолончель), попри те, що належать до сімейства струнно-смичкових інструментів, мають свої темброві особливості, свій легко впізнаний тембр. Не випадково в джерелах з органології (інструментознавства) особливості тембрів кожного зі струнно-смичкових інструментів ретельно описуються з поясненнями природи такого тембру, з деталізацією щодо регістрових відмінностей, різниць у тембровій характеристиці струн. Щодо скрипки У. Пістон зауважує: «Незважаючи на те, що в тембрі струнних набагато більше єдності, ніж у дерев'яних духових, скрипка, як така, при всій своїй «видовій» однорідності, характеризується вражаючим різноманіттям і навіть контрастом барв і динаміки. Значною мірою це пояснюється різницею звучання чотирьох струн» [82, с. 54–55]. Похвальні слова на адресу альту маємо у Г. Берліоза: «Зі всіх інструментів оркестру саме альт більше за всіх недооцінювався, незважаючи на свої відмінні якості. Він такий само рухливий, як і скрипка, звуки його низьких струн наділені своєрідною терпкістю, високі звуки виділяються своїм сумно-пристрасним відтінком, і взагалі його тембр, сповнений глибокою меланхолією, помітно відрізняється від тембрів інших смичкових інструментів» [5, с. 81]. Характеристика тембрової специфіки віолончелі порівняно зі скрипкою та альтом міститься в роботі М. Зряковського [33], у якій автор одразу ж акцентує, що тембр віолончелі помітно відрізняється від тембрів скрипки й альту [33, с. 184]. Між тим, залежно від регістру, віолончель виявляє темброву близькість до обох цих інструментів: у середньому в м'якій кантілені — альту, в насичено-напруженому звучанні — скрипці на струні G [33, с. 184]. Міркування щодо «монотембровості» та «політембровості» приводять деяких авторів до вельми широкого трактування цих понять і характеру їх співвідношень. Так, М. Скребкова-Філатова доходить до цікавого висновку: «враховуючи тонкі темброві градації, майже будь-який інструмент, суворо кажучи, може вважатися «політембровим» [106, с. 10].

Слід зауважити, що в музичній практиці та теорії сформувалися стійкі слухові уявлення щодо тембрів струнно-смичкових, установки сприйняття певного тембру, «образи тембрів», навіть із конкретизацією історичної доби. Звідси походять сталі характеристики: «матове» звучання альту, «яскравий» колорит скрипки, «глибока» віолончель, схожа за тембром на людський голос. Професійні музиканти й досвідчені любителі розрізняють темброве забарвлення смичкових інструментів різних епох, зумовлене конструкцією інструментів, стійкими тембровими комбінаціями, що панують у конкретний історичний період. Так, наприклад, склалось уявлення

про струнно-смичкові інструменти доби бароко, класицизму або романтизму.

Таким чином, виходячи з політембровості як ознаки будь-якого ансамблю, окрім монотембрового, вважаємо, що поняття «політембровий», яке застосовується до ансамблів, котрі складаються з інструментів різної органології, відповідно, з різними технічними та виражальними можливостями, не виявляє їхньої специфіки ані в якісному, ані в кількісному смислах. На підтвердження того, що політембровими, власне, є всі не монотемброві ансамблі, наведемо міркування Д. Благого [9] стосовно розвитку тих сторін художнього відтворення музики, які стимулюються грою в ансамблі (ідеться про ансамблі немонотемброві): а саме «почуття міри», «відчуття звукової перспективи», «підвищена увага до поліфонічної сторони виконання, що виражається в гармонічному сполученні різних елементів музичної тканини» [9, с. 9]. Автор відзначає, що поліфонічність створює певні труднощі для піаністів, подоланню яких сприяє політемброва природа камерного ансамблю. «Успішному вихованню цієї специфічної якості великою мірою допомагає сама «політембровість» звучання музики в ансамблях» [9, с. 9]. Специфіка звукової сторони ансамблевого виконання визначається, за Д. Благим, двома передумовами: політембровістю звучання та фрагментарністю кожної партії в цілому. Ступінь і характер політембровості, на думку автора, залежать від інструментів, що складають ансамбль [9, с. 22]. У такому смисловому контексті будь-який ансамбль, що складається не з монотембрових інструментів, є політембровим, тільки з різним ступенем тембрової спорідненості.

О. Благодарська [6; 7] вживає щодо ансамблів такого роду поняття «різнотембровий», яке й перетинається з «політембровим» і має свої відтінки значень. Характеристика «різнотембровий», по-перше, не вказує на точну кількість тембрів, що беруть участь в ансамблі (на відміну, наприклад, від тріо, квартету, квінтету тощо), а вказує на якість, підкреслюючи «інакшість», незлитість, неоднорідність тембрів. При цьому «якість» тембру залишається невизначеною. Поняттям «різнотембровий» автор охоплює, наприклад, Квінтет для гобою, кларнету, валторни, фагота й фортепіано *Es-dur op. 16* Л. ван Бетховена, його ж Септет для кларнета, валторни, фагота, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *Es-dur op. 20* [7]. У першому випадку різнотембровість репрезентують духові (дерев'яні та мідний) інструменти та фортепіано, у другому, – струнно-смичкові та духові (дерев'яні та мідний). На нашу думку, така трактовка поняття «різнотембровий» може передбачати введення до цього типу ансамблів і фортепіанного тріо, яке об'єднує різні за тембром

інструменти — струнно-смичкові та клавішний. Проте автор не пояснює виключення ансамблю такого типу зі сфери своїх досліджень. Ще раз зауважимо: погоджуйчись із тим, що названі ансамблі є різнометровими, власне поняття «різнометровий» стосовно ансамблів змішаного типу потребує деякого уточнення.

Таким чином, поняття «політембровий», «різнометровий», на нашу думку, є досить широкими, охоплюють велике коло жанрових різновидів ансамблевої музики, що не сприяє виявленню жанрової специфіки ансамблів змішаного типу. Поняття «темброво-неоднорідний» також можна назвати достатньо всеохоплюючим. Не випадково воно фігурує як позначення великого жанрового різновиду, котрий, у свою чергу, диференціюється на інші жанрові підвиди [85]. Ми ж потребуємо більш вузької, спеціальної характеристики, яка допоможе виявити специфіку ансамблів, до складу яких входять струнно-смичкові, духові та фортепіано (або без фортепіано). На нашу думку, запропоноване І. Польською [85] визначення «змішаний ансамбль» є найбільш адекватним, таким, що відбиває специфіку досліджуваного жанрового різновиду. Звернення до іноземної літератури підтверджує цю тезу. У роботі М. А. Radice «Chamber music: an essential history» вживається поняття «Mixed chamber ensembles» щодо творів у складі духових та струнних інструментів [165, с. 57]. Воно, як і розглянуті вище поняття, не уточнює кількісного показника, проте більш конкретизовано вказує на якісний склад, який передбачає поєднання, «змішання» різнорідних тембрів. Уточнення потребують тільки ансамблі, до складу яких входить фортепіано. Як вважає І. Польська [85], у такому разі це різновид фортепіанних ансамблів — камерно-фортепіанний ансамбль змішаного складу. Такий підхід указує на певну фортепіаноцентристську позицію. У той же час, ще раз підкреслимо, сам автор в аспекті органологічної структури пропонує виділяти змішані ансамблі та змішані ансамблі з фортепіано. Саме на цю позицію щодо названих типів ансамблів, подану на с. 66 монографії І. Польської [85], ми будемо спиратись у своїй роботі.

Проблема жанрової типологізації ансамблів змішаного типу з/або без фортепіано може бути представлена у двох площинах: кількісно-якісній (що корелює запропонованому аспекту І. І. Польської) та в площині ансамблевого письма.

У кількісно-якісній площині труднощі в типологізації змішаних ансамблів та змішаних ансамблів із фортепіано виникають у зв'язку з: 1) невизначеною кількістю учасників ансамблю — їх може бути від двох до десяти, тому кількісна характеристика сама по собі не може бути покладена в основу жанрової типологізації,

визначення жанрового коду; 2) неможливістю в більшості випадків зафіксувати змішані ансамблі та змішані ансамблі з фортепіано за певним якісним складом, адже ступінь їх стабільності простягається від константно-варіантних до вільно-варіантних (зі збільшенням кількості учасників, на що вказує І. Польська [85]). Основний масив ансамблів такого типу належить до релятивно-константних, у яких, за І. І. Польською, має бути стабільне ядро, проте і в такому разі творча практика демонструє його варіантні реалізації. Єдиним стабільним моментом для змішаних ансамблів з різною кількістю учасників є сполучення струнно-смичкових та духових (іноді з конкретизацією інструментів). У змішаних ансамблях із фортепіано до стабільних елементів, окрім поєднання смычкових та духових, належить також наявність фортепіано. Зважаючи на досить варіативну кількість учасників, у композиторській практиці склалась велика кількість тембрових комбінацій в ансамблях змішаного складу з/або без фортепіано. Отже, склад учасників із кількісної та конкретизовано-якісної сторін в ансамблях такого типу є варіативним і мобільним. А це ускладнює виявлення жанрового коду з цієї позиції.

За всієї складності й невизначеності тембрового складу змішаних ансамблів, можна окреслити деякі тенденції. По-перше, аналіз партитур змішаних ансамблів демонструє наявність певних історично зумовлених тембрових пріоритетів. По-друге, вибір інструментів у змішаних ансамблях диктується різними мотивами: замовленням виконавців, враженням від майстерності віртуозів, для музикування певної групи музикантів тощо. Проте, надихаючись іноді позамузичними імпульсами, композитори у створенні темброво-неоднорідних ансамблів завжди керуються, передусім, ідеєю створення узгодженого, гармонійного звучання, яке можливе за умови поєднання інструментів різної теситури, що дозволить використовувати всі регістри й утворити повнозвучний ансамбль. У малих і великих складових ансамблів такого типу завжди є інструменти високої, середньої та низької теситури, відповідно, з подвоєнням фактурно-ансамблевих функцій у випадку з великою кількістю учасників.

Уважаємо, що за таких несталих кількісних меж в основу жанрової типології та виявлення жанрової специфіки (як жанроутворюючого принципу) змішаних ансамблів за аналогією з фортепіаноцентристським підходом може бути покладений принцип сполучення струнно-смичкових та духових (дерев'яних та/або мідних) інструментів, що і становить специфіку змішаних ансамблів. Ця думка корелює з підходом у вимірах акустичного та органологічного параметрів, поданим у монографії І. Польської [85]. На нашу думку, саме поєднання смычкових та духових утворює специфіку ансамблів

цього виду через особливі технічні складності в ансамблевому письмі через фоніко-акустичну та органологічну різницю між ними, що визначає формування «ансамблевої текстури в цілому» [137]. Сполучення смичкових та духових породжує яскраву темброву неоднорідність, ступінь якої може бути достатньо високим, що ускладнює створення гармонійного узгодженого звучання.

Справа в тому, що темброва неоднорідність струнних та духових породжена органологічною природою цих інструментів, яка принципово відрізняється за такими параметрами, як артикулятор, вібратор і резонатор, що утворюють «трьохкомпонентну акустичну структуру звукоутворення» [72]. Так, із точки зору музичної акустики «всі смичкові інструменти являють собою складні звукові системи, які складаються з двох основних звукоутворюючих частин: струни, що звучить (вібує), як джерела звука, і резонуючого корпусу, що підсилює звуки струни, яка коливається, шляхом приведення корпусу у вимушені коливання відповідної частоти» [73, с. 81]. У дослідженні тембрової специфіки струнних слід брати до уваги матеріал, із якого зроблені струни, їхню товщину, спосіб збудження струн і місце прикладення та напрямку сили, що збуджує коливання [73, с. 83]. Тому «тембр смичкових інструментів залежить, у першу чергу, від характеру коливань струн» [73, с. 83], але не тільки, адже у струнно-смичкових інструментів унаслідок коливань струни відбуваються резонансні коливання корпусу. При цьому струна зустрічає «не байдуже середовище, а складну акустичну систему, яка має власні коливання. Тому, між двома звукоутворюючими елементами смичкових інструментів (струною, що звучить, і резонуючим корпусом) відбувається певна взаємодія: частотний ряд коливань струни накладається на частотний ряд резонуючого корпусу, у результаті чого з коливань струни виділяються певні частоти, які й визначають характер її звучання, її темброві якості» [73, с. 82–83].

Органологічні властивості духових базуються на інших принципах: «Тілом, що звучить в духових музичних інструментах, є об'єм повітря, що їх наповнює і коливається під впливом спеціального збудника» [73, с. 99]. За способом збудження оркестрові духові інструменти можна поділити на два основних види: 1) «інструменти, що свистять, у яких збудження звука відбувається як результат тертя об край твердого тіла (губу, лабіум) струменя повітря, який рухається з певною швидкістю» [73, с. 100]; 2) язичкові інструменти, в яких збудження відбувається як результат ритмічних змін, що виникають у струмені повітря, який вдувається в канал інструмента. Ці зміни відбуваються завдяки особливому періодично діючому клапану, розташованому на шляху повітряного струменя» [73, с. 100].

За формою та розташуванням збудника язичкові інструменти поділяються на такі групи: 1) власне язичкові, що «мають збудник у вигляді одиночного або парного язичка, тобто пружної пластинки, закріпленої при її основі і вільної на протилежному кінці»; 2) амбушюрні інструменти, які язичків не мають; «функцію останніх виконують особливим чином складені, натягнуті та зближені краями губи виконавця, які він прикладає до устя каналу інструмента» [73, с. 101].

Духові, що свистять, є інструментами з газоподібним збудником і можуть розглядатись як подвійні зв'язані акустичні системи. Духові з твердим збудником (язичкові, амбушюрні інструменти) можуть розглядатись як потрійні зв'язані акустичні системи [73, с. 101]. «Ускладнення системи в другому випадку викликає більшу складність коливального процесу в язичкових та амбушюрних інструментів, що приводить до більшої складності спектра їх звуків порівняно зі звуками лабіальних інструментів» [73, с. 101].

Фортепіано як молоточковий інструмент також сприяє і навіть підвищує ступінь тембрової неоднорідності в ансамблях зі струнними і духовими. Адже фортепіано є струнно-ударним інструментом зі складним клавішно-молоточковим механізмом для збудження струн [73, с. 61]. Джерелом звука в нього є численні струни [73, с. 61]. Проте «коливання струн самих по собі через їх невелику масу й малу поверхню здатні примусити коліватися лише незначний обсяг повітря, що їх оточує. Тому звук, який чути безпосередньо від струн, настільки слабкий, що перестає сприйматися вухом уже на дуже невеликій відстані (3–5 м). Коливання струн, що передаються до резонансної дека, поширюється на більшу площу і передається потім значним масам повітря, які оточують деку. Унаслідок цього звук фортепіано набагато посилюється. Окрім того, резонансна дека, яка є множинним резонатором, сприймає й посилює коливання найрізноманітніших частот і тому, одночасно із загальним посиленням звуку фортепіано, сприяє також збагаченню й покращенню його тембру» [73, с. 62].

Таким чином, вібратор, резонатор та тіло, що коливається, у випадку зі струнно-смичковими, духовими та фортепіано принципово різняться. Це зумовлює не тільки особливу темброву забарвленість інструментів різних тембрових груп, а й визначає різні в кожному випадку технічні характеристики: гнучкість звучання, рухливість, діапазон динаміки, однорідність звука в усіх регістрах тощо.

Органологічно зумовлена одноголосна природа струнно-смичкових (за окремими випадками використання подвійних нот та акордів) та духових інструментів визначає коло функцій цих інструментів в ансамблевій взаємодії. Це, передусім, функція мелодії,

контрапункту, дублювання (у певний інтервал), фігури акомпанементу, педалі, басу. Це, попри органологічні розбіжності, певною мірою зближує смичкові та духові й віддаляє їх від фортепіано, породжуючи проблему функціонального співвідношення партій темброво-неоднорідних інструментів в ансамблі.

Виходячи зі складно організованої системи засобів виразності, яка є в розпорядженні фортепіано (фактура, артикуляція, демпфер-на педаль, тембр) [142, с. 9], фортепіано, окрім традиційних функцій мелодії, контрапункту, акомпанементу тощо, наділяється дещо іншим колом функцій, які можна назвати функціями вищого порядку, котрі діють на вищому композиційному рівні. Так, С.Г. Чайкін виділяє у фортепіано в ансамблевому музикуванні репрезентативну, узагальнюючу, драматургічну, динамізуючу функції, які, на думку автора, закріплені на рівнях авторського тексту та його виконавської реалізації [142, с. 9].

Велика кількість функцій, якими наділяється фортепіано, зокрема й недоступних мелодійним за органологічною природою інструментам, породжує проблему співвідношення фортепіано з іншими інструментами, що входять до складу ансамблів різного типу. Н. Самойлова [98] в роботі, присвяченій жанру фортепіанного квартету, наголошує, що в його еволюції відбувався процес укорінення інваріантних жанрових ознак щодо співвідношення партій. Дослідниця відзначає, що «має місце або повна самостійність інструментів, але на принципі рівної участі у втіленні музичного змісту, або варіативність співвідношення інструментальних партій. Звідси рівнозначними є як протиставлення збалансованих різнорідних за тембром комплексів (рояль і струнні), так і трактовка партії фортепіано у вигляді провідної серед рівних» [98, с. 19]. У свою чергу, серед характеристичних рис, притаманних жанру фортепіанного тріо в остаточно сформованому вигляді, окрім інших, І. Бялий називає «...самостійність і розвинутість партій скрипки й віолончелі за провідної ролі фортепіано...» [12, с. 31]. На організуючу роль фортепіано в контексті цілого вказують Л. Царгородцева [137] та Д. Куллуєва [56].

У той же час, аналіз партитур змішаних ансамблів із фортепіано демонструє, що введення фортепіано до складу відбувається, за окремими винятками (наприклад, Септет *op. 88* І. Мошелеса), не з метою вивести цей інструмент на перший план і трактувати як «сміслову вісь» ансамблю, а з метою утворити повнозвучне звучання:

а) в ансамблях малого/невеликого складу (Тріо *op. 38* Л. ван Бетховена, Тріо *op. 63* К.-М. Вебера, два Тріо *op. 40* та *op. 114* Й. Брамса);

б) в ансамблях великого складу, де задіяна невелика кількість струнних, наприклад, один високий (скрипка) і один низький (віолончель) інструменти (І. Мошелес Великий секстет ор. 35, Л. Шпор Септет ор. 147).

Показовим із цього приводу є перекладання Септету ор. 20 Л. ван Бетховена самим же автором для ансамблю із трьох музикантів (Тріо ор. 38): у першому варіанті великого складу фортепіано було відсутнє через наявність чотирьох партій струнних від низьких (контрабас, віолончель) до середніх і високих (альт та скрипка). В авторському перекладанні для кларнету (скрипки) і віолончелі включено фортепіано, яке компенсувало відсутність повнозвучного ансамблю струнних в Тріо, порівняно з першоджерелом. Можемо зробити висновок, що фортепіано входить до складу ансамблю такого роду не як ключова фігура, а як рівноправний (рядоположний) учасник ансамблю, функції якого є досить різноманітними, проте найчастіше воно націлене на створення повнозвучного ансамблю. Його присутність дорівнюється повному ансамблю струнно-смичкових інструментів, що заповнюють усі регістри. У такій функції фортепіано – однозначно важливий, проте не визначальний компонент цілого, який не може бути основним (єдиним) чинником жанроутворення, самотужки складати специфіку ансамблів такого типу. Не випадково О. Благодарська [6; 7] в одному ряду досліджує темброво-неоднорідні септети з фортепіано й без нього, не беручи його присутність за основу жанрової типології. З іншого боку, наявність фортепіано в різних ансамблях, зокрема й змішаних, зумовлює іншу розстановку сил, співвідношення партій, впливає на ансамблеву фактуру й техніку ансамблевого письма. Із цього приводу одним із показників романтизації фортепіанних квартетів (на прикладі творчості Ф. Мендельсона) Д. Кутлуєва вважає «...паритетність ансамблів при «режисерській» функції фортепіано...» [56, с. 156].

Доречною в такому контексті буде аналогія між роллю фортепіано в ансамблевій музиці та функціями клавесину в оркестровій музиці доби бароко, адже, як зауважує І. Шабунова [146], у своїх витоках бароковий оркестр спирається на «багатохорову звукову концепцію» венеціанської школи та ансамблеве музикування [146, с. 99]. Займаючи одну з ключових позицій в оркестровій тканині барокового оркестру, клавесин виконував, на думку автора, такі функції в її організації: 1) смислової, адже «його партія коригує стильову манеру гри інших учасників оркестру» [146, с. 99]; 2) комунікативну, адже клавесин виконував роль камертона та метронома [146, с. 101]; 3) конструктивно-організуючу, яка виявилась у побудові оркестрової фактури [146, с. 102]. Як видно з наведених автором функцій,

клавесин посідав особливе місце в оркестровій тканині, його роль в оркестрі можна порівняти з роллю фортепіано в ансамблевій взаємодії й ансамблевому паритеті на більш пізньому етапі розвитку музичного мистецтва.

Таким чином, функції, які закріпилися за фортепіано (клавіром) у структурі ансамблевої взаємодії партій у процесі еволюції камерно-інструментальної музики, схематично можна визначити як: 1) рівноправну з іншими інструментами; 2) головну; 3) підпорядковану. Перші дві детально розглянуті в дослідженні І. Бялого [12], присвяченому історії фортепіанного тріо. Простежуючи генезис та еволюцію жанру тріо від XVI століття, автор говорить, що «...в інструментальній музиці XVII – 1-ї половини XVIII століття визначились два основних шляхи еволюції ансамблю без цифрового басу, з виписаною й обов'язковою партією клавіру. Один був пов'язаний із виконавською практикою *colla parte* й орієнтувався передусім на клавір (ширше – гармонійний інструмент), інший – з інтаволатурою, і, відповідно, орієнтувався на інструментальне тріо (ширше – ансамбль мелодійних інструментів); один вів до клавірної сонати із супроводом, інший – до сонати для облігатного клавіру і мелодійного інструмента» [12, с. 22]. В останньому випадку можна спостерігати більшу рівноправність партій, про що говорить І. Бялий [12, с. 22]. У випадку із застосуванням у партитурі принципу *colla parte* клавір є, безумовно, пануючим. Що стосується підпорядкування фортепіано (клавіру) іншим інструментам, то така функція більшою мірою виявляється в дуетах, дозволяє трактувати фортепіано (клавір) як супровідника, підлеглого партнера, який допомагає струнним та духовим інструментам реалізуватись як солістам, створюючи гармонійно-фактурну основу, на яку нашаровується мелодійний голос соліста. У такому випадку фортепіано (клавір) трактується як інструмент звичний, «споріднений» супутник смичкових та духових, котрий утворює з ними сталі (акустично-фонічно стійкі) темброві комбінації. Не випадково І.І. Польська відносить різноманітні дуети для струнних або духових інструментів із фортепіано до константних ансамблевих жанрів, тобто таких, які відрізняються «високим рівнем жанрової стійкості, структурно-рольовою, темброво-фонічною та змістовно-смісловою визначеністю, комплексом жанрової впізнанності та жанрової самоідентичності» [85, с. 72]. Як уважає С.Г. Чайкін, в акустично-тембровому аспекті здатність фортепіано утворювати гармонійне звучання з іншими інструментами, немовби «прилаштовуючись» до них, сягає тембрової специфіки цього інструмента: «Темброві особливості фортепіанного звука як такого полягають у складності його компонентів,

у його постійній мінливості. Це забезпечує звучанню роялю обертову насиченість, наслідками якої є темброва акомодация. Завдяки їй фортепіано природно сполучається з різними інструментами» [142, с. 9]. Автор зауважує, що фортепіанно-ансамблеве виконавство є самостійною спеціальністю й специфічним родом музичної діяльності, тому що в спільному музикуванні, яке відрізняється від сольного, необхідним чином застосовуються виконавські прийоми, націлені на відтворення звучання різних інструментів засобами фортепіано [142, с. 12].

У свою чергу, фонічно-акустична спорідненість струнно-смичкових та духових виявляється більш далекою. Це зумовлено й органологічними властивостями інструментів, які впливають на ступінь тембрової близькості, і композиторсько-виконавську практикою, характерною нестійкістю якісного складу ансамблів, до яких входять представники названих тембрових груп. Так, наприклад, І. Бялий зауважує, що в межах сонати із супроводом і сонати для облігатного клавiру та мелодійного інструмента в період 30–80 рр. XVIII ст. існувала висока варіабельність виконавського складу, відповідно, й велике їх різноманіття [12, с. 27]. При цьому «в межах «тріо-сонатного типу» не існувало вільного вибору між наявністю та відсутністю акомпанементу; була мінімальна кількість творів, де передбачається можливість вільної заміни клавесина фортепіано... У той же час можливість вільної заміни інструментів у дискантовому і басовому регістрах у межах сонати для облігатного клавiру і мелодійних інструментів здійснювалась надзвичайно широко» [12, с. 28]. Ці міркування ще раз підтверджують думку, згідно з якою через нестабільність, незакріпленість тембрових комбінацій струнно-смичкових та духових інструментів їх фонічно-акустична спорідненість виявляється більш далекою, ніж «об'єднання» інструментів цих тембрових груп із фортепіано (клавiром).

Цю тезу підтверджує також і процес стабілізації та типізація складів, передусім за якісним показником, який відбувався поступово у другій половині XVIII ст. І виявився він, передусім, у складах зі струнно-смичковими інструментами та фортепіано з їх комбінаціями. Ідеться про струнний квартет, струнне тріо, фортепіанне тріо, фортепіанний квартет, фортепіанний квінтет. Наприклад, однією з важливих типологічних ознак, наявність яких дозволяє ідентифікувати фортепіанне тріо як самобутній жанр серед інших жанрових різновидів камерно-інструментальної музики, є практика, що «...визначає єдиний і однозначний склад учасників виконання і виключає можливість заміни того

чи іншого інструмента...» [12, с. 31]¹. Стабілізація духових складів відбувалася паралельно. Перетини між смичковими, духовими й клавішними відбувались постійно (адже змішаний склад є найдавнішим, порівняно з іншими), про що свідчить стійке існування змішаних ансамблів у композиторській практиці другої половини XVIII ст. Проте в стабільні, закріплені склади вони переважно не зафіксувались, окрім деяких випадків (наприклад, фортепіанне тріо з флейтою), які І. Польська [85] вважає варіантом константної норми.

У свою чергу, фортепіано в змішаних ансамблях, як вважає І. Польська [85], завжди входить до стійкого інструментального ядра в константно-варіантних та релятивно-константних жанрах. Проте, на нашу думку, як жанроутворюючий чинник у змішаних ансамблях фортепіано може трактуватися тільки разом зі струнними та духовими інструментами, без яких фонічно-акустично та органологічно ансамблі такого типу не реалізуються, так само, як і не витворюється особлива ансамблева тканина.

Аргументувати свою думку можемо положеннями, пов'язаними з естетикою тембру в XIX ст. До XIX ст. — епохи, до якої належить більшість досліджуваних нами творів, — у композиторській творчості відбулось осмислення тембрової специфіки інструментів, їх виразних та технічних можливостей. Цей складний процес відбувався нерівномірно в різних жанрових сферах музичного мистецтва — в інструментальній, театральній та церковній музиці. За тембрами інструментів поступово закріплювалось певне семантичне коло, в яке «втягувались» позамузичні смисли. Іноді інструмент

1 У дисертаційному дослідженні Л. Соколової пропонується погляд на жанр фортепіанного тріо «як широку жанрову область, у якій вимальовуються два класи явищ: • твори, написані у вигляді сонатного циклу для тріо-ансамблю за участю фортепіано; • тріо-ансамблі, для яких пишуться твори в різних формах і жанрах, при цьому його склад може включати різні інструменти, але з обов'язковою участю фортепіано» [122, с. 4–5].

Кожен клас, на думку автора, має підвиди з:

- різними трактуваннями сонатного циклу;
- стабільністю та нестабільністю складу інструментів» [122, с. 5].

Схожий погляд щодо складів фортепіанного тріо зустрічаємо в дисертаційному дослідженні Л. Повзун: «Жанр фортепіанного тріо походить від барокової тріо-сонати, тому в ньому генетично закладена здатність до мобільності органологічної структури: фортепіано — скрипка — віолончель, фортепіано — скрипка — альт, фортепіано — альт — віолончель, фортепіано — флейта — віолончель, фортепіано — скрипка — кларнет, фортепіано — кларнет — альт та багато інших інструментальних поєднань з базовою функцією фортепіано...» [84, с. 71]. Р. J. Crossen-Richardson взагалі розглядає тріо для кларнету, віолончелі та фортепіано як окремий жанр [154].

Отже, навіть так звані стабільні унормовані за складом жанри в композиторській практиці отримували різноманітне втілення на рівні складів.

передбачав більш-менш однозначне семантичне тлумачення за типом оперного амплуа. Наприклад, малий кларнет *in Es* традиційно виступав репрезентантом скерцоозних, викривлених, трансформованих образів від «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза. З іншого боку, за тембрами закріплювалась і власне музична семантика, складався суто музичний образ тембру, у якому узагальнено, сконцентровано фокусувались основні темброві характеристики інструмента (згадуваний вище «людський голос» віолончелі, «матовий» тембр альтя тощо). У музикознавстві цей феномен має різнобічне осмислення, яке відбилось в численних поняттях, запропонованих науковцями. Д. Чистякова застосовує поняття «інструментальні константи» [145, с. 122], Г. Косенко пропонує поняття «темброве амплуа інструмента» [50]. Г. Савченко, розглядаючи стійкі звукоутворення (комплекси) в симфоніях А. Брукнера, задіює поняття «семантична константа» (запропоноване К. Чигарьовою), його ядром є семантика тембру (тембрів) [96]. Щодо альтя Е. Купріяненко використовує поняття «альтовий стиль», який охоплює й образ звучання, і трактовку інструменту [51; 55].

У цьому зв'язку наведемо думку С. Чайкіна в контексті міркувань щодо темброво-образної специфіки фортепіано: «Історія виконавства свідчить, що за багатьма інструментами закріплюються певні образні сфери, у яких найбільш повно й переконливо виявляється природа цих інструментів. Це дозволяє говорити про наявність визначальної змістовної ідеї того чи іншого інструмента. Під ідеєю ми розуміємо музичний зміст, який адекватно виражається засобами даного інструмента» [142, с. 10]. Схожі думки висловлює Є. Назайкінський, розмірковуючи щодо природи та сутності музичних інструментів: «...Інструмент відбиває... закони самої музики — її шкали, діапазони, засоби, прийоми» [75, с. 88]. І далі: «...музичний інструмент матеріалізує ідеальні звукові образи і, збагачуючи, оновлюючи реальний світ звуків, формує нові, більш цікаві музично-звукові уявлення» [75, с. 89].

Освоєння й закріплення певного семантичного простору за інструментами (параметр виразності) відбувалось паралельно з розширенням технічних прийомів гри, завоюванням діапазону (параметр техніки). Це було зумовлено не тільки естетико-художніми чинниками, а і технічним удосконаленням інструментарію, зокрема дерев'яних та мідних духових [8; 43; 93 та ін.]. Як слушно зауважує Є. Назайкінський, «дві протиборчі сили закладені в бажанні музикантів оволодіти інструментом: прагнення до універсальності, до безмежного розширення виразних можливостей будь-якого інструмента — і прагнення посилити, підкреслити яскравість,

індивідуальність, специфічність звучання, його своєрідність. Самі інструменти також можуть бути більш-менш універсальними або, навпаки, специфічними» [75, с. 91].

Досліджуючи розвиток оркестровки в еволюційній перспективі, деякі дослідники оцінюють інструментальну практику доби бароко з позицій кінця XVIII–XIX ст. — періоду розвитку музичного мистецтва, який базувався на принципово інших, порівняно з бароко, художньо-естетичних і мовних засадах, що виявляється і в ставленні до тембру. Від Середньовіччя відома практика заміни одних інструментів іншими, близькими за теситурою. Вона зберігається і в добу бароко, що зумовлено варіабельністю ситуації музикування [8; 12; 29; 58; 59; 146 та ін.]. В оркестрі спостерігається недиференційованість тембрових груп за функціями в музичній тканині, що породжує панування прийому дублювання струнних дерев'яними духовими інструментами [8; 43; 146 та ін.]. Це дозволяє деяким дослідникам робити сміливі висновки щодо тембрової незацікавленості барокових майстрів, навіть тих, чия творчість утворила вершину музичного олімпу не тільки доби, а й усїєї європейської музичної культури Нового часу. Так, наприклад, А. Карс відзначає темброву невиразність музики І. С. Баха, окрім «справжніх сольних партій»: «...у Баха мало такої струнної музики, яка була б невід'ємною від природних і технічних якостей інструментів. Струнні та дерев'яні духові інструменти поділяють між собою один і той самий музичний матеріал» [43, с. 103]. Генезис такого типу оркестрування А. Карс вбачає в музичній мові композитора, основою якої є поліфонічне мислення. Воно виявляється в контрапунктичній техніці письма. «Багатство контрапунктичного руху, що характеризує музику Баха, навряд чи узгоджується з такими речами, як простий акомпанемент або гармонійний супровід. Кожна партія мелодійно самостійна, повноцінна й заснована на фігурах або мелодійних контурах, які задумані взагалі, а не в індивідуальних межах того чи іншого інструмента» [43, с. 102]. На думку автора, таке ставлення до оркестрування зумовлює застосування взаємозамінних партій між струнними та дерев'яними як основного принципу оркестрування в музиці І. С. Баха, а також широкого використання прийому дублювання в унісон [43, с. 102]. Зауважимо, одного з найпоширеніших прийомів співвідношення між тембровими групами струнно-смичкових та дерев'яних духових у музиці бароко, від якого І. С. Бах як завершувач великої традиції відмовитися просто не міг). А. Карсу опонує А. Вепрік [15], який вважає, що неправильне розуміння дослідниками бахівської трактовки тембру призводить до хибних висновків. Автор також вважає, що особливості

бахівської оркестровки зумовлені поліфонічним мисленням, проте робить інші висновки з цієї тези. Так, він вважає, що «в поліфонічному складі (коли в різних інструментах-голосах проводиться одна й та сама мелодійна лінія) трактовку тембру визначила багатотемброва призначеність самого матеріалу. Іншими словами, тембр, залишаючись конкретним, виявився обмеженим у своїй конкретності. Ця обмежена конкретність була зумовлена поліфонічними формами розвитку, передусім передачею одного й того самого музичного матеріалу від одного голосу-інструмента до іншого» [15, с. 19]. І далі: «...теми створювались із урахуванням того, що в процесі розвитку вони будуть переміщуватися з одного голосу-інструмента в інший» [15, с. 20]. І. Шабунова виявляє солідарність із А. Вепріком, висловлюючи думку, згідно з якою теза про байдужість до тембрової сторони звучання на основі іноді відсутніх вказівок на інструменти в барокових партитурах є неправильною. Автор аргументує свою позицію, розмірковуючи про взаємопов'язаність двох принципів: з одного боку, принципу обрання певного тембру, з іншого, — взаємозамінності тембрів. «Ще в XVI столітті була усвідомлена диференціація забарвлення всередині сімейства однорідних інструментів. Наприклад, блокфлейт або цинків. Поступово слух звикав до розрізнення тембрових нюансів і комбінацій. Позірну байдужість до виразності інструмента можна витлумачити інакше: як бажання композиторів мобілізувати всі можливі інструментальні ресурси й використовувати різні джерела звука, щоб унести різноманіття у сферу оркестрового виконавства». «Ось чому вибір конкретного тембру й участь інструмента в оркестрі, який підходить для тієї чи іншої партії за висотно-регістровим діапазоном, не виключають один одного, а доповнюють» [146, с. 101].

Отже, якщо стосовно музики бароко в науковій літературі не існує єдиної точки зору на питання трактовки тембрів, то стосовно другої половини XVIII ст. і тим більше XIX ст. дослідники одностайні: розвиток оркестрового (і ансамблевого) мислення відбувався в напрямку усвідомлення тембрової специфіки, усе зростаючого тонкого відчуття тембрів. Це виявилось в чіткій кореляції між тематизмом і тембром/тембрами, котра приведе пізніше до явища «тембрової призначеності тематизму» [25]. Вважаючи віхою на шляху осмислення тембрового колориту творчість І.С. Баха, А. Готліб зауважує: «У міру того, як новий музичний зміст викликав потребу в нових формах звукового вираження, удосконалювалось мистецтво інструментовки та все більшого значення набував звуковий колорит, використання з образно-емоційною метою особливостей різних тембрів та їх сполучень; і в симфонічних і в камерних

творях відбувалась індивідуалізація партій, функції їх ставали все більш різноманітними й самостійними» [20, с. 107]. Додамо також, що усвідомлювались технічні та виражальні можливості інструментів у композиторській практиці й теорії, що зафіксовано в роботах, присвячених інструментам та інструментуванню (М. Глінки, Г. Берліоза, М. Римського-Корсакова та ін.).

Протягом другої половини XVIII ст. в ансамблевих жанрах відбувалось закріплення інструментальних складів і фіксація певних жанрових моделей за ознакою складу. Практику заміни інструментів однакової теситури простежуємо як окремі випадки (у творах Р. Шумана, Й. Брамса). Чутливе ставлення до тембрів на межі XVIII–XIX та протягом XIX ст. свідчить про нову естетику тембру, який мислиться невід'ємною частиною художнього образу. Тембр усвідомлюється як засіб, котрий разом із мелодійним началом безпосередньо впливає на органи відчуття людини, передусім, на її емоційно-психологічний стан.

В аспекті підвищення значимості тембру вибір конкретного інструмента зумовлений індивідуально-художнім задумом композитора, підпорядкований утіленню художніх образів, тому є не випадковим, а чітко спланованим. Отже, присутність в ансамблі змішаного складу різнорідних і нерівнозначних із точки зору органології інструментів є не ситуаційним випадком, а свідомим обранням комбінації струнно-смичкових, духових (дерев'яних та/або мідних) і фортепіано (або без нього), що визначає, окрім інших чинників (композиційно-драматургічної будови, впливу інших жанрів (сюїти, концерту та симфонії)), жанрову специфіку змішаних ансамблів.

Можна сказати, що тембровий параметр в умовах підвищення його значущості підноситься до рівня жанроутворюючого компонента. Така думка корелює з науковою позицією Д. Чистякової [145] стосовно здатності інструментів (тембрів) виконувати роль «детермінантів стилю» [145, с. 122]. Уможливлення цієї здатності відбувається завдяки осмисленню інструмента як «особливого «знаряддя» музичного мислення» [145, с. 122], збільшенню вагомості темброво-інструментального фактора в системі комунікації в музиці Новітнього часу [145, с. 122], фіксації в композиторсько-виконавській практиці певних тембрових амплуа [145, с. 122–123]. Важливим чинником, який сприяє трактуванню інструмента (тембру) як стилетворюючої категорії, є «всеосяжність категорії «стиль», що «дозволяє а ргіогі включати до його орбіти явища та поняття, котрі супроводжують людину в процесі її творчої діяльності» [145, с. 122].

Оскільки визначення категорії жанру, які існують у науковій літературі, спираються на ідею багаторівневості, складності та багатотосяжності жанрів, ми можемо трактувати тембр (тембри) як жанроутворюючий компонент, що сприяє визначенню жанрової специфіки камерно-інструментальних ансамблів для змішаних складів.

Поєднання різнорідних тембрів відбувається на паритетних началах, що унеможливорює однозначно фортепіаноцентристський підхід до вивчення названого типу ансамблю. Важливість категорії тембру в XIX ст. підносить струнно-смичкові та дерев'яні духові до функції рівнозначних партнерів клавішного інструмента в ансамблі. Конфігурація ж взаємин між інструментами різних тембрових груп демонструє існування ансамблів різних типів із точки зору ансамблевого письма, що дозволяє типологізувати ансамблі змішаного типу в аспекті техніки ансамблевої взаємодії.

У камерно-інструментальних ансамблях змішаного типу однією з головних постає проблема ансамблевої взаємодії учасників, адже в них можуть об'єднуватись інструменти, досить різні за технічними та виражальними можливостями. Ця проблема виявляється у двох площинах (або рівнях): композиційно-фактурній (на рівні технології ансамблевого письма, що належить до композиторської роботи) та в площині виконавської майстерності (на рівні взаємодії музикантів під час виконання ансамблевого твору). Отже, можна сказати, що вона вирішується композитором на рівні нотного тексту як візуально-предметного втілення художнього задуму через конфігурацію взаємин партнерів в ансамблі та виконавцями на рівні реалізації нотного тексту в певній аудіо-структурі, яка є одним із можливих варіантів утілення нотного тексту. Якщо перший спосіб вирішення проблеми ансамблевої взаємодії має чітку (або майже чітку) форму фіксації (ідеться про нотні тексти, створені в епоху Нового часу), то другий спосіб — живе ансамблеве спілкування музикантів — можна зафіксувати тільки за допомогою аудіо-відео запису. Живе виконання кожного разу буде варіантом інваріантної моделі, яким є нотний текст. На підтвердження цієї думки наведемо висловлювання Д. Благого: «Будь-який вид виконавського мистецтва включає і свідоме «планування» (створення основних контурів виконавської трактовки), і виявлення імпровізаційного начала при реалізації виконавського задуму» [9, с. 7]. Автор зауважує, що живе інтонування завжди є неповторним, містить у собі елементи «імпровізаційних несподіванок» [9, с. 7]. І далі: «Свобода безпосереднього музичного висловлювання аж ніяк не сковується ансамблевим виступом: немовби обмежуючи виявлення її «в собі», спільне музикування

повністю зберігає внутрішню безмежність такої свободи, нехай навіть вона виявляється іноді в менших дозах, ніж при сольній грі» [9, с. 7]. Дослідник підкреслює, що «найважливішою передумовою ансамблевого (як будь-якого іншого) виконання є глибоке, всебічне вивчення авторського тексту, пошуки не тільки явних, але й прихованих його закономірностей...» [9, с. 20]. Схожу думку висловлює і А. Зибцев: «Один і той самий твір у виконанні різних складів може мати свої особливості. Важливо, щоб у всіх цих випадках виконавське тлумачення визначалось точним вивченням авторського тексту, прагненням найбільш повного осягнення авторського задуму» [34, с. 45]. Думку, згідно з якою «виконавський центр» (за В. Холоповою) «у вигляді артикуляційно-штрихового комплексу» немовби нашаровується на композиторський текст «у вигляді мелодії, гармонії, фактури, а також тембру, якщо останній позначено у творі», маємо й у Д. Чистякової [145, с. 122].

На сьогодні існує велика кількість літератури, присвяченої обом аспектам проблеми ансамблевої взаємодії. Ансамблева взаємодія в площині виконавської майстерності є досить актуальною проблемою, яка вирішується в сучасному музикознавчому дискурсі з точки зору музичної комунікації, музичної психології, музичної педагогіки, теорії виконавства [1; 9; 12; 19; 34; 38; 65; 69; 84; 85–87; 103 та ін]. Дослідження виконавського аспекту не є метою нашої роботи. Нашим завданням є дослідження принципів ансамблевої взаємодії на композиторсько-технологічному рівні ансамблевого письма, а саме шляхом виявлення прийомів і засобів вирішення композитором складного завдання сполучення темброво-неоднорідних, технічно й виражально різних інструментів у єдиному ансамблевому організмі, який повинен функціонувати узгоджено й гармонійно. Питання ж ансамблевої взаємодії виконавців нас будуть цікавити тільки в аспекті техніки ансамблевого письма.

У роботах, що репрезентують обидва — композиційно-технологічний і виконавський — напрямки, зібрані спостереження та сформульовані цінні положення стосовно специфіки взаємодії учасників в ансамблях різних типів. Якщо ми звернемось до статті в «Музичній енциклопедії», то навіть стислість довідково-інформаційного видання не дозволила авторові оминати складного питання ансамблевої взаємодії: «Мистецтво ансамблевого виконавства засноване на вмінні виконавця вимірювати свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує узгодженість і стрункість виконання в цілому» [17, с. 170].

І. Польська, досліджуючи питання ансамблевої комунікативності, як головний виділяє принцип рівноправного партнерства — основу взаємодії музикантів в ансамблі. Автор наголошує: «...рівноправне партнерство є виключною прерогативою ансамблевого виконавства й ансамблевої комунікативності. Саме в цьому полягає специфіка ансамблю та його привабливість» [85, с. 234]. «Одним із основоположних факторів ансамблевої комунікативності є змістовна специфіка функціонально-рольової взаємодії різних інструментів та голосів, ансамблевих партій, ідентифікації їх тембрів з певними емоційно-психологічними образами» [85, с. 231]. Дослідниця зауважує, що «в ансамблевій комунікативності з точки зору функціонально-ієрархічної взаємодії ансамблевих партій відбивається постійний процес своєрідного «рольового перевтілення», пов'язаного з дією ігрового, навіть театралізованого начала у виконавстві, а також із семантикою персоніфікації тих чи інших інструментів або інструментальних типів [85, с. 232].

Л. Повзун ансамблевим твором називає «камерно-інструментальний твір крупної форми з рівнозначними партіями... Учасники ансамблю з рівнозначними партіями є одночасно і солістами, і ансамблістами» [83, с. 5]. «Не менш важливою рисою камерного ансамблю є те, що рівноправні, рівнозначні голоси протягом усього твору по чергово виконують різні функції, наприклад, мелодійну і супровідну (акомпануючу)» [83, с. 6].

До проблеми партнерської рівноправності в камерно-інструментальному ансамблі Д. Благой підходить дещо з іншої — виконавської — позиції [9]. Порівнюючи камерне виконавство із сольним та оркестровим, він відзначає парадоксальну близькість останніх через наявність у них єдиної творчої волі (в оркестрі — диригента). У свою чергу, ансамблеве музикування «в самій сутності» базується, на думку автора, «...на рівноправності, на свого роду «поліфонії» у виявленні творчої волі композитора різними музикантами. Ось чому гра в ансамблі значною мірою протистоїть як сольному, так і оркестровому виконавству» [9, с. 5]. Автор указує на таку специфічну ознаку камерних ансамблів, як «поліфонічність» музичного висловлювання» [9, с. 23]. Поліфонія передбачає рівноправність контрапунктуючих голосів, їх взаємозв'язок і, одночасно, вільний розвиток у діалогічному просторі ансамблевого музикування.

Зауважимо, що рівноправне партнерство як основа ансамблю є виявом, способом реалізації в музичному мистецтві індивідуалістичних тенденцій, які визрівали в європейській культурі від пізнього Середньовіччя і повною мірою розкрилися в культурі доби Відродження. На нашу думку, універсальний за своєю суттю

принцип рівноправності, який можна інтерпретувати як концепт, забезпечує можливість і здатність камерно-ансамблевих жанрів пристосовуватись до змінюваних історико-культурних та мовних умов, інакше кажучи, до позамузичного контексту й інтрамузичних чинників. Із цієї позиції можна пояснити привабливість камерно-інструментальних жанрів для композиторів і виконавців та їх стійке існування в актуальному колі європейського музичного мистецтва від доби Нового часу до сьогодення.

Рівноправне партнерство передбачає діалог між учасниками ансамблю, який також є умовою здійснення вільного ансамблевого спілкування, а також обмін рольовими функціями між партнерами. Так, Т. Адорно наголошує: «Поведінку виконавців камерної музики небезпідставно порівнюють із змаганням або бесідою. Про це подбали вже партитури: розвиток тем та мотивів, почергове виділення голосів і їх відхід на другий план, уся динаміка в структурі камерної музики нагадує агон» [1, с. 79]: У свою чергу, серед ознак (особливостей) ансамблевого виконавства І. Польська називає «рівноправну взаємодію партнерів» та «діалогічний (полілогічний) тип комунікативності» [85, с. 210]. Виходячи з діалогічної природи ансамблевого музикування, що втілює принцип рівноправності партнерів, автор пропонує концепцію, згідно з якою ансамбль є моделлю соціуму [85, с. 232]. Із приводу ансамблевого виконавства І. Польська зауважує: «Ансамблеве виконавство є феноменом виникнення певної художньої цілісності замкненого континуума в процесі спільного виконання музики, яке є консолідованим та узгодженим кількома (від двох до десяти) виконавцями, партії яких не дублюються» [85, с. 210].

О. Захарова, досліджуючи камерно-інструментальні ансамблі за участю фортепіано у творчості А. Шнітке, доходить висновку щодо універсальності діалогу в організації камерних ансамблів: «діалогічна структура охоплює всі рівні музичного тексту інструментальних ансамблів із фортепіано...» [31, с. 10]. Виходячи з цього, дослідниця пропонує систему діалогічних зв'язків, яка включає інструментальний діалог, діалог тембровий, жанровий, стильовий та ін. [31, с. 11]. Така широка трактовка діалогу, природньо, зумовлена діалогічністю мислення А. Шнітке. У контексті нашого дослідження інтерес представляє інструментальний діалог, у якому автор виділяє такі підвиди: «а) діалог-згоди; б) діалог, націлений на міркування; в) діалог-передражнювання; г) діалог-недослухання; д) діалог, що веде до протиборства; е) діалог розладу» [31, с. 11]. Названі види діалогу виявлені на основі дослідження партитур А. Шнітке, проте в композиторській практиці в цілому реалізуються різні варіанти діалогу як необхідної моделі взаємодії учасників

ансамблю, без якої ансамблева музика не відбувається як особлива жанрова сфера.

Н. Самойлова, виявляючи особливості складної комунікативної організації камерної музики, вважає, що її основою є багаторівневе моделювання явищ словесно-мовленнєвої культури. Комунікативність камерної музики, на думку автора, є вельми диференційованою, зважаючи на можливість моделювати різні типи спілкування: «від дружнього безпосереднього до інтелектуально драматичного, у всій багатоманітності емоційно-сміслових відтінків» [98, с. 18]. Таким чином, діалог, який є одним із головних принципів реалізації ідеї ансамблевості, отримує різну інтерпретацію в контексті різних авторських і епохальних стилів.

Принцип рівноправності виявляється в паритетному, рівномірному розподілі тематичного матеріалу між партнерами. На це вказують майже всі дослідники. М. Мильман [69], відштовхуючись від постулату рівноправності партнерів в ансамблевій грі, зауважує: «Справжній камерний твір розрахований композитором на двох і більше учасників, тобто тематичний матеріал твору розподілений рівномірно між учасниками ансамблю» [69, с. 51]. І далі: «Іноді композитор розкладає почергово тематичний матеріал між учасниками ансамблю, іноді — початок теми звучить в одного, а продовження — в іншого. Буває й інакше: теми, що поліфонічно переплітаються, звучать одночасно у двох або кількох учасників ансамблю. Ось чому камерний твір кожний ансамбліст повинен чути повністю — і вертикально, і горизонтально» [69, с. 51–52].

А. Зибцев, досліджуючи проблемні аспекти взаємодії інструменталістів в ансамблі, які полягають у тому, що ансамблісти повинні «приспособуватися» один до одного, враховуючи характер звуковибудування, штрихи, динаміку партнерів, підкреслює: «...музичний матеріал в ансамблевих творах розподіляється рівномірно між усіма учасниками» [34, с. 43]. Цю тезу автор адресує передусім струнникам та духовикам, яким треба пам'ятати про паритетність партій і враховувати в ансамблевому виконанні специфіку фортепіано. «Виконавцю — скрипалю або віолончелісту — слід ретельно ознайомитись і дослухатись до фортепіанного звучання й прагнути не підкреслювати відмінності, а навпаки, шукати загальні моменти, досягати звукового злиття [34, с. 43]. З іншого боку, С. Чайкін розмірковує про здатність фортепіано як інструмента з універсальними можливостями пристосовуватись до звучання інших тембрів [142], про що йшлося вище.

Окрім названих, дослідники зважають і на інші принципи, які діють на різних рівнях ансамблевого виконавства. Так, А. Зибцев

виділяє три найважливіших принципи, які корелюють із психологічним рівнем та рівнем організації музичного процесу в часі та в просторі. Перший — це «...досягнення внутрішнього контакту в процесі творчого спілкування партнерів шляхом слухового контролю» [34, с. 44]. Другим принципом є «...оволодіння художньо-виразним темпоритмом» [34, с. 44]. «Третім найважливішим принципом гри в ансамблі є узгоджене виконання динаміки твору. Тут маємо на увазі як співвідношення між голосами й роллю, яку вони виконують, так і загальні питання нюансування «звукового балансу». Керуватися при цьому слід не своєю партією, а партитурою твору» [34, с. 44–45]. Останнє положення стосується, передусім ансамблів змішаних складів, що об'єднують інструменти різних тембрових груп. На важливість узгодження динаміки, штрихів та артикуляції вказує і А. Готліб [19].

Стосовно труднощів узгодження органологічно різних інструментів, що суттєво відрізняються технікою та виражальними можливостями, у спільному гармонійному звучанні ансамблю в науковій літературі можна побачити міркування, роздуми та поради з боку виконавців, які вдаються до теоретичних узагальнень своєї практичної діяльності. Наприклад, Д. Благой зауважує, що «першочергове значення має розуміння ансамблістами органічного взаємозв'язку всіх елементів і сторін музично-виконавської виразності. Таке розуміння ускладнюється тим, що ці елементи часто є якісно неоднорідними через різницю інструментів та прийомів звуковибудування. Ця проблема торкається всіх сторін інтерпретації: ритму, динаміки, фразировки і навіть аплікатури або, наприклад, такого специфічного засобу виразності, як педалізація у фортепіано» [9, с. 21]. Далі автор підкреслює: «...у частому одночасному звучанні різних за тембром інструментів дуже важливим є не втратити відчуття зібраності їх в єдиний «звуковий букет» [9, с. 22]. Велику роль при цьому, як вважає науковець, має динамічна узгодженість, особливо через регістрові різниці у звучанні різних інструментів [9, с. 23]. Окрім того, багатотембровість ансамблевого звучання, яка сприяє певній тембровій строкатості, може привести й до «акустично-сміслового безладу», якщо виконавці не дотримуватимуться слухового контролю [9, с. 23–27]. Схожі думки зустрічаємо й у М. Мільмана: «Дуже важливо музикантам знати також, із яким інструментом вони перебувають у контакті (зі скрипкою або, скажімо, із трубою). Треба ясно уявляти різницю в силі звучання різних інструментів (у струнних одне, у духових — інше) і різних регістрів. Установивши цю різницю, треба негайно самому переналаштуватися на відповідний лад. Часто не враховується також різниця в силі й характері звучання регістрів струнних (густий

басок, яскравий високий регістр і дещо бляклий середній регістр). Відносно слабо звучать деякі звуки в першій октаві у кларнета та ін. Необхідно рахуватися й зі зміною дихання у виконавців на духових інструментах. Дихання у духовиків дорівнює штрихам у струнних інструментів» [69, с. 55].

Цікаві спостереження щодо взаємодії темброво-неоднорідних інструментів в ансамблях із гітарою маємо в роботі О. Петропавловського [81], який послідовно розглядає традиційні варіанти взаємодії гітари з різними інструментами (скрипкою, флейтою, фортепіано) та голосом. Автор підкреслює апріорність тези про рівноправність партнерів ансамблю, наголошує на тих зусиллях, які необхідні музикантам у спільному музикуванні з гітарою, а саме – більш уважному ставленні до артикуляції, більш ретельному опрацюванні штрихів, точному туше, пошуку тембрових барв. Зусилля стають необхідною умовою для здійснення ансамблю з гітарою, адже «...з гітарою неможливо грати узагальнено, «крупним планом» – ні в артикуляційному, ні в образному смислі. Гранична деталізація в такому ансамблі є необхідною умовою. Можна сказати, що партнер гітариста по ансамблю змушений діяти в жорстких умовах обмеження динамічного діапазону свого інструмента, і вміння знайти свободу вираження в цих умовах є своєрідним викликом і перевіркою його професіоналізму» [81, с. 15].

Спираючись на величезний корпус наукової літератури, узагальнімо й систематизуємо основні ідеї, принципи та положення, на яких базується камерно-інструментальний ансамбль та ансамблева взаємодія музикантів на рівні композиційно-технологічних прийомів: 1) функціональна рівноправність партнерів ансамблю; 2) діалог (полілог) як важливий чинник розгортання музичного матеріалу й організації фактури; 3) рівномірний розподіл тематизму між партіями; 4) гармонійна злагодженість та узгодженість звучання, що на художньо-естетичному рівні закріплюється в понятті «ансамблевість». Л. Повзун визначає ансамблевість як «особливу властивість узгодженої взаємодії всіх компонентів спільної гри» [83, с. 5].

На рівні виконавської майстерності ансамблева взаємодія, ансамблевість виявляються в умінні дослухатися до партнера й узгоджувати свою манеру виконання, свій стиль, інтонування, динаміку, штрихи, спосіб звукоутворення, звуковедення з партнером (партнерами) по ансамблю. Наведені принципи становлять необхідну основу реалізації камерно-ансамблевої інструментальної музики.

Насправді композиторська практика демонструє велику кількість відхилень у досить широких межах від наведеного узагальнюючого образу, який є ідеальним утіленням ідеї камерного ансамблю.

Відхилення зумовлені кількома чинниками: якісною характеристикою виконавського складу, його кількісним показником, жанровим різновидом ансамблю, взаємодією з іншими жанрами, індивідуально-художнім задумом композитора тощо. Реалізація названих ідей та принципів насправді відбувається у великих варіативних межах на композиційно-технологічному рівні завдяки ансамблевому письму як комплексу прийомів та засобів взаємодії партій, націлених на досягнення узгодженості, злагодженості та гармонії в камерно-інструментальному ансамблі. Так, наприклад, в ансамблях, у яких простежуються риси жанру концерту, можуть не реалізовуватись принцип функціональної рівноправності партнерів і пов'язаний із ним принцип рівномірного розподілу тематизму між партіями. Проте в будь-якому разі ансамблева взаємодія спирається на ідею злагодженості та узгодженості звучання, що відповідає філософсько-естетичній ідеї «цілісності об'єкта» [80, с. 71].

Завдання узгодження технічно й виражально нерівнозначних інструментів у змішаних ансамблях ускладнюється їх органічною природою, яка визначає специфіку звукоутворення та звуковедення. Подолання цієї шорсткості та строкатості, темброво-акустичної та технічної нерівноправності здійснюється на рівні ансамблевого письма, яке передбачає застосування комплексу прийомів ансамблевої взаємодії для досягнення гармонійної узгодженості партнерів в ансамблі.

У сучасному науковому дискурсі поняття «ансамблеве письмо» належить до загальноживаних, звичних, які, проте, не мають чіткої та стійкої дефініції. Схожу долю в інструментальній сфері має й суміжне поняття «оркестрове письмо». Показово, що, незважаючи на відсутність чіткого наукового визначення, воно часто фігурує як стрижневе наукове поняття, навколо якого розгортається дослідницька думка [24; 25; 30; 64 та ін.]. Спроба сформулювати робочий варіант (за висловленням автора) визначення поняття «оркестрове письмо» є в статті Г. Савченко, присвяченій особливостям оркестровки І. Ф. Стравінського: «Оркестрове письмо — це комплекс технологічних прийомів, спрямованих на реалізацію темброво-фактурної структури шляхом взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі» [95, с. 252].

Не претендуючи на всеохопний погляд на проблему формулювання названих понять як наукових дефініцій в інших жанрових сферах музичного мистецтва, зауважимо, що стосовно хорошого письма автори відповідних робіт теж акцентують технологічний момент: наявність певного комплексу прийомів і засобів у тексті твору та їх реалізацію у виконавській практиці, які дозволяють

вправно організувати спів хорового колективу [28; 47; 49; 132 та ін.]. Наприклад, у передмові до роботи А. А. Єгорова [28] зауважується, що «вона є спробою усвідомити й систематизувати основні особливості та технічні прийоми організації хорового твору й призначена для всіх тих, хто має справу з хором», тобто для композиторів та хорових диригентів [28, с. 4].

Що стосується поняття «ансамблеве письмо», то майже у всіх джерелах, присвячених камерно-інструментальним жанрам, автори оперують цим поняттям, але, на жаль, не дають його чіткого визначення. Так, у роботі А. А. Бояринцевої [10] подана узагальнювальна характеристика камерного стилю, виходячи з первинних передумов: просторово-часових особливостей камерної музики, можливості в ній моделювання словесно-мовленнєвих форм, специфіки її комунікативної організації, співвідношення в ній інтелектуального та емоційного начал. Дослідниця пояснює, яким чином названі передумови впливають на формування саме камерного стилю. Так, просторово-часові особливості камерної музики зумовлюють зменшення обсягу звучання, що компенсується збільшенням її інформативної насиченості. «У цьому випадку актуальним стає не збільшення кількості «подій», а уникнення конструктивно, драматургічно нейтральних елементів музичної тканини. Розвиток у камерній музиці підпорядковано не тільки об'єднувальному плину часу, а й дискретності, аналітичності, спрямованим на кожний конкретний момент». «Так, не тільки простір, але і час визначає специфічні риси камерності» [10, с. 17]. Особливості втілення в камерній музиці словесно-мовленнєвої культури — діалогу, бесіди/співбесіди — зумовлюють велике значення артикуляційних прийомів. Актуальність інтелектуального начала в камерній музиці виявляється у винахідливості на рівні музичної мови. Інтелектуалізм, на думку автора, також нерідко сполучається з використанням поліфонічного письма. Зосередженість на емоційному переживанні, поєднаному з інтелектуальним началом, зумовлює заглибленість камерно-інструментальної музики у «сферу іманентно музичного, що дозволяє формувати їй «образ дійсності, що емоційно переживається і аналітично осмислюється» [10, с. 18–19]. Наведені міркування виводять автора на таку особливість камерного стилю, як деталізоване письмо [10, с. 19].

Е. Купріяненко, порушуючи питання особливостей ансамблевого письма в темброво-неоднорідних ансамблях за участю альту, спрямовує дослідницькі зусилля на становлення альту як універсального, багатофункціонального інструмента з широким полем семантичного навантаження. Автор не ставить за мету формування

дефініції поняття «ансамблеве письмо». Між тим у роботі містяться цінні спостереження щодо взаємодії альтя та інших учасників ансамблів як на рівні композиторського тексту, так і на рівні виконавської майстерності. Автор робить цікаві спостереження узагальнювального характеру стосовно особливостей еволюції ансамблевого письма на різних історичних етапах розвитку музичного мистецтва, а також щодо взаємодії камерно-ансамблевого та оркестрового письма. Зокрема, Е. Купріяненко наголошує, що «у класицистських камерних ансамблях (струнний квартет, фортепіанні тріо та квартет і квінтет) переважав динамічний концертний баланс, який витікав з оркестрового письма у вигляді регістрових антифонів у поєднанні з відповідною динамікою. У той же час у камерно-інструментальному письмі розроблялися тематичні моделі, що проникали й до симфонії. Йдеться про особливі якості камерності, що відрізняються, за Т. Адорно, рівномірним розподілом матеріалу між учасниками ансамблю» [55, с. 7]. В іншій роботі серед ознак камерно-інструментальної фактури автор називає більш дрібний фактурний розвиток, ніж в симфоніях та концертах, що стає особливо важливим для виконавства [53, с. 138].

Поняття «інструментальне письмо» використовує у своїй роботі І. Бялий [12], звертаючи увагу на окремі прийоми ансамблевого письма в контексті дослідження історії фортепіанного тріо. Автор говорить, що в ансамблевих творах із клавіром у 60-х–80-х рр. XVIII ст. спостерігається переплетіння фактурних ознак: 1) тріо-сонати — імітації, безперервна лінія басу, фрагменти цифровки, співуча трактовка клавіру, 2) сольної клавірної сонати — яскраво-виражена віртуозна складова, використання прийому *colla parte* у взаємодії струнних і клавіру; 3) оркестрової музики — октавне подвоєння басу, тремоло та ін. [12, с. 29]. Зважаючи на такі особливості ансамблевої фактури, автор робить висновок, що «стиль викладення», «манера інструментального письма» [12, с. 30] на той час ще не склалась.

«Письмо» досліджується не тільки у сфері інструменталізму. Показовою з цього приводу є робота С.Б. Наумовича [78], у якій досліджуються «композиційні закономірності оперних ансамблів К. Монтеверді у зв'язку з їх драматургічною роллю...» [78, с. 1]. Під ансамблевим письмом розуміється «система прийомів організації музичної складової в ансамблевих сценах опер, яка підпорядкована меті втілення драматургічного задуму» [78, с. 1].

Поняття «ансамблеве письмо» містить два складових взаємопов'язаних елементи — ансамбль та письмо. Поняття «ансамбль», будучи міждисциплінарним, є досить розробленим у музикознавчій науковій літературі, деякі визначення ми наводили у зв'язку

з розглядом особливостей ансамблевої взаємодії. І.І. Польська подає й широке естетико-філософське тлумачення цього поняття, і більш вузьке, власне музичне. «Ансамбль є феноменом спільного існування та (або) функціонування природних, соціальних та художніх явищ, який характеризується узгодженістю елементів між собою, гармонійною супідрядністю їх цілому» [85, с. 46]. «У музичному мистецтві поняття «ансамбль» є особливою категорією художньої узгодженості, збалансованості й цілісності, яка належить і до композиторської творчості, і до виконавської діяльності і яка включає до себе такі аспекти, як власне процес спільного групового виконання музики, кількісний та якісний склад його учасників, а також саму музику, призначену для такого виконання» [85, с. 46–47]. Л. Повзун указує на те, що «основним змістом поняття «ансамбль» є властивість сумісності, узгодженості, гармонії цілого й часткового» [83, с. 4].

Поняття «письмо» також є міждисциплінарним і полісемантичним. У тлумачному словнику запропоновано такі його значення: 1) письмо — це процес написання тексту, навичка писати; 2) це система письмових знаків для фіксування та передачі мовлення; 3) це зовнішній вигляд написаного тексту, його візуальні особливості; 4) це текст, написаний чи набраний, що відправляється адресатові з особистою чи офіційною інформацією; 5) це особливості зображення, манера виконання художнього твору [26].

У музикознавстві поняття «письмо» корелює з останнім значенням. Часто воно пов'язується зі складом фактури: поліфонічне письмо, гомофонно-гармонічне письмо. Отож під «письмом» розуміємо тип і характер функціональних взаємин по вертикалі та горизонталі між голосами багатоголосся, що перетинається з трактовкою категорії «фактура». М. Скрєбкова-Філатова [106], досліджуючи феномен фактури, зауважує, що при функціональному підході, коли за основу беруть функціональні відносини елементів системи, у науковій літературі вибудовується досить довгий синонімічний понятійний ряд: «склад» (або просто поліфонія та гомофонія як типи складу), «виклад», «тканина», «письмо», «будова» [106, с. 6].

Поняття «письмо» застосовують також щодо індивідуального композиторського стилю (манери) або до стилю епохи. У такому смислі під письмом розуміють систему (комплекс) прийомів, які становлять відмінну ознаку композиторської індивідуальності або стають стилеутворюючим компонентом на рівні епохального стилю в силу своєї відібраності, стійкості та поширеності (загальноновживаності). Саме так розуміє поняття «письмо» Д. Малий [63] щодо формулювання «техніка композиторського письма», яка визначається

як «сукупність прийомів і методів роботи з музичним матеріалом» та досліджується у зв'язку з феноменом композиторського мислення [63, с. 10].

На сучасному етапі, на нашу думку, поняття «письмо» у музиці можна трактувати в широкому та вузькому смислах. У першому випадку воно синтезує, окрім окреслених власне музичних, запропоновані позамузичні значення: і процес написання тексту (музичного), і систему знаків для передачі мовлення (музичного), і візуальні особливості музичного тексту, і манеру його виконання (написання). У більш вузькому значенні письмо пов'язане з технологічними аспектами музичного тексту, із певним комплексом конкретних, зафіксованих у тексті прийомів і принципів.

Ми пропонуємо таке визначення поняття «ансамблеве письмо». Ансамблеве письмо — це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілості відповідно до втілюваної у творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю). 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.

Що стосується камерно-ансамблевого стилю, то його визначення не є завданням у контексті цієї роботи. Ми спираємось на трактування, запропоноване в дисертаційному дослідженні Л. Повзун: «...Інструментально-ансамблеві жанри поєднані в певну систему особливою стильовою якістю — камерністю, що є багаторівневим поняттям: за умовами виконання, за якісним та кількісним складом (дефініція І. Польської), за виразовими засобами, за художнім змістом» [84, с. 77].

Уточнення щодо камерно-ансамблевого типу висловлювання вказує не на обмеженість дії ансамблевого письма виключно сферою камерно-інструментальної музики, а підкреслює, що існують принципові відмінності між ансамблевим і оркестровим письмом, хоча ми розуміємо, і композиторська практика (особливо у ХХ-ХХІ століттях) це доводить, що непрохідної межі між ними немає. Не тільки сучасні композитори залучали принципи ансамблевого письма до великих симфонічних жанрів і, навпаки, застосовували прийоми оркестрового письма у сфері ансамблевої музики.

Наш наступний аналіз продемонструє постійну взаємодію між цими двома сферами музичного мистецтва щодо використання певних технологічних прийомів ансамблевої взаємодії. Не випадково камерна музика вважається супутником музики симфонічної. Проте існують певні принципові відмінності в письмі ансамблевому та оркестровому. На нашу думку, ансамблевому письму притаманні: 1) деталізація та гнучкість на різних рівнях художнього цілого (інтонаційному, гармонічному, динамічному, агогічному), що зумовлено обмеженістю камерної музики в часі, відповідно, концентрацією музичної думки [4; 10]; уникнення «крупного штриха» в подачі матеріалу (наприклад, довгого утримання гармонічних функцій, широкого розмаху тематизму, тривалої одноманітної динаміки, розлогих тутті та ін., що, у свою чергу, в оркестровій музиці зумовлюється великими масштабами і можливою більшою тривалістю у часі); 2) застосування діалогічного принципу як головного способу розвитку музичної тканини; 3) така прописаність партій (усіх або не всіх — це залежить від конфігурації їх взаємин), яка дозволяє виявити як сольо-віртуозні, так і колективно-ансамблеві потенції інструментів; їх уміння, з одного боку, виявити свої технічні та виразні можливості, свою темброву специфіку (шляхом використання регістрових барв, динамічних нюансів, штрихових тонкощів тощо), з іншого, — їх здатність «зливатися» в ансамблевому узгодженому звучанні з іншими (іноді дуже далекими за всіма параметрами) інструментами, пристосовуватися до інших, не втрачаючи самобутності. Деякі слушні спостереження стосовно різниці між ансамблем і оркестром маємо в роботі А. Готліба [20]. Серед привабливих якостей першого автор називає «найтонші градації звучання», «майже імпровізаційні відхилення від ритму», «деякі нюанси, недоступні оркестру» [20, с. 108]. «Динамічна рівновага звучання оркестру досягається збільшенням кількості музикантів, які грають на більш слабких інструментах; у камерних ансамблях цього не буває. Оркестрова партитура будується за груповим принципом, для ансамблевих творів така організація музичного матеріалу не характерна. Велику роль у камерній музиці відіграє фортепіано; у складі оркестру цей інструмент використовується вкрай рідко» [20, с. 109]. Деякі положення, які містяться в цитаті, потребують уточнення: у великих за кількістю ансамблях організація інструментів часто відбувається саме за принципом оркестрових груп, про що ми будемо говорити далі і що складатиме специфіку їх ансамблевого письма. Не завжди фортепіано відіграє велику роль, принаймні, часто можна говорити про рівномірну паритетність усіх учасників ансамблю. У цілому ж зауваження щодо тонкої

деталізації на різних рівнях художнього цілого є, на нашу думку, цілком справедливими.

Поняття «письмо» виявляється тісно пов'язаним зі складною категорією фактури, до вивчення та визначення якої в науковій літературі склались різноманітні підходи. Серед ґрунтовних праць, спеціально присвячених цій проблемі, назвемо роботи Г. Ігнатченко [35; 36; 37], Л. Мазеля [61; 62], В. Москаленка [71], Є. Назайкінського [76; 77], К. Руч'євської [94], С. Скрєбкова [104; 105], М. Скрєбкової-Філатової [106], Ю. Тюліна [131], В. Холопової [134], В. Цукермана [62; 138] та ін. Окрім того, різні аспекти вивчення фактури подані в роботах різновекторної наукової спрямованості, зокрема в контексті дослідження оркестрової [24; 25; 30; 139; 140; 141], фортепіанної фактури [2; 23; 102; 144; 148]; не так часто — ансамблевої [20; 101]; окремих напрямків складають дослідження, де розглядається робота виконавця з фактурою [44; 88], так би мовити, виконавський аналіз і адекватне прочитання фактури під час роботи над музичними творами.

Висвітлення різноманіття поглядів на складний феномен фактури не є нашим завданням. Спробуємо зацентувати ті смисли серед різнобічних та різноаспектних її тлумачень, які корелюють нашому розумінню ансамблевого письма. Перш за все, звернемося до визначення Л. Мазеля, який під фактурою твору або його уривка розуміє «...всю сукупність його голосів (та груп голосів), які розглядаються з точки зору їх характеру, їх поєднання та їх функцій у музичній цілісності» [61, с. 131]. Учені Л. Мазель та В. Цукерман пропонують схоже визначення [62, с. 331]. Функціональний погляд на фактуру, згідно з яким вона трактується як система, компоненти якої (голоси, групи голосів) вступають у певні функціональні відносини, зближує категорію фактури й поняття ансамблевого письма в нашому розумінні аж до їх перетину, на що ми вказували, наводячи міркування М. Скрєбкової-Філатової [106]. Вважаємо, слід пояснити, яким чином вони корелюють і де проходить між ними «межа».

По-перше, у фактурі функціональні відносини, згідно з визначенням Л. Мазеля та В. Цукермана, встановлюються між голосами. В ансамблевому письмі функціональна взаємодія відбувається між партіями, тоді як кількість голосів може бути більшою, ніж партій. Тракткування фактури, в якому об'єднуються обидва поняття, запропоноване в роботі Є. Назайкінського. Він виділяє «комплекс типів певних фактурних компонентів», серед яких найсуттєвішими автор називає голос, партію, пропосту, респосту, контрапунктуючий голос, підголосок, мелодію, акомпанемент, бас, гармонічні голоси,

дублюючі голоси, органний пункт, педаль [76, с. 78–79]. Дослідник підкреслює, що головними в цьому комплексі є голос та партія, а інші являють їх функціональну модифікацію. Автор зауважує, що партія може бути багатоголосою, але належати одному інструментові, виконавцю або групі інструментів та виконавців, а голос може передаватись від інструмента до інструмента [76, с. 79]. Така точка зору має право на існування, але в ній нівелюються ті композиційно-технологічні аспекти взаємодії партій, які не впливають на тип фактури: їх регістрове розташування, тип дублювання, обмін теситурними позиціями та інші показники, котрі не охоплюються поняттям фактури. Вона належить більш високому масштабному рівневі композиції.

На нашу думку, віднесення поняття «голос» до категорії фактури, а поняття «партія» до ансамблевого письма допоможе продемонструвати, з одного боку, синхронну, з іншого, — асинхронну взаємодію фактури та письма. На підтвердження думки наведемо класифікацію фактурних змін у квартетній музиці, запропоновану А. Свірідовою [101]. Автор виділяє такі якісні характеристики, як «оновлення», «видозміна» та «переключення», з якими пов'язані фактурні зміни. «Оновлення» реалізується «за рахунок зміни функцій голосів усередині єдиного музичного складу (гармонія — гармонія, поліфонія — поліфонія)» [101, с. 67]. «Видозміна» відбувається у зв'язку зі «зміною логіки організації багатоголосся (гармонія — поліфонія і навпаки)» [101, с. 67]. «Переключення» супроводжується «різкою зміною кількості голосів (гармонія — монодія, поліфонія — монодія ...)» [101, с. 67]. Другий і третій типи фактурної зміни завжди, на нашу думку, будуть супроводжуватися зміною ансамблевого письма, що демонструє їх синхронність. У той же час, перший тип не передбачає зміни складу (фактури), проте в ньому відбувається зміна функцій голосів у фактурі певного типу. Її можна простежити саме на рівні ансамблевого письма, ансамблевої взаємодії партій. Таке розбалансування, асинхронна дія фактури й письма є досить частим явищем в ансамблевій музиці, особливо класико-романтичної доби, що показує їх нетотожність. Підтвердимо цю думку міркуванням А. Готліба стосовно взаємодії фактури та тембру, які з виконавської точки зору є пов'язаними, але автономними категоріями: «...Часті випадки, коли зміна фактури не впливає на тембр (різні види двоголосся на одному інструменті або в групі однорідних інструментів — подвійні ноти, *divisi* тощо), а різка зміна тембру відбувається в межах тієї самої фактури (наприклад, за точного повтору тексту в різних партіях)» [20, с. 107]. На нашу думку, тут ідеться саме про асинхронну дію фактури й ансамблевого письма, до якого в цьому випадку належить категорія тембру. Далі в контексті аналізу автор

робить припущення про наявність «специфічних закономірностей колориту», які слугують основою інтерпретації для виконавців [20, с. 113]. Про розведення тембру (колориту) й фактури в роботах, присвячених питанням інструментовки та оркестровки, розмірковує М. Скребкова-Філатова, роблячи висновок, що в них акцентуються проблеми тембрового колориту та розвитку, функцій тембру в ансамблі, тоді як проблеми фактури відсуваються на другий план [106, с. 9]. Ці спостереження ще раз акцентують приналежність тембру (колориту) іншому рівневі композиційної цілісності – ансамблево-му письму, на якому фактура й тембр об'єднуються у складній технологічно-художній єдності.

Ще одним аргументом на користь розведення фактури та письма є наукова позиція, подана в підручниках з інструментознавства та оркестрування. Зокрема в роботі М. Зряковського [33] міститься окремий розділ «Про деякі особливості оркестрового письма», до якого належать «накладення звучності одних інструментів на звучність інших (тобто дублювання), переплетіння інструментальних голосів один з одним, використання різноманітних прийомів передачі від одних інструментів до інших» [33, с. 32]. Названі елементи не впливають на тип фактури, вони реалізуються немовби всередині фактури, не порушуючи її контурів.

Зауважимо, що стійке й звичне в науковій літературі, присвяченій камерній музиці, поняття «рольові функції» інструмента, на нашу думку, може бути уточнено. Ми пропонуємо використовувати поняття «фактурно-ансамблеві функції», яке, попри свою громіздкість, адекватніше відбиває механізми й принципи ансамблевої взаємодії та вказує на складний нерозривний зв'язок фактури й письма.

По-друге, фактура тісно пов'язана з формою: зміна структурних одиниць форми в крупному масштабі супроводжується змінами у фактурі, яка є потужним формотворчим чинником. У творах класико-романтичної доби на рівні ансамблевого письма, як правило, зберігається певний панівний принцип взаємодії між партіями протягом усього твору, або, принаймні, у межах однієї частини. Так, наприклад, ми можемо говорити про панівний принцип функціональної рівноправності партій або про реалізацію концертного принципу головування одного чи кількох інструментів, тоді як інші виконують функцію акомпанементу або створюють ансамблеву взаємодію другого плану. Це твердження потребує уточнення для творів ХХ–ХХІ ст., у яких іноді спостерігається часта кардинальна зміна типів фактури (поліфонічної, гомофонно-гармонічної, гомофонно-поліфонічної, пуантилістичної (за класифікацією В. Холопової)

[134], що супроводжується змінами принципів функціональної взаємодії між партіями. Так, А. Свірідова наголошує, що однією з характерних рис фактурного розвитку в сучасній камерно-інструментальній музиці є «миттєве перемикування від однієї форми організації музичної тканини до іншої» [101, с. 71]. В ансамблевих творах, що належать класико-романтичній епосі і які є матеріалом нашого дослідження, панує переважно гомофонно-гармонічний або гомофонно-поліфонічний тип фактури з фрагментарним використанням акордового складу та поліфонії. У цьому випадку ми можемо говорити про основний принцип ансамблевого письма, обраний композитором для твору в цілому або окремої його частини.

У будь-якому випадку, на нашу думку, у межах гомофонно-гармонічної мовної системи фактура є більш широким, всеохопним поняттям, що належить високому масштабному рівню композиції. Так, Ю. Тюлін вважає, що фактура належить до музичної форми [131, с. 6], основними конструктивними компонентами фактури є мелодика, гармонія й ритм, які відіграють основоположну композиційну роль [131, с. 7]. Компонентами ансамблевого письма, на нашу думку, є засоби, які належать іншому, більш низькому логіко-структурному рівню композиції. Це тембр, регістр; за аналогією з оркестровим письмом віднесемо до ансамблевого дублювання, «переплетіння інструментальних голосів один з одним», «використання різноманітних прийомів передачі від одних інструментів до інших» [33]. Це також динаміка, штрихи, артикуляція, які вважаються виконавськими засобами. Ансамблеве письмо в логічно-конструктивному аспекті пов'язане з логікою викладення й розвитку тематизму та з логікою драматургії. Саме письмо, а не фактура, реагує на зміну тембру, регістру, обміну теситурними позиціями між інструментами, появу дублювання в музичній тканині, інтервал дублювання тощо. Схематично зв'язок форми, фактури та письма можна уявити у вигляді ієрархічної піраміди, де всі різноповерхові компоненти виявляють себе через інші.

ФОРМА

ФАКТУРА

АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО

Фактура може розглядатись як один зі стилеутворюючих чинників на рівні індивідуально-художнього стилю. Вона може бути носієм індивідуальної майстерності композитора, її критерієм і показником. Не випадково ми узагальнюємо специфічні особливості фактури Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, К. Дебюсі, І. Стравінського та інших композиторів, у творах яких фактура є оригінальним утіленням загальних типів фактури або такою модифікацією, яка породжує нові явища у фактурній організації. Причому індивідуалізація фактури тісно пов'язана з питанням індивідуалізації музичної мови. Як правило, у межах барокової доби проблема фактурної специфіки не формулюється. Вона постає на межі XVIII–XIX ст., з посиленням індивідуалістичних тенденцій у музичному мистецтві, які підкріплювались естетикою романтизму. Ця проблема залишається актуальною до сьогодні, адже фактура в музиці Новітньої доби, XXI ст. у деяких випадках може розглядатись як чи не єдиний чинник індивідуальності композитора, особливо в оркестровій музиці. Ми можемо екстраполювати цю ідею й на рівень ансамблевого письма, тісно пов'язаного з фактурою. Відповідно, ансамблеве письмо не є критерієм композиторської індивідуальності принаймні до XIX ст.

Категорію фактури можна розглядати також на рівні стилю епохального, де вона часто ототожнюється зі «складом» (поліфонічний, гомофонно-гармонічний склад). У такому разі говоримо про панівний тип фактури в межах історико-стильової епохи або періоду розвитку музичного мистецтва за наявності інших типів. Таким чином — як маркер індивідуального композиторського стилю і як панівний склад музичної історико-стильової доби — поняття «фактура» змикається з поняттям «ансамблеве письмо». У зв'язку з цим ще раз підкреслимо: ансамблеве письмо належить до композиційно-технологічних сторін твору як художнього цілого, і як технологічна складова задає певний алгоритм (принцип) функціональної взаємодії партій в ансамблі й керує цією взаємодією відповідно до встановленого алгоритму. У зв'язку з цим зауважимо, що в багатьох визначеннях фактури передусім фігурує художня складова, тоді як технологічний аспект (конфігурація взаємин компонентів) розглядається як зумовлена, похідна: «...Фактура в музиці — це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює та об'єднує по вертикалі, горизонталі і глибині всю сукупність компонентів» [76].

Взаємини між фактурою та музичним письмом у музиці XX–XXI століть складаються за дещо іншою моделлю, ніж в гомофонно-гармонічній музичній системі, на що вказують дослідники [130].

Так, розглядаючи викладення музичного матеріалу в умовах розбалансування системної тріади: «склад – тканина – фактура» передусім як проблеми письма, автори зауважують, що вона вбирає в себе, окрім техніки, «ті явища, які в інших умовах перебували у віданні складу та фактури [130, с. 173–174]. Тобто, принципова зміна організації музичної тканини у ХХ ст. тягне за собою перебудову взаємин між фактурою й письмом, у результаті чого останнє виявляється більш всеохопним. «Перехід до нового найменування означає не просто зовнішню термінологічну заміну. Він... зумовлений глибокими сутнісними змінами, а тому потребує відбиття цих змін у відповідному категоріальному апараті. Але оскільки поняття письма генетично пов'язане з колишніми складом та фактурою, остільки і його категорії не зовсім чужі своїм попередникам» [130, с. 174]. Виходячи з наведених міркувань, ми висловлюємо припущення, що характер взаємин між фактурою, складом, музичною тканиною, письмом, зокрема й ансамблевим, є історично зумовленим і змінюваним у різних мовних контекстах. Відповідно, зміна історико-стильового контексту та системи музичної мови зумовлює і зміну принципів ансамблевого письма. Додамо також, що в історичній перспективі від барокової музики до сучасності спостерігається тенденція індивідуалізації ансамблевого письма так само, як і фактури. У музиці бароко навряд чи можна говорити про специфіку ансамблевої взаємодії на рівні індивідуального композиторського стилю. Тенденція до виявлення індивідуалістичних потенцій посилюється до ХІХ ст., коли ми можемо розглядати авторські рішення ансамблевої взаємодії.

Аналіз партитур ансамблів змішаних складів (з/без фортепіано) німецьких композиторів кінця ХVІІІ–ХІХ століть демонструє наявність стійких принципів ансамблевого письма, на основі чого здійснюємо спробу класифікації, виділяючи певні моделі ансамблевої взаємодії. За принципами ансамблевого письма змішані ансамблі можуть типологізуватися, враховуючи такі ознаки (фактурно-ансамблеві характеристики партій): 1) рівноправність партій; 2) паритетність розподілення тематизму; 3) розподілення функцій в ансамблевій тканині; 4) використання реєстрового об'єму інструментів; 5) обмін теситурними позиціями; 6) ступінь функціональної свободи партій щодо інших учасників ансамблю.

Відповідно, пропонуємо виділити такі моделі ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах змішаних складів (з/без фортепіано):

1. модель, у якій функціональна взаємодія партій відбувається на основі повної рівноправності, обміну фактурно-ансамблевими функціями, паритетного розподілення

тематизму, необмеженості діапазону, обміну теситурними позиціями, функціональної свободи у взаємодії між учасниками ансамблю;

2. модель, у якій функціональна взаємодія партій відбувається на основі повної рівноправності, обміну фактурно-ансамблевими функціями, паритетного розподілення тематизму, обміну теситурними позиціями, але з обмеженням діапазону та функціональної свободи учасників ансамблю для досягнення більш злитого, компактного, узгодженого звучання;
3. модель, у котрій один інструмент (із будь-якої тембрової групи) виконує солюючу функцію; іншим переважно доручається функція акомпанементу. У такому разі не реалізуються рівноправність партій (за винятком невеликих фрагментів композиції), обмін фактурно-ансамблевими функціями, паритетне розподілення тематизму, спостерігається закріплення теситурної позиції за партіями. Солюючий інструмент необмежений у свободі руху та діапазоні, у виявленні своїх виражальних та віртуозно-технічних можливостей. Акомпануючі інструменти фактурно-ансамблево, регістрово, теситурно, акустично-фонічно йому підпорядковуються, у результаті встановлюється функціональна ієрархія між солістом та всіма іншими учасниками ансамблю.
4. модель, у якій панівними є два-три інструменти (з будь-яких тембрових груп), тоді як інші виконують другорядну (або акомпануючу) функцію. У такому разі встановлюється рівноправність між рівнозначними за функцією партіями: між ними відбувається обмін тематизмом, фактурно-ансамблевими функціями, іноді — теситурними позиціями між інструментами близьких теситур. Спостерігається обмеження діапазону і свободи руху голосів, виходячи з тієї функції, яку учасник ансамблю виконує.

Змішані ансамблі з/без фортепіано становлять жанровий різновид камерно-інструментальної музики, специфіка котрого в науковій літературі залишається чітко не окресленою. Потребують додаткового вивчення або уточнення проблеми жанрової специфіки й типології, класифікації, понятійної визначеності та проблема ансамблевого письма.

У результаті звернення до наукової літератури з теорії жанру ми пропонуємо зацентувати увагу на таких жанроутворюючих компонентах, як параметр виконавського складу в якісному

та кількісному аспектах та принципи функціональної взаємодії партнерів ансамблю. Інші критерії типологізації (ситуація функціонування, композиційна структура та ін.) не дають можливості виявити специфіку ансамблів зі змішаним складом.

У науковому дискурсі ансамблі змішаних складів розглядаються з різних дослідницьких точок зору, для вирішення різних завдань. Проте в жодній роботі проблема виявлення жанрової специфіки ансамблів такого роду не ставилася за мету, як і немає спроби класифікувати їх. Спостереження щодо ансамблевого письма є в багатьох роботах, проте в жодній воно не стає предметом спеціального дослідження на матеріалі змішаних складів.

Беручи за основу класифікацію, запропоновану І. Польською, ми обґрунтовуємо адекватність застосування поняття «змішані ансамблі» та «змішані ансамблі з фортепіано» на протипагу поняттям «політембровий ансамбль», «темброво-неоднорідний ансамбль», «різнотембровий ансамбль». Поняття «камерно-фортепіанний ансамбль змішаного складу», на нашу думку, вказує на певну фортепіаноцентристську позицію. Щодо органологічної структури І. Польська [85] пропонує виділяти змішані ансамблі та змішані ансамблі з фортепіано. Саме на цю позицію щодо названих типів ансамблів, подану на с. 66 монографії І. Польської [85], ми спираємось у своїй роботі.

Класифікація змішаних ансамблів із точки зору кількісних характеристик їх складу є непростим завданням, адже всі вони належать до константно-варіантних, релятивно-константних та вільно-варіантних (за визначенням І. Польської) типів складів. Запропонований у нашій роботі підхід (на основі типологізації та класифікації І. Польської) виходить із поєднання саме струнно-смічкових та духових (дерев'яних та/або мідних) інструментів як стабільних компонентів та як жанроутворюючих чинників у змішаних ансамблях. У змішаних ансамблях із фортепіано ми пропонуємо не загальнопоширений фортепіаноцентристський підхід до визначення жанрової специфіки, а паритетний, виходячи з ідеї поєднання струнних, духових та фортепіано. Останнє (за деякими винятками) розглядаємо як рівноправного учасника ансамблю, функції котрого можуть бути розподілені між повним складом струнно-смічкових інструментів. Піднесення ролі та значимості тембру в музиці ХІХ ст. дозволяє трактувати його як жанроутворюючий компонент (за аналогією зі стилеутворюючою його трактовкою).

У камерно-інструментальних ансамблях змішаного типу однією з головних постає проблема ансамблевої функціональної

взаємодії учасників, адже в них об'єднуються органологічно різні інструменти. Вона вирішується композитором на рівні ансамблевого письма як комплексу композиторсько-технологічних прийомів і принципів взаємодії, спрямованих на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної у творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю).

Ансамблеве письмо перетинається з фактурою, яка в контексті класико-романтичного музичного мистецтва є більш широкою, тоді як ансамблеве письмо — більш вузько технологічним.

У науковій літературі підноситься значимість принципу функціональної рівноправності партій як основи ансамблевої взаємодії. Насправді композиторська практика демонструє велику кількість відхилень і навіть відмову від нього. У зв'язку з цим цікавим є дослідження ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах змішаного складу (з/без фортепіано), складність якого зумовлена технічно виражальною специфікою інструментів. Аналіз ансамблевого письма дозволяє виявити особливості цього жанрового різновиду й розглянути класифікацію ансамблів змішаного складу. Для цього, враховуючи різні принципи функціональної взаємодії партій, ми виділяємо чотири моделі ансамблевого письма, які є основою класифікації та типологізації камерно-інструментальних творів змішаного складу.

РОЗДІЛ II

АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО: ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

А. Буття змішаних ансамблів в історичній перспективі

Змішані ансамблі, напевно, є одним із найдавніших типів ансамблю, генезис якого сягає доби Середньовіччя. У багатьох наукових джерелах спростовується теза про нерозвинутість інструментального музикування, зокрема ансамблевого, у період розквіту середньовічної вокальної поліфонії [8; 29; 83; 85; 107; 146]. Про активний розвиток інструментальної ансамблевої музики свідчать літературні, образотворчі, наукові джерела, у яких підтверджується досить багатий інструментарій, є описи середньовічних синтетичних музикантів-інструменталістів (жонглерів, шпільманів, менестрелів, піфарів), свідчення про важливість інструментальної музики в різних сферах буття середньовічної людини (переважно городянина) й суспільства в цілому. В. Жаркова слушно зауважує: «Середньовічне місто було заповнене звуками: людина боялась тиші, і жонглери створювали щільне звукове поле, щоб світ не лякав мовчазною невідомістю. Навіть пізно вночі мешканці, повертаючись вулицями міста, повинні були співати пісні та шуміти, демонструючи гучним звучанням своїх голосів відсутність таємних недобрих намірів» [29, с. 127]. Г. Благодатов, у свою чергу, говорить, що музичні інструменти звучали «і в народному побуті, і при дворах правителів, на святах, урочистих церемоніях і пирах, під час богослужіння в храмах» [8, с. 8].

Багато дослідників відзначають, що в добу Середньовіччя та Відродження особливістю інструментального музикування була відсутність інструментально-тембрової специфіки, тембрової призначеності музичного матеріалу [8; 55; 146]. «Будь-яка мелодія, можлива для вокального виконання, вважалась придатною для інструментів. Вибір того чи іншого інструмента для виконання цієї партії міг залежати від різних причин, наприклад, від того, який із них був у наявності. Звичаям закріплювати кожний голос

багатоголосного твору за певним тембром не існувало, тому інколи на нотах писали назву інструментів. Характерною є також повна відсутність прагнення до стандартизації й однаковості складів ансамблів — можливі найрізноманітніші комбінації» [8, с. 8]. З останнього твердження можна зробити висновок, що середньовічний ансамбль був нестабільним за кількісним та якісним складом, і, швидше за все, його учасники грали на темброво-неоднорідних інструментах, адже художньо-естетичним ідеалом Середньовіччя було звучання яскраве, шорстке, барвисте, що відбивало світоглядні настанови Середньовіччя, сповнені контрастних протиріч [21; 22; 57]. В. Жаркова, розмірковуючи про сприйняття звучання музичних інструментів середньовічною людиною, зауважує, що звуковій картині, яка виникала під час музикування, надавало «яскравості й живості» те, що «музиканти часто міняли інструменти, а також грали на різних інструментах одночасно, не даючи публіці втратити увагу до того, що відбувалось» [29, с. 127]. Підтвердженням цієї тези є й міркування Л. Повзун, яка говорить, що ансамблі доби Середньовіччя й Відродження репрезентували яскраву органічну картину, традицію вільної взаємозамінності інструментів, кількісну та якісну незакріпленість, іноді — практику об'єднання за акустичними якостями — склади гучної музики та тихої музики [83, с. 14–15].

Практика використання ансамблів із нестабільним (якісним і кількісним), часто змішаним складом залишалась актуальною в європейській музиці ще довгий час. У згадуваній вище роботі І. Бялого [12], присвяченій історії фортепіанного тріо, сказано, що в перехідний період від бароко до класицизму широко використовувались варіантні склади, що було зумовлено існуванням загальної поширеної традиції домашнього музикування [12, с. 29]. При цьому автори та видавці пропонували виконавцям принаймні чотири альтернативи: 1) наявність або відсутність власне акомпанементу; 2) можливість виконувати клавірну партію на клавесині або фортепіано (або на іншому гармонійному інструменті); 3) вибір між скрипкою та флейтою (або іншим інструментом) як акомпануючими інструментами в дискантовому регістрі; 4) вибір між віолончеллю та гамбою, віолоне, баритоном, фаготом та ін. як акомпануючими інструментами в басовому регістрі» [12, с. 28]. Очевидно, що вибір міг бути зроблений і в бік більш однорідного органічного складу, і в бік темброво-неоднорідного складу ансамблю.

Таким чином, практика темброво-неоднорідного музикування народилася разом із ансамблевою культурою, тоді як монотемброве або темброво-однорідне звучання є швидше виплеканим продуктом

еволюції ансамблевої (й оркестрової) музики, яке стає відбиттям змінюваних художньо-естетичних принципів і світоглядних настанов у більш пізні етапи розвитку музичного мистецтва. Генезис процесу стабілізації та типізації ансамблевих і оркестрових складів сягає барокової доби, а завершується в класицистську.

Ми припускаємо, що з точки зору темброво-органологічної організації ансамблевої / оркестрової музики з XVII століття (періоду бурхливого розвитку інструментальної музики) співіснували дві магістральні лінії: перша – найдавніша – пов'язана зі змішаними, темброво-неоднорідними складами, до яких входили інструменти різної органологічної природи; паралельно нею оформлювалась лінія темброво-однорідних або монотембрових складів як більш пізніе надбання композиторської практики. За приклад можна взяти ансамбль скрипалів, зародження якого сягає XVII ст., коли відбулось утвердження інструментальної музики (зокрема смичкової) як самостійного виду мистецтва. На це вказує у своєму дисертаційному дослідженні К. Чайковська [143, с. 5]. Так, автор зауважує, що «...ансамбль скрипалів існує та набуває семантичного розвитку в кількох модифікаціях, зумовлених ступенем функціонально-рольової самостійності та семантичного навантаження скрипкової групи» [143, с. 6]. На думку дослідниці, ансамбль скрипалів функціонує у двох іпостасях: як складова оркестру, іншого ансамблю («іншої жанрово-виконавської художньої цілісності») і як «монотемброве утворення малого складу» [143, с. 6].

Прикладом реалізації двох темброво-органологічних стратегій є існування барокового жанру *concerto grosso* в контексті різних національних музичних культур. У науковій літературі визначено, що творцем нового жанру вважається А. Кореллі [58, с. 572]. Щодо складу корелівських концертів Т. Ліванова зауважує, що до групи солістів у цього італійського композитора входять дві скрипки та віолончель. Їм протиставляються інструменти струнного квартету, який можна подвоїти: «Цей склад ансамблю немовби виростає з малого «ядра» тріо-сонати (інструменти, що солюють), до якого приєднується в іншій ролі ще одна внутрішньо цілісна група інструментів. Зрозуміло, повнота звучання такого концертного ансамблю вже відрізняється від камерності тріо-сонати і близька швидше до звучності струнного оркестру...» [58, с. 575].

К. Чайковська, у свою чергу, зауважує, що як складова оркестру або іншого ансамблю саме ансамбль скрипалів стає основою виконавського складу *concerto grosso*. «Скрипкова група мала провідну функцію в контексті кристалізації концептуальних жанрів інструментальної музики – концерту та симфонії. Ексклюзивна роль

скрипкового ансамблевого музикування належить утвердженню великого концерту (*concerto grosso*), специфіка якого формувалась у великих інструментальних ансамблях. Означений жанр виник як суто смичковий, ансамблевий на основі виявлення концертуючих виражальних якостей скрипкової групи у контрастному протиставленні загальному звучанню» [143, с. 6].

За моделлю А. Кореллі до нового жанру звернулись і композитори, що належали іншим музичним культурам. Т. Ліванова подає інформацію, що, посилаючись на авторитет А. Кореллі, Г. Муффат публікує свої концерти, де допускає в групі *concertino* заміну струнних двома гобоями і фаготом [58, с. 577], тобто німецький композитор відійшов від темброво-однорідного складу «ядра» жанру. У свою чергу, показовими в цьому плані є Бранденбурзькі концерти І. С. Баха, на прикладі яких можна спостерігати цікаві метаморфози з групою солюючих інструментів з точки зору їх складу порівняно з жанровою моделлю у творчості А. Кореллі, орієнтованою на темброво-однорідний склад концертуючої групи. Два з Шести концертів німецького композитора написані для струнного оркестру без виділення концертуючої групи як окремої функціональної одиниці оркестру — це Третій (G-dur) та Шостий (B-dur) (так званий концерт для оркестру [165, с. 18]). В інших концертах група солістів виділена в партитурі, у кожному випадку з індивідуальним — змішаним (!) — складом. Так, у Першому концерті (F-dur) в концертуючу групу входять дві валторни (in F), 3 гобої, фагот і скрипка piccolo, у Другому (F-dur) — труба (in F), флейта, гобой, скрипка, у Четвертому (G-dur) — скрипка і дві флейти, у П'ятому — флейта і скрипка. Між інструментами в групі *concertino* в деяких випадках встановлюються ієрархічні функціональні відносини, які порушують принцип рівноправності між ними, що свідчить про вплив жанру сольного концерту. Так, Т. Ліванова зауважує, що в Четвертому концерті особливо виділена партія скрипки в концертуючій групі, а це дозволяє навіть віднести його до числа скрипкових концертів [59, с. 84]. У цілому однією з особливостей бахівських концертів дослідник вважає переплетіння рис жанрових моделей *concerto grosso*, сольного концерту й концерту для оркестру [59, с. 84].

У добу класицизму, з його тяжінням до нормативності, струнності та єдності на різних рівнях художньої цілісності, процес стабілізації та типізації ансамблевих складів із точки зору їх якісної та кількісної сторін активізувався й дістав логічне завершення. Прикладом може бути струнний квіртет, фортепіанне тріо, фортепіанний квінтет та інші жанрові різновиди, які І. І. Польська визначає як константні [85]. Незважаючи на сувору нормативність, стратегія

обрання змішаних, часто нестабільних ані з якісної, ані з кількісної сторін, складів продовжувала свою лінію розвитку, утілюючись у творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена.

У ХІХ ст., як зауважує І. І. Польська, «остаточно встановлюються й закріплюються класичні жанрові особливості камерно-інструментального ансамблю, пов'язані з типізацією форми й змісту як ансамблевих творів (явищ композиторської творчості), так і комунікативно-рольової структури ансамблевого виконавства. У той же час у музичній культурі цієї доби досить інтенсивно відбувається процес подальшого жанрового розвитку й стилістичної трансформації камерно-ансамблевої сфери, зумовлений кардинальними змінами історичного соціокультурного контексту, домінуючих естетичних принципів та психологічних настанов» [85, с. 142]. Розквіту ансамблевого музикування сприяла естетика романтизму, смисловими парадигмами якої стають «загострений ліризм», іронія, гра вільного духу [11, с. 80]. Націленість одночасно на ліричний та ігровий способи світосприймання та висловлювання зумовлюють тяжіння до камерного музикування, формування дія- та полілогічного простору спілкування «Я».

За нечисленними винятками камерно-інструментальні ансамблі посідають чільне місце у творчості кожного композитора-романтика. При цьому названі органологічно-темброві стратегії в музиці ХІХ ст. продовжують співіснувати. Темброво-однорідні та монотемброві складки — у силу стійкості й творчого розвитку класицистських традицій, існування єдиного простору класико-романтичного музичного мистецтва. Змішані складки все більше приваблювали через нове відчуття колориту, нову естетику тембру як однієї з важливих складових утілення індивідуального художнього образу як в оркестровій, так і в ансамблевій музиці романтиків. Композиторська практика ХІХ ст. демонструє великий інтерес до ансамблів змішаних складів із фортепіано (або без) у різноманітних кількісних та якісних варіантах, у межах різних національних культур. Проте наш дослідницький інтерес зосереджено на творчості німецьких композиторів. Це зумовлено обмеженістю обсягу роботи й бажанням простежити логіку розвитку техніки ансамблевого письма у творчості композиторів, які належать одній національній музичній культурі.

Ланкою, що зв'язує класицистську епоху з добою романтизму в німецькій музиці, є творчість Л. ван Бетховена, змішані ансамблі якого послужили своєрідною моделлю для його молодших сучасників і нащадків.

В. Особливості ансамблевого письма у творах Л. ван Бетховена для великих та малих змішаних складів

У величезному творчому доробку Бетховена змішані ансамблі посідають досить незначне місце. Це Секстет для струнного квартету та двох валторн *Es-dur op. 81b* (1794–1795 pp.), Тріо для фортепіано, кларнета та віолончелі *B-dur op. 11* (1798 p.), Септет для кларнета, валторни, фагота, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *Es-dur op. 20* (1799–1800 pp.), Серенада для флейти, скрипки та альту *D-dur op. 25* (1795–1796 pp.), Тріо для кларнета (скрипки), віолончелі та фортепіано *Es-dur op. 38* (авторське перекладення Септету, виконане 1802–1803 pp.)². У науковій літературі ці опуси висвітлені досить скупо.

У невеликій брошурі Т. Гайдамович [16] подано короткий аналітичний етюд, присвячений Септету *op. 20*. Автор відзначає «дивертисментний» генезис цього твору, аналізує композиційну будову циклу (шість частин), його образно-семантичне наповнення, простежує походження тематизму (тема Менуету заснована на темі з сонати для фортепіано *op. 49*, а у Варіаціях використовується тема народної німецької пісні «Рибалка, милий рибалка»). У цілому Т. Гайдамович акцентує світлий, радісний характер цього твору, проводячи паралелі з камерними ансамблями Й. Гайдна. Із цього світлого колориту, на думку автора, випадає тільки повільна II частина та вступ до I частини. У зв'язку з окресленими особливостями дослідник відзначає прозорість інструментовки [16, с. 45–46].

У монографії А. Альшванга названі опуси вказані в загальному покажчику творів композитора, на який ми посилаємось, проте їх детальний аналіз відсутній. Більш розгорнуто розглянуто Септет *op. 20* із точки зору будови циклу, особливостей тематизму та формотворення [3, с. 162–164]. Автор підкреслює, що Септет є одночасно й даниною «розважальній» лінії розвитку музичного мистецтва XVIII ст., і її подоланням, тому що в надрах цього твору «помітні зсуви в бік серйозних ідей...» [3, с. 162]. Секстет *op. 81b*, Тріо *op. 38* і Серенада *op. 25* у контексті монографії не розглядаються.

Більш розгорнутий огляд названих творів, а також інших «різнометрових», за термінологією автора, ансамблів композитора міститься в статті О. Благодарської [7]. Зокрема, окрім названих вище ансамблів, до поля зору дослідниці потрапляють Тріо

2 Роки створення та опуси надані за покажчиком у монографії А. Альшванга [3].

для флейти, фагота та фортепіано *G-dur* (створене до 1790 р. [3, с. 76] та Квінтет для гобоя, кларнета, валторни, фагота та фортепіано *Es-dur op. 16* (1794–1796 рр.) [3, с. 530]. Автор коротко аналізує жанрово-стилістичні, композиційні особливості та образне наповнення циклів. Зокрема, висловлює спільну з А. Альшвангом думку, що ці твори наслідують галантний інструментальний стиль XVIII ст. [7; 3, с. 124]. Підкреслює, що «звернення до такого роду композицій уже на початку творчого шляху доводить підвищений інтерес Бетховена до оркестрової сфери... . У сполученні різних тембрів він чує проєкцію великого симфонічного оркестру» [7]. Автор додає, що у виборі інструментів композитор керувався творчою свободою, обираючи різні темброві складки як із традиційним інструментарієм, так і з інструментами, які не часто застосовувались у ансамблевому виконавстві [7]. Ідеться, передусім, про контрабас, який використовується Бетховеном серед названих ансамблів тільки у Септеті і взагалі не так часто входить до складу камерно-інструментальних ансамблів. О. Благодарська звертає увагу також на функції інструментів, які є, на її думку, нерівнозначними. «Такими, що ведуть (головують), є скрипка, фагот, кларнет, валторна, флейта, гобой. Альт, віолончель та контрабас грають другорядну роль. Вони постійно використовуються в супроводі тем або в злитому звучанні групи, або в *tutti* всього ансамблю» [7]. Із приводу фортепіано дослідниця говорить, що Бетховенові як піаністу використання цього інструмента було б «кращим» [7], проте у великих ансамблях (Секстет, Септет) композитор відмовляється від нього, що пов'язано, як вважає автор, з рухом до симфонічного жанру [7]. Останнім зауваженням стосовно функцій інструментів та особливостями ансамблів з великим складом учасників, власне, вичерпується аналіз принципів ансамблевого письма в обраних творах. Таким чином, у доступних нам роботах ансамблеве письмо в змішаних ансамблях Бетховена не дістає ґрунтового висвітлення, що зумовлює актуальність звернення до обраних нами творів і посилює науковий інтерес до них в обраному ракурсі монографії. Тим більше, що сам композитор залишив нам два ансамблевих варіанти одного твору (Септет *op. 20* і Тріо *op. 38*). Це дає підстави дослідити принципи ансамблевого письма на одному матеріалі, але в різних за кількісним та якісним показниками складах.

Звернімося до Секстету *Es-dur op. 81b*, який був написаний раніше за всі інші змішані ансамблі композитора, так само, як і Септет *op. 20*, у традиціях дивертисментно-розважальної музики. Якщо Септет *op. 20* потрапляв у поле зору дослідників, то Секстет переважно залишився поза увагою науковців, окрім короткого

спостереження О.Благодарської. Тим більше, не досліджувалась специфіка ансамблевого письма цього твору. Це не дивно, тому що композиційно-драматургічна будова, тональний план, тип тематизму в циклі Секстету цілком відповідають жанровій природі дивертисменту. Цикл Секстету тричастинний, де I частина — сонатне *Allegro*, II частина — *Adagio*, III — *Rondo*. Тональне співвідношення частин традиційне: II частина написана в *As-dur*. Обраний композитором склад (дві валторни *in Es* та квартет струнних) через семантику інструментів, що склалася в композиторській і виконавській практиці на момент написання твору, налаштовує на сприйняття музики не обтяжливої, жанрової в своїй основі в різних модусах від пасторалі до ігрової скерцозності. О.Благодарська підкреслює, що цей твір «...нагадує камерний концерт для двох духових інструментів з акомпанементом струнних. Валторни, що солюють, займають лідируючу позицію, активно «змагаючись» між собою. Їх партії насичені роговими сигналами й фанфарними ходами, що наводить на аналогію з рондо-фіналами валторнових концертів Моцарта. Незважаючи на це, у творі вже помітний характерний «бетховенський почерк» [7]. У цілому погоджуючись із дослідницею щодо головної ролі мідних духових у Секстеті, вважаємо за необхідне зробити деякі уточнення щодо ієрархії партій в ансамблі стосовно ансамблевої взаємодії. Ансамблеве письмо в Секстеті базується на принципі поділу інструментів ансамблю на дві темброві групи, які мисляться вельми компактно. Дві валторни утворюють міцно спаяний дует, де інструменти звучать або еквіритмічно в консонуючий інтервал, або в діалозі між собою, передаючи короткі мелодійні фрази. Щодо струнних духові явно головують, і в цьому ми погоджуємось із О.Благодарською. Незгоду викликає твердження про суто акомпануючу роль смичкових. Їх група теж мислиться вельми компактно за типом тембрової оркестрової групи. Проте Бетховен мислить струнні гнучко, як і личить оркестровій групі: вони виконують функції і простого акомпанементу, й одночасно акомпанементу і головування, що висуває їх на роль короткочасних солістів, які можуть змагатися з духовими. Тим самим у струнних можна спостерігати складно організовану фактуру (з функціональною ієрархією між ними самими, а не тільки щодо валторн; з виділенням у групі окремих інструментів для контрапункту валторнам тощо), завдяки чому вони виявляють свою поліфункціональність в ансамблевій взаємодії. Всередині групи струнно-смичкових спостерігаються діалоги-переклички між інструментами, частіше — між парами інструментів. Діалогічний принцип ансамблевого письма реалізується також між валторнами та струнними. Таким чином, можна

говорити про втілення принципу діалогу на трьох тембрових рівнях фактури: окремо між валторнами, окремо між струнними, між інструментами обох тембрових груп. Застосування принципу діалогу в ансамблевій взаємодії сприяє більш рівномірному розподілу тематизму, що врешті-решт сприяє більшій рівноправності партнерів в ансамблі.

Діалог встановлюється вже з перших тактів I частини Секстету, у яких струнні однозначно не акомпанують, а виступають на рівних. Їх сильним акордам на форте відгукуються м'які низхідні валторни, що відповідає формулі взаємодії сильного та слабого елементів, «питанню» та «відповіді» у структурі класицистського тематизму. В 11–14 тт. відбувається обмін семантичними ролями між валторнами та струнними. Тепер валторни виконують семантично сильний елемент — рух по звуках тонічного тризвука, так званий фанфарний хід, тоді як перша скрипка відповідає їм низхідним пасажем на піано. Показово, по-перше, що друга репліка валторни виконується на піано, тоді як перша на форте, що є реакцією на відповідь скрипки. По-друге, діалог тут відбувається на двох рівнях: між двома валторнами, а також між валторнами і скрипкою, у результаті чого тематизм розподіляється рівномірно між інструментами обох тембрових груп. Іншим струнним доручається функція акомпанементу у вигляді акордів на піано. У цьому фрагменті скрипка займає більш високу теситурну позицію, ніж валторни, останні перебувають в одному регістрі з іншими струнними, проте контекст (яскравий тембр духових, піано струнних, кількісне співвідношення інструментів) дозволяє їх добре почути.

Наступні такти (тт. 15–18) демонструють зміну фактурно-ансамблевих функцій струнних інструментів та продовження діалогу між струнними та духовими. Тут струнні переходять до монофункціональної організації фактури: їм доручаються унісоми форте на фанфарних валторнових ходах, валторни почергово відповідають пасажами шістнадцятими по звуках тризвука, теж на форте. Далі (тт. 19–24) струнні виконують функцію акомпанементу в чистому вигляді, після чого (т. 25–28) принцип організації їх фактури змінюється, відповідно змінюється й ансамблеве письмо. Фактура струнних диференціюється з функціональної точки зору на дві пари: перші — другі скрипки, альт — віолончель, між якими і в середині яких відбуваються діалоги. Валторни в цьому фрагменті «виключені», адже це підхід до теми побічної партії, яка має прозвучати темброво і фактурно свіжою, утворюючи тембровий контраст щодо головної теми. Справді, Бетховен реалізує ідею контрасту між партіями, доручивши тему побічної (т. 30) контрапункту двох валторн

і віолончелі. Тріо змінюється на квінтет, де першій валторні контрапунктує альт замість віолончелі, друга валторна тягне педаль, а перші та другі скрипки виконують акомпануючу функцію. Швидка зміна фактурно-ансамблевих функцій дозволяє композиторові гнучко трактувати інструменти в ансамблевій взаємодії і, в цілому, створювати вишукане ансамблеве письмо, яке свідчить про складну функцію струнних у цьому творі, яку неможливо звести однозначно до акомпанементу. У зоні побічній композитор у цілому використовує ті прийоми ансамблевої взаємодії, які були продемонстровані раніше. У т. 39 він протиставляє дві пари інструментів: духові та перші і другі скрипки в протилежному русі на фоні басової лінії альта та віолончелі. У тт. 44–48 ідею діалогу на тому ж матеріалі підхоплюють перша скрипка і віолончель, супроводом їм слугує педаль валторн в терцію. З т. 56 і до кінця експозиції струнні виконують суто акомпануючу функцію, яка дозволяє реалізувати діалог двох валторн.

У розробці спостерігаємо залучення тих самих прийомів ансамблевого письма, що і в експозиції, а саме: діалоги між інструментами на різних тембрових рівнях фактури, функціонально диференційовану трактовку струнних, постійну гнучку зміну фактурно-ансамблевих функцій інструментів у середині тембрової групи струнних, а також обмін функціями між струнними й духовими. На цій основі однозначне твердження щодо панування мідних духових виявляється дещо однобічним, зважаючи на різнопланову функціональну трактовку струнних і складну ансамблеву взаємодію струнних і духових. Навіть у II частині, де на початку виникає ілюзія повного підпорядкування смичкових валторнам, Бетховен вдається до прийому ансамблевого письма на основі зіставлення тембрових груп на одному тематичному матеріалі, який виводить групу струнних із «тіні» акомпанементу. Справді, струнні акомпанують валторнам, котрі взаємодіють між собою і консонантно-еквіритмічно, і послідовно-діалогічно. Фрагменти панування валторн змінюються фрагментами панування струнних, які проводять ту ж саму тему у функціонально диференційованій фактурі самотійно, без валторн. У такому зіставленні можна вбачати вплив жанру концерту (ідея концертування тембрових груп і окремих інструментів), але більше за все такий прийом свідчить про розвинуту техніку ансамблевого письма, представлену в Секстеті.

Діалог, який регулює відносини між ансамблевими партіями в I та II частинах, стає також основою взаємодії струнних і валторн і в Фіналі. На діалогічних перекличках двотактовими фразами між двома валторнами побудований і початок основної теми Rondo

(тт. 1–8), завершення якої доручено струнним (тт. 9–12). Друге проведення теми звучить у струнних, причому тут композитор подрібнює одиницю діалогу, застосовуючи переклички між першою та другою скрипками на півтактових мотивах; альт виконує функцію контрапункту, віолончель — басу (тт. 13–21). Слід зауважити, що струнні звучать у тому ж самому регістрі, що й валторни; це зближує їх. У першому епізоді застосовується інший тембровий варіант діалогічного письма — між парою валторн, котрі двічі грають однотактові фрази в терцію в еквіритмічному звучанні, що підхоплюються струнними (тт. 23–25); доспівають же тему інструменти разом (тт. 26–29). У ситуації діалогу струнні грають в октавний унісон, який фонічно протиставляється звучанню валторн у терцію, однак вони займають нижчу теситурну позицію, ніж валторни. У спільному звучанні валторни розміщуються в середині чотириголосся струнно-смичкових, які їх немовби огортають. У наступному восьмитактовому фрагменті валторни не задіяні, тоді як у струнних спостерігається функціональна диференціація фактури, у якій можна виділити головуючу лінію першої скрипки, гармонічну фігурацію другої скрипки й альтів та басову лінію віолончелі. Повернення валторн як провідних інструментів, що грають на фоні акомпанементу смичкових, відбувається в наступних восьми тактах, після чого знову реалізується діалог-перекличка на однотактових фразах між духовими та струнними, а епізод у цілому завершується спільним звучанням усього ансамблю, що маркує цей фрагмент як завершення.

Таким чином, підсумовуючи спостереження над ансамблевим письмом, реалізованим у Секстеті, підходимо до таких висновків. В ансамблевій тканині Секстету провідним є принцип діалогу, який визначає характер взаємодії партій. Діалог реалізується в різних тембрових варіантах: у взаємодії двох валторн, валторн та струнних, між інструментами струнної групи, яких, як правило, композитор використовує не більше двох. Діалог сприяє більш рівномірному розподілу тематизму між партіями й створенню ансамблевої тканини, у якій враховуються технічні характеристики валторни як духового інструмента, що потребує пауз для дихання і фрагментів для відпочинку музикантів. Реалізація діалогу, що пронизує всю тканину Секстету, ставить під сумнів тезу О. Благодарської щодо безумовного панування двох валторн на фоні акомпанементу струнно-смичкових. Швидше за все в цьому творі можна простежити вплив ідеї концертування як вільної (і певною мірою рівноправної) взаємодії двох тембрових ансамблевих груп — духової та струнно-смичкової, що відсилає швидше до барокового типу оркестру. В ансамблевому письмі Секстету враховується регістрове

положення й співвідношення інструментів. Валторни *in Es* є інструментами високої транспозиції, тому вони займають переважно високий та середній регістри загального діапазону звучання ансамблю, розташовуючись або над струнними, або в середині звучання струнної групи. Нижче струнних валторни не простежуємо. Таким чином, нижній регістр цих інструментів Бетховен не використовує. Струнні звучать у робочому оркестровому діапазоні, прийнятому в часи композитора. Таке теситурне положення духових щодо струнних, з одного боку, виділяє їх на тлі квартету в разі високих валторн, з іншого, — допомагає злитися в спільному узгодженому гармонійному звучанні у випадку регістрового нашарування, що нівелює темброву неоднорідність інструментів.

Звернемося до Септету *op. 20*, цикл якого складається з шести образно та стилістично контрастних частин, що свідчить про вплив жанру сюїти відповідно до традиції «розважальних» жанрів XVIII ст. (касацій, дивертисментів, серенад). З іншого боку, перша частина циклу — це сонатне *Allegro*, остання виконує узагальнюючу функцію фіналу. В середині спостерігається подвоєння семантичних функцій симфонічного циклу внаслідок уведення двох повільних (II частина — *Adagio*, IV — Тема з варіаціями) та двох «ігрових» частин (III — Менует, V — Скерцо) перехресними парами. Така будова циклу відсилає не тільки до сюїти, а й до моделі сонатно-симфонічного циклу, тільки специфічно трактованого. Цю особливість твору відзначає й О. Благодарська, яка, окрім сюїти, виявляє в Септеті орієнтацію на жанровий синтез сюїти, концерту та симфонії як характерну типологічну ознаку септетів взагалі [6, с. 12]. Із симфонією Септет, на думку автора, зближує принцип симфонізації, наявний у цьому творі, а також «проекція великого симфонічного оркестру» в сполученні різних тембрів [6, с. 11]. Щодо концерту, то автор підкреслює провідну роль скрипки та кларнета як солюючих інструментів [7].

Іншу точку зору на трактування великого ансамблю в Септеті зустрічаємо в монографії Л. Кіріліної, яка наполягає на ансамблевістості Септету: «Цікаво, що така різношерста компанія інструментів трактується Бетховеном не як оркестр у мініатюрі, а саме як ансамбль характерів на зразок персонажів невеликої оперної трупи XVIII століття ...» [46, с. 251]. Розглядаючи жанрові особливості твору, автор зазначає, по-перше, що «твори для такого різномірного складу писались в класико-романтичну добу не часто, оскільки відносились до не зовсім зрозумілого жанру...» [46, с. 250]. По-друге, автор вважає, що «присутність в Септеті Бетховена, разом із кларнетом, валторною та фаготом, також чотирьох струнних (скрипка,

альт, віолончель, контрабас), надає твору характеру напівсеренади-напівсимфонії. Для звичайної серенади септет є занадто вишуканим і серйозним (достатньо порівняти з бетховенською Серенадою *op. 25*), а для симфонії, навпаки, є занадто розважливим. У ньому, як у дивертисменті, більше частин, ніж у звичайному сонатному циклі (сім), але зате є повномасштабне сонатне *allegro*, й інші частини написані з розмахом ...» [46, с. 250–251].

У зв'язку з жанровими особливостями циклу, що народжується на перетині сюїти (дивертисменту, серенади), концерту та симфонії, виникають питання, не висвітлені у цитованих вище працях О. Благодарської: 1) чи притаманний синтез жанрів іншим великим ансамблям (секстету, октету, нонету, децимету) і чим септет принципово відрізняється від них; 2) які принципи ансамблевого письма використовує композитор у великих ансамблях порівняно з ансамблями з невеликою кількістю учасників (тріо, квартет, квінтет).

Партитура Септету містить два дерев'яних (кларнет *in B*, фагот), один мідний (валторна *in Es*) духові інструменти і квартет струнно-смичкових (скрипка, альт, віолончель, контрабас). Власне, це маленький оркестр, на чому справедливо акцентує увагу О. Благодарська. У той же час, це, передусім, — ансамбль, у якому повинні діяти основоположні засади ансамблевого музикування. Головні принципи ансамблевого письма — рівноправність партій і пов'язаний із ним принцип рівномірного розподілу тематизму — в Септеті реалізуються, однак специфічно. Це зумовлено кількістю музикантів, що складають великий ансамбль.

Так, принцип рівноправності партій майже не реалізується у вертикальному зрізі партитури (за незначними винятками). Справді, скрипка й кларнет заявляють про себе як про солістів із перших тактів твору в силу регістрової розмежованості з іншими інструментами (вони грають завжди вище за інших), а також через першість у викладенні мелодії. Від початку вступу першої частини скрипка прогиставляється туттійному звучанню всього ансамблю, а короткий низхідний розчерк кларнета над усіма іншими інструментами завершує цей розділ, визначаючи подальшу логіку подій, де головувати будуть переважно ці інструменти. Далі мелодія в темах і головної, і побічної партій доручається спочатку скрипці, а потім її підхоплює кларнет. Лише в зоні розвитку теми побічної (тт. 68–72) лінію кларнета коротко перехоплює альт, потім фагот і знову альт, після чого (тт. 73–74) кларнет разом із фаготом доспівають спільно мелодійну фразу до кінця. Фаготу також доручається еквіритмічне дублювання кларнета в зоні зв'язуючої партії (тт. 47–49). Усі інші інструменти виконують переважно функцію

акомпанементу (басова лінія доручається контрабасу та віолончелі, остання може переключатися на функцію гармонічного заповнення, котру виконує разом із альтом; валторні та фаготу доручаються педалі, духові також грають гармонію). Таким чином, з огляду на солюючий характер партій скрипки та кларнета наявними, на перший погляд, є ознаки концертного жанру, на що вказує О. Благодарська [7]. Заперечення з цього приводу викликає відсутність реалізації принципу концертування в інших інструментах, які мали б створювати ситуацію змагання, агону з високими струнним і дерев'яним духовим, чого не відбувається. Проте, з іншого боку, принципи рівноправності партій і рівномірного розподілу тематизму реалізуються в партитурі Септету по горизонталі за рахунок зіставлення ансамблевих груп із різнорідним (контрастним) або однорідним тематичним матеріалом і тембрових передач тематизму на одній темі або її варіантах між ансамблевими групами – своєрідних діалогів-зіставлень і діалогів-передач. В ансамблевих групах провідним мелодійним голосом, як правило, є скрипка або кларнет як перші серед рівних. Ансамблеві групи формуються на основі тембрової спорідненості інструментів та традиції розподілення й групування інструментів у симфонічному оркестрі: духові об'єднуються із духовими, струнні – зі струнними. Хоча можливі інші варіанти об'єднання тембрів: наприклад, альт долучається до духових на коротку репліку або валторна – до струнних в акомпануючій функції. Тим самим досягається гнучкість і незаданість тембрових сполучень. Фрагменти діалогічного письма розміщуються, як правило, у зонах розвитку тематизму, що сприяє просуванню музичного процесу в часі. Темброві зіставлення Бетховен реалізує також відповідно до традиції розподілення тембрів у симфонічній музиці. Тут можливі такі варіанти: 1) струнно-смичкові зіставляються з духовими (дерев'яними і мідним); 2) ансамблева група – з tutti; 3) солюючий інструмент (скрипка або кларнет) – з tutti. Ансамблева група при цьому може використовуватись не повністю (наприклад, часто виключається контрабас). Отже, можемо зробити висновок, що принцип зіставлення ансамблевих груп, реалізований у різних варіантах, стає основним в ансамблевому письмі для великих складів. Він дає можливість реалізувати принцип рівноправності партій (не якісно-функціонального, а кількісного, через «задіяність» інструментів у спільній справі музикування навіть на «другорядних» ролях) і рівномірного розподілення тематизму по партитурі по горизонталі між усіма учасниками ансамблю. Принцип зіставлення ансамблевих груп створює також можливість різноманітних тембрових комбінацій по вертикалі, які постійно змінюються,

що породжує темброве оновлення й різноманіття. Таким чином, великий інструментальний склад має більше варіантів найрізноманітніших тембрових комбінацій. А це, у свою чергу, створює труднощі для виконавців: «...збільшення кількості партій інструментів ускладнює завдання ансамблів. Чим багатша фактура та темброва палітра твору, тим складніше досягнення ідеалу цілісного його прочитання» [9, с. 27].

Живе ансамблеве спілкування створюється в Септеті в тому числі завдяки рухливості та пластичності акомпануючих голосів за рахунок їх під- та відключення, унаслідок чого кількість голосів по вертикалі постійно змінюється (це стосується перш за все розвиваючих розділів форми), швидкій зміні функцій та обміну рольовими функціями між партіями. Через це фактура Септету виявляється гнучкою та винахідливою.

Повільна частина циклу щодо ансамблевого письма відрізняється більшою мелодійною свободою окремих партій, зокрема, фагота й валторни. Дієвим залишається принцип зіставлення ансамблевих груп і використання тембрових передач від групи до групи. Великі можливості для створення різноманітних тембрових комбінацій надає варіаційна форма IV частини: для кожної варіації композитор обирає свій тембровий склад. Сама тема викладена і в дуетному (скрипка й альт), і в туттійному звучанні. У першій варіації головують спочатку альт, потім віолончель, скрипка виконує фігуративну функцію. У другій варіації основною фактурною ідеєю стає діалог скрипки і кларнета з фаготом, які діють спільно. Підтримкою цього діалогу є акомпанемент, у якому є своє «життя» за рахунок використання коротких фраз, пауз, ритмічних перебивок. У третій варіації мелодія віддана кларнету й фаготу в діалогічному викладенні, яке наприкінці речення завершується узгодженим дуєтом двох духових. У другому реченні ініціативу перехоплюють струнні, проте завершується воно спільним узгодженим звучанням дерев'яних духових. До них долучається валторна у четвертій варіації, яка починає розділ, а потім її перехоплюють кларнет і фагот. Струнні протягом усієї варіації виконують акомпануючу функцію (бас і мелодійна фігурація). Наступна, п'ята, варіація є завершальною, за традицією — туттійною.

У викладенні знаменитого Менуету першість мають струнно-смичкові інструменти, які трактуються як компактна група з провідним мелодійним голосом скрипки. Винятком є останнє проведення теми в крайніх розділах тричастинної форми *da capo*, де мелодію доручено високій віолончелі (2 октава). Духові в цій частині також трактуються злино-компактно, вони темброво зіставляються

зі струнними в одномоментному звучанні, підключаються до музичного процесу на короткі фрази і, в цілому, не заповнюють весь простір партитури. *Trio*, як і водиться, вирішено більш прозоро, побудовано на перегукуванні інструментів, тембрових передачах за скромної підтримки струнних. Так само — прозоріше, але одноманітніше щодо тембру за рахунок «виключення» з фрагменту партитури кларнета й валторни, виписано *trio* Скерцо, що створює фактурний і тембровий контраст із крайніми розділами (форма тричастинна репризна *da capo*). Останні реалізують ігрову логіку в розподіленні тематизму й тембрів. Так, солюючі стакатні фрази (у валторни, фагота, скрипки) вступають у діалог із туттійним звучанням усього ансамблю.

У фіналі простежуються всі прийоми ансамблевого письма, які використовувались у першій частині: діалоги ансамблевих груп, різні варіанти комбінування тембрів по вертикалі, зберігання провідної ролі скрипки, яка навіть має невелику каденцію перед репризою (практика концертного жанру). Натомість зменшується значення кларнета як солюючого інструмента, він майже весь час виступає з фаготом, який дублює його в консонуючий інтервал (переважно дециму). Винятком є початок розробки (т. 22), де кларнет і скрипка, повертаючи собі на деякий час лідерство, проводять мелодію в сексту.

На прикладі Септету можна зробити висновок, що для гармонійної узгодженості звучання струнно-смичкових та духових інструментів у змішаному ансамблі великого складу Л. ван Бетховен застосовує комплекс прийомів ансамблевого письма, а саме: 1) по горизонталі партитури — передачу мелодійного матеріалу від скрипки до кларнета; інструменти трактуються як такі, що мають мелодико-тематичну першість (перші серед рівних); 2) інші інструменти в обох групах більшою мірою виконують акомпануючу роль, проте їх «другорядність» виявляється досить активною через ритмічну та мелодійну рухливість, використання у фактурі тембрових передач і обміну рольовими функціями; 3) наявність і провідної, і акомпануючої функцій у кожній групі встановлює знак рівності між струнними та духовими, адже реалізує функціональну рівність між їх представниками в горизонталі партитури.

Великий склад ансамблю зумовлює застосування принципів оркестрового письма: об'єднання інструментів по вертикалі партитури в компактні темброві групи (група духових та група струнних), де інструменти розташовані за теситурним принципом. Тим самим кожен із інструментів займає свою висотну позицію, і всі вони сполучаються за правилами функціональної оркестровки (що є наочним у тутті).

Таким чином, ще раз підкреслимо: наявність солюючих інструментів у Септеті *op. 20* свідчить про реалізацію ідеї концертування в межах великого темброво-неоднорідного ансамблю. Це дає можливість композиторові виявити й продемонструвати віртуозність і колорит обраних солістів у контексті тембрової різнобарвності ансамблю. У той же час висловимо солідарність із О. Благодарською, яка бачить у Септеті «проекцію великого симфонічного оркестру», що виявляється в організації ансамблевої вертикалі за темброво-груповим принципом функціональної оркестровки. Однозначно Септет можна трактувати як творчу лабораторію, апробацію прийомів композиторської роботи з великим інструментальним складом на шляху до Симфонії № 1, яка значиться під наступним після Септету *opusом 21*.

Авторським перекладенням Септету *op. 20* є Тріо *op. 38*, написане для кларнета (або скрипки) віолончелі та фортепіано. Перетворення партитури Септету відбулось за такими принципами: 1) Бетховен зберігає композиційно-драматургічну будову циклу, тематизм і його диспозицію; 2) зміни відбуваються на рівні складу та ансамблевого письма, яке відбиває специфіку роботи композитора з малим складом.

Показово, що в Тріо, крім духового й струнного інструментів, уведено фортепіано. На нашу думку, це компроміс між великим та малим складом, адже фортепіано фактурними засобами створює повну звучність, що компенсує скорочення кількості партій. Якими б мотивами не зумовлювався вибір фортепіано, цей інструмент із перших тактів сонатного *Allegro* заявляє про себе як про повноправного рівнозначного учасника ансамблю, а не акомпаніатора. Саме фортепіано доручається перше проведення теми головної партії, першу фразу теми побічної грає теж фортепіано. Інструментом, що перехоплює мелодійну ініціативу в цього інструмента, є кларнет (або скрипка). Віолончель в експозиції переважно перебуває «в тіні» партнерів по ансамблю. Її партія або виконує функцію педалі (протяжні звуки), або дублює кларнет (скрипку) в консонуючий інтервал. У розробці встановлюється паритет між усіма інструментами. Віолончель підключається до активного тематичного діалогу, бере участь у тембрових перехопленнях, перекличках. Це свідчить про рівність розподілу тематизму між партіями. Власне, експозиція й перша частина в цілому є моделлю ансамблевих взаємин і принципів ансамблевого письма в малому складі Тріо.

Аналіз ансамблевих закономірностей Тріо як ансамблю малого складу виявив такі особливості ансамблевого письма: 1) рівноправна трактовка всіх партій по вертикалі партитури: усі інструменти

по черзі виконують різноманітні фактурно-ансамблеві функції (викладення мелодії, її розвиток, гармонічна фігурація, педаль), відповідно до цього, по горизонталі партитури відбувається частіша зміна функцій партій і обмін фактурно-ансамблевими функціями порівняно з великим ансамблем; 2) рівноправний розподіл тематизму між усіма партіями по горизонталі; 3) об'єднання інструментів у функціональні групи (частіше за кількісним показником 2–1 або 1–2); 4) ці групи частіше за все утворюються ситуативно: кларнет може об'єднатися із віолончеллю, також кларнет об'єднується із фортепіано тощо; 5) у групі, де 2 учасники — встановлення функціональної ієрархічної супідрядності між ними: наприклад, один голос веде мелодію, другий — контрапункт; 6) використання принципу тембрового діалогу між ситуативними ансамблевими групами. У результаті виконаного аналізу ми робимо висновок, що, порівняно із Септетом (ансамблем великого складу), у Тріо (ансамблі малого складу) реалізується ансамблеве письмо з тонкою проробкою деталей партитури, більшою роллю діалогів, частішим обміном фактурно-ансамблевими функціями між партнерами по ансамблю. У Тріо меншою мірою реалізується варіантна комбінаторність по вертикалі через обмежену кількість тембрів.

Для підтвердження цієї думки звернемося до Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано *B-dur op. 11*. Цей твір коротко згадується в монографії А. Альшванга у зв'язку з виданням низки фортепіанних сонат і струнних тріо, які, як вважає автор, належать до кращих творів молодого композитора [3, с. 124]. Автор наводить уривок рецензії Тріо, надрукованої в одному з найвпливовіших музичних журналів того часу «Allgemeine Musikalische Zeitung» [3, с. 155]: «Це тріо, місцями нелегке, однак більш рівне, ніж багато інших творів композитора, є дуже хорошим ансамблем» [3, с. 156]. Справді, у тричастинному циклі Тріо (сонатне *Allegro (B-dur) — Adagio (Es-dur)* — Фінал у варіаційній формі (*B-dur*) втілені ідеї та принципи, націлені на створення ансамблю з рівноправними учасниками. Про це свідчить рівномірний розподіл тематизму між учасниками ансамблю, реалізація ідеї діалогу у вигляді передач коротких мелодійних фраз від тембру до тембру (як правило, в ситуативній парі кларнет-віолончель, кларнет-фортепіано тощо; діалог між усіма учасниками простежуємо наприкінці повільної частини), постійний обмін темброво-ансамблевими функціями між інструментами, не часте використання дублювань у консонуючий інтервал у парі кларнет-віолончель (у спільному завершенні мелодійних фраз, наприкінці структурних розділів форми, що підкреслює завершення музичної думки, у розробці I частини для створення ефекту

цілеспрямованого «зібраного» руху на фоні фігурацій фортепіано, у IV, VI варіаціях Фіналу для створення тембрової пари, яка протиставляється фортепіано). З особливою майстерністю контраст ансамблевого письма з дублюваннями й без нього використовується композитором у варіаційній формі. У Тріо кожен інструмент реалізується і як соліст, і як ансамбліст, що відповідає моделі ідеальної рівноправності.

Проаналізовані змішані ансамблі композитора провокують до деяких паралелей із його оркестровим стилем. Найбільший інтерес викликають великі склади Септету *op. 20* та Секстету *op. 81 b*. Як ми говорили вище, у Септеті темброві групи мисляться композитором оркестрово: усі інструменти в середині групи розташовані за теситурним принципом, займають свою висотну позицію, диференційовані функціонально. Композитор використовує прийом зіставлення тембрових груп, як і у великому оркестрі, у їх функціональній диференціації. Туттійне звучання організоване по вертикалі відповідно до законів функціональної оркестровки. У цьому смислі висловимо згоду з О. Благодарською, яка трактує звернення композитора до великого складу Септету як своєрідну апробацію великого оркестрового складу [6]. Таким чином, вибір інструментів цілком виправданий, з одного боку, традицією дивертисментно-розважальної музики — яскравої, святкової, з іншого, — бажанням композитора подати всі темброві групи великого оркестру у складній взаємодії. У той же час ансамблі демонструють більшу інструментальну свободу, більшу гнучкість взаємодії партій, більшу дрібність і деталізованість фактури порівняно з оркестровим стилем композитора. Цікавим із цього приводу є застосування валторн *in Es* в Сектеті, яке демонструє майстерну вправність композитора з цим інструментом. Специфіка інструмента, його технічні та виражальні можливості враховані композитором у характері тематизму, дорученого валторнам (застосування ходів по звуках тризвуків, фанфарні ходи, короткі співучі мелодійні фрази, репетиції на одній ноті, переклички валторн, що створюють ефект відлуння тощо). У взаємодії зі струнним квітетом валторни використовуються вельми делікатно в середньому та високому регістрі, узгоджуючи силу звучання зі смичковими інструментами. Ситуація ансамблю немовби розкриває різнохарактерність та різнобарвність валторни, ігрову й кантиленну природу цього чарівного інструмента. У той же час дослідники відзначають цілком традиційне, «моцартівське», за висловлюванням А. Карса, використання валторн у ранніх оркестрових творах [43, с. 198], яким передує Секстет.

На обмеженості партій натуральних валторн акцентує увагу Г. Благодатов, особливо, коли вони грають не тематичний матеріал, а виконують гармонічну функцію: «Вічні квінти та октави, септими для домінантсептакордів, стрибки на інтервали більше, ніж октава, у других голосів, а на фортісімо унісоно всієї міді, — все це звично у Бетховена. Нерідко при модуляції мідні не беруть участі лише тому, що не мають жодного відкритого звука для цієї гармонії» [8, с. 127]. У той же час А. Карс зауважує, що в опері «Фіделіо» характер партій валторн змінюється, про що свідчить їх ретельна обробка. Показовим із цього приводу є також використання валторн у Дев'ятій симфонії [43, с. 198].

Таким чином, висловлюємо солідарність із О. Благодарською щодо значимості великих ансамблів на шляху становлення Бетховена-симфоніста. У той же час підкреслюємо, що і в малих, і у великих ансамблевих складах Бетховен чітко розмежував ансамблевий і оркестровий типи письма, прийоми ансамблевої взаємодії та ті, які він пізніше використовував у великому оркестрі.

Як найдавніший різновид ансамблевої музики змішані ансамблі постійно перебували в зоні композиторського інтересу, від класицистської доби створюючи паралельну лінію унормованими стабільними складами. У творчості Л. ван Бетховена змішані ансамблі відіграли важливу роль в апробації великих інструментальних складів, адже їх написання передувало симфоніям. В ансамблевій тканині Секстету *op. 81b* провідним є принцип діалогу, який реалізується різними тембровими варіантами: у взаємодії двох валторн, валторн та струнних, між інструментами струнної групи. Діалог сприяє більш рівномірному розподілу тематизму між партіями та створенню ансамблевої тканини, де враховуються технічні характеристики валторни, що сприяє узгодженості технічно нерівнозначних партнерів. У Секстеті простежується вплив ідеї концертування як вільної та рівноправної взаємодії двох тембрових ансамблевих груп — духової й струнно-смичкової, що відсилає до барокового оркестру.

У Сектеті *op. 20* організація ансамблевої вертикалі відбувається за темброво-груповим принципом функціональної оркестровки, горизонталі — відповідно до діалогічного принципу ансамблевого письма: передача мелодичного матеріалу від скрипки до кларнета як солістів; активна мелодична та ритмічна роль інших партій, яка заперечує їх «другорядність»; використання діалогів-передач між тембрами й обмін фактурно-ансамблевими функціями. Обидва великих змішаних ансамблі за будовою циклу, характером тематизму та типом драматургії продовжують традицію

дивертисментно-розважальних жанрів. В аспекті ансамблевого письма в Секстеті та Септеті у двох варіантах реалізується модель ансамблевого письма з кількома солістами.

Порівняно з великими складами в малих змішаних складах Тріо *op. 11* та Тріо. *op. 38* Л. ван Бетховена реалізується модель ансамблевого письма на основі повної рівноправності партнерів. Воно характеризується тонкою проробкою деталей партитури, більшою роллю діалогів, частим обміном фактурно-ансамблевими функціями між партнерами по ансамблю, меншою кількістю тембрових комбінацій по вертикалі.

С. Моделі ансамблевої взаємодії у творах змішаного складу Ф. Риса

Фердинанд Рис (1784–1838) звертався до змішаних складів частіше, ніж його сучасники. Йому належить шість квіртетів для флейти, скрипки, альту та віолончелі³; Тріо для кларнета (скрипки), віолончелі та фортепіано *g-moll/B-dur op. 28 №2* (1810)⁴; Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано *Es-dur op. 63 №3* (1815); Септет для фортепіано, кларнета, двох валторн, скрипки, віолончелі та контрабаса *Es-dur op. 25* (1808); Квінтет для флейти, скрипки, двох альтів, та віолончелі *h-moll op. 107 №3* (Лондон, 1818); Секстет для кларнета, фагота, валторни, контрабаса, арфи та фортепіано *g-moll op. 142* (Лондон, 1814); Октет для фортепіано, кларнета, фагота, валторни, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *As-dur op. 128* (1815–1816).

У просторі вітчизняного музикознавства фігура Ф. Риса — композитора, диригента, піаніста, педагога, музичного діяча, учня Л. ван Бетховена, під керівництвом якого він удосконалювався як піаніст, та І.Г. Альбрехтсбергера, у якого навчався композиції [74; 155; 157; 158; 166], — узагалі мало досліджена. Як і у випадку з І. Мошелесом, така ситуація виявляється вкрай несправедливою, адже за життя Ф. Риса здобув повагу й визнання як авторитетний музикант. Зокрема, в музичному словнику Г. Рімана [74] він характеризується як плідний композитор, величезний доробок якого (більше двохсот творів) демонструє незвичайний талант і блискучу техніку [74; 92; 155; 157; 158; 166]. У 1825–1837 рр. він був керівником Нижньорейнських музичних фестивалів, для яких часто сам писав музику і де виступав як диригент. Із 1834 року очолив Співочу академію в Аахені [74; 92]. Останні роки життя він разом із Ф.Г. Вегелером працював над «Біографічними записками про Бетховена», виданими 1838 року, які стали одним із перших біографічних творів, присвячених великому Майстру. Цей твір уславив Ф. Риса не тільки як композитора, а і як літератора та біографа [155; 158; 172]. Що стосується зарубіжних праць, то з доступних джерел можна отримати лише загальну інформацію про життя й творчість композитора. На це вказує Г. О. Стахевич, яка присвятила фортепіанним концертам композитора дві друковані праці [125; 129] й розділ у дисертаційному дослідженні [128], що значно поповнило

3 З квіртети для флейти, скрипки, альту та віолончелі: d-moll, G-dur, a-moll WoO 35 (Nr. 1: Godesberg 1826; Nr. 2: Frankfurt/Main 1827; Nr. 3: Frankfurt/Main 1830); 3 квіртети для флейти, скрипки, альту та віолончелі op. 145 C-dur, f-moll, A-dur (London und Hastings 1814–15).

4 Роки створення та опуси творів надаються за списком творів Ф. Риса [161] та за інформацією, поданою на сайті Товариства Фердинанда Риса [155].

вітчизняний науковий доробок. На сьогодні функціонує Товариство Фердинанда Риса, на сайті якого розміщена загальна інформація, міститься список праць, присвячених творчості композитора [155].

Таким чином, наше звернення до камерно-інструментальної музики Ф. Риса є першим у вітчизняному музикознавстві. Предметом дослідження стали три змішані ансамблі для малого й великих складів, які репрезентують принципово різні моделі ансамблевого письма.

Композиційно-драматургічне рішення Септету *op. 25* для фортепіано, кларнета *in B*, двох валторн *in Es*, скрипки, віолончелі та контрабаса *Es-dur* (1808, Париж) відрізняється від композиційно-драматургічної будови розглянутих нижче Секстету та Октету. Цикл Септету чотиричастинний, у якому I частина — сонатне *Allegro (Es-dur)*, II — *Marcia funebre (c-moll)*, III — *Scherzo (Es-dur)*, Фінал — *Rondo (Es-dur)*. Поява як повільної частини *Marcia funebre*, що вносить трагічне розвертання у хід лірико-жанрових подій, якими насичені інші частини циклу, веде до укрупнення циклу, свідчить про іншу драматургічну концепцію, ніж у Секстеті та Октеті. Зокрема О. Благодарська, згадуючи про Септет Ф. Риса, вказує на нього як на зразок симфонізації жанру [6]. З іншого боку, риси симфонізації на рівні ансамблевого письма виявлені нами і в Секстеті та Октеті, про що буде мова далі. Слід також підкреслити, що в Септеті, як і в усіх розглянутих нами великих ансамблях композитора, Ф. Рис заявляє про себе як про романтика, виявляє тяжіння до ліричного типу висловлювання, що реалізується перш за все в домінуванні ліричного типу тематизму, різнорідного за генезисом. Акцентуючи ліричну складову в естетичі камерного ансамблю доби романтизму, І. Польська підкреслює: «Саме ліризація, переважне відбиття лірико-філософських і лірико-драматичних образів є відмінною ознакою романтичного етапу еволюції ансамблю. Така ліризація ансамблю значною мірою пов'язана з утіленням основоположного для романтизму (насамперед німецького) поняття *Gemüt...* . Сутністю *Gemüt* є апологія сердечності й тепла, поетична ідеалізація повсякденності, ідилічного затишного мікросвіту близьких один одному людей у їх сімейних та дружніх взаєминах, радощах та прикрощах їх спільного співіснування в певному замкненому, відокремленому від світу зовнішнього, за типом фіхтевського «Я» та «не-Я» кола — своєрідній малій сфері світобудови, людському співзвуччі, де панують упорядкованість і гармонія. У цьому понятті концентрується задушевне, щире, конфіденційне, інтимно-ліричне начало романтичного мистецтва» [86, с. 122].

У такому контексті звернення до траурної образності в другій частині можна трактувати як модуляцію в лірику іншого роду — високу, заглиблену і зосереджену. Септет відрізняється від двох великих досліджуваних ансамблів принципами ансамблевого письма, застосованими в ньому. У Септеті, як це не дивно, композитор не тяжіє до головвання фортепіано, хоча цьому інструментові часто доручається експонування тематизму (особливо в першій частині). Він бере участь майже у всіх діалогах-переключках, іншими словами, задіяний як активний ансамбліст. Проте його роль не є панівною в музичному процесі, інші його партнери не менш активні й дієві. Це свідчить про звернення до моделі рівноправного партнерства на рівні ансамблевого письма, яка реалізується в рівноправному й рівномірному розподілі тематизму, постійному обміні фактурно-ансамблевими функціями, у застосуванні діалогічного принципу в розвитку тематизму. Усе це є в Септеті, який являє собою зразок рівноправної ансамблевої взаємодії у великих складах, що є досить складним завданням для композитора. Засобом вирішення труднощів у реалізації рівноправності між технічно та виражально нерівнозначними інструментами є, перш за все, задіяність усіх у викладенні тематизму. Так, наприклад, у вступному розділі I частини звучать усі ансамблісти, навіть після тутійних акордів вони використані у викладенні матеріалу вступу. Перше речення теми головної партії I частини доручається фортепіано, що створює ілюзію першості цього інструменту. Проте друге речення одразу ж підхоплюють скрипка, кларнет, валторни, тоді як фортепіано переключається на другорядно-акомпануючу роль. Так само викладається й тема побічної партії, до речі, інтонаційно й ритмічно близької до теми головної, що слугує об'єднанню всієї частини єдиною ліричною образністю. Перше проведення теми звучить у фортепіано, а далі розвиток підхоплюють кларнет, віолончель та інші інструменти.

У другій частині експонування теми доручається фортепіано, а друге її проведення — струнним, у розвитку теми активно задіяні і кларнет, і валторни. У середньому розділі тричастинної репризної форми за традицією солюють валторни. У *Scherzo*, вирішеному у світлому жанровому ключі, велику роль відіграє фортепіано як головний носій невпинної моторики, яка «задає тон» висловлювання всім іншим інструментам. У викладенні тематизму активно задіяні валторни, яким доручено перший елемент теми крайніх розділів. Постійними учасниками діалогів стають кларнет, скрипка, віолончель, що вступають у переключку один із одним та з фортепіано, що ще раз підтверджує ідею функціональної рівноправності партій. Ця ідея послідовно проводиться у Фіналі.

Можна твердити, що діалог є наскрізною ідеєю та головним принципом фінального *Rondo*, який реалізується на рівні розподілу тематизму, у даному випадку — паритетного на рівні ансамблевого письма в передаванні тематизму від партії до партії, у постійному обміні фактурно-ансамблевими функціями між ними. На образно-семантичному та драматургічному рівнях реалізація відбувається у пануванні світлої грайливої образності та в реалізації ігрової логіки через застосування діалогічного принципу в розгортанні тематизму, що створює ефект святковості, концертності, тембрової яскравості.

Підводячи підсумки аналізу Септету, зауважимо: 1) рівноправність інструментів досягається великою мірою завдяки широкому застосуванню композитором діалогів-перекличок між тембрами, що створює умови для реалізації їх як солістів; 2) порівняння ансамблевого вирішення діалогів, з одного боку, в Септеті, з іншого, — в Секстеті та Октеті, демонструє домінування зіставлення між фортепіано та тембровими групами за типом оркестрового письма в другому випадку. У Септеті ансамблеве письмо насичене не тільки груповими перекличками, а й сольними репліками окремих тембрів, які вступають у діалоги один із одним. Це свідчить про взаємодію оркестрових та ансамблевих принципів письма; 3) інструменти поводяться як солісти лише в межах оркестрового робочого діапазону, не порушуючи межі інших; 4) тембровий рельєф форми в Септеті постійно змінюється завдяки великій ролі діалогів і паритетного розподілу тематизму між партіями.

Доцільно в цьому зв'язку розглянути ансамбль для малого складу, у якому також реалізується ідея рівноправності. Для аналізу ми обрали Тріо для кларнета *in B* (скрипки), віолончелі та фортепіано *g-moll/B-dur op. 28 №2*, написане 1810 року. Композиційно-драматургічна будова чотиричастинного циклу Тріо кореспондує будові Септету *op. 25*: I частина — сонатне *Allegro (g-moll/B-dur)*, II частина — *Scherzo (B-dur)*, III — *Adagio (F-dur)*, Фінал — *Rondo (B-dur)*. Однак, порівняно із Септетом, скерцозна частина посідає другу позицію, а повільна опиняється на третій. Вона вирішена в іншому плані: як невелике ліричне інтермецо (на відміну від розгорнутого траурного маршу в Септеті), як серцевина циклу, що прийомом *attacca* переходить у блискучий Фінал.

Зауважимо, що у Тріо повною мірою втілені принципи моделі ансамблевого письма на основі рівноправності партій. Так, тематизм між інструментами розподілений паритетно; відповідно, всі інструменти по черзі виконують різноманітні ансамблево-фактурні функції — мелодичну, функцію контрапункту, гармонічної фігурації

тощо. Провідну роль у викладенні тем грає не один, а два-три тембри. Тему головної партії I частини розпочинає фортепіано та кларнет у мелодичній функції, одразу ж підключається віолончель з діалогічною реплікою, матеріал підхоплює кларнет, а віолончель переходить на функцію басу. Тему побічної розпочинає фортепіано та віолончель, кларнет підхоплює мелодичні фрази. І далі музичний процес розгортається шляхом вільного обміну фактурно-ансамблевими функціями між партнерами та використанням діалогічного письма. Обмін та діалог зумовлює поділ музичного процесу на короткі смислові відрізки, які виникають саме на рівні ансамблевого письма, оскільки тип фактури не змінюється. Це надає музичному процесу постійного тембрального оновлення, щільності, інформативності, що характеризує ансамблеве письмо в цілому. Дублювання майже відсутні, на відміну від Тріо *op. 11* Л. ван Бетховена, де дублювання позначали завершення мелодичних фраз, структурних одиниць форми або застосовувалися для створення цілеспрямованого просування до репризи. Відсутність дублювань у партитурі Ф. Риса можна пояснити більшою деталізованістю ансамблевого письма, що зумовлює незв'язаність тембрів, їх вільний розвиток щодо один одного й поліфункціональною організацією ансамблевої тканини по вертикалі, коли в одномоментному зрізі присутні три різні функції партій. Інструменти не обмежені своїм діапазоном. Так, наприклад, у повільній частині партії віолончелі задіяний найнижчий регістр, у кларнета — від низького до високого у всіх частинах. Велике значення фортепіано в ролі своєрідного фактурного каркасу, особливо в музиці суто гомофонного складу (наприклад, в *Scherzo*), не затьмарює інші тембри, задіяні з ним «на рівних». Таким чином, Тріо є прикладом моделі ансамблевого письма на основі рівноправності всіх учасників ансамблю.

Секстет для кларнета, фагота, валторни *in Es*, контрабаса, арфи та фортепіано *op. 142* (Лондон, 1814)⁵ є цікавим прикладом, який займає проміжне положення між моделлю з рівноправними учасниками й моделлю з кількома солістами. Особливим є склад ансамблю та функціональні взаємини між інструментами. Арфа та фортепіано утворюють темброву пару струнно-щипкового та струнно-клавішного інструментів, які трактуються як темброві двійники, як специфічна цілісність в ансамблевій фактурі з подвійними темброво-звуковими характеристиками (арфа є носієм більш слабкого, дзвінкого і витонченого звучання, фортепіано — більш сильного, глибокого й об'ємного)⁶. Вони разом, спільно або послідовно, беруть участь у викладенні

5 Дати створення опусів подаються за списком творів Ф. Риса [161]

6 Не випадково в списку творів Ф. Риса іноді значиться, що арфа може бути замінена другим фортепіано [161].

тематизму, причому розподіл матеріалу між ними відбувається за принципом рівномірності. Їх спільне звучання породжує цікавий тембровий мікс, де фонічно-акустично на першому плані перебуває фортепіано, а звучання арфи на другому створює м'яку ауру, ореол, що огортає, підсвічує тембр клавішного інструмента. Обидва партнери активно задіяні в діалогах-перекличках на одному матеріалі (перехоплення пасажів, повтори мелодійних фраз), де вони доповнюють і підтримують один одного. У таких випадках композитор часто наближає звучання фортепіано до арфового тембру, проставляючи клавішному інструменту арпеджіато або прописуючи в його партії фігурації дрібними тривалостями у високому регістрі, що надає звучанню фортепіано дзвінкості, сухості, притаманних арфі. Таким чином, згладжується, навіть нівелюється різниця між силою звучання й тембрами арфи та фортепіано, у результаті вони утворюють узгоджене подвійне темброве ядро Секстету, яке займає в ієрархії ансамблю більш сильну позицію через майже постійну участь цих інструментів в ансамблевій взаємодії, що дозволяє вважати їх солістами. Підтвердженням цієї думки є наявність в ансамблевому письмі невеликих, проте регулярно прописаних фрагментів, у яких арфа та фортепіано однозначно виходять на перший план, тоді як інші інструменти або «мовчать», або здійснюють акомпануючу функцію. Особливо важливу роль такі «острівці» мовчання інших на користь «соліста» мають у випадку з арфою — інструментам не сильного і не яскравого в контексті звучання всього ансамблю, завдяки чому він може реалізуватись як провідний.

Незважаючи на ієрархічне піднесення тембрового ядра, роль інших учасників ансамблю не зводиться до акомпануючої функції. Кларнет, фагот та валторна активно задіяні у викладенні тематизму, у діалогах між учасниками ансамблю, їх партії «прописані» не менш цікаво, проте трактовані подвійно. З одного боку, вони постають як самостійні темброво-фактурні одиниці партитури, адже їм доручається викладення тематизму, сольні репліки, вони вступають у взаємодію один із одним та з інструментами тембрового ядра. З іншого боку, вони діють спільно або у викладенні тематизму, або в зіставленнях із тембровим ядром арфи та фортепіано, або в акомпануючій підтримці останніх. Тим самим вони утворюють компактну темброву групу духових інструментів, різноманітну за функціями, яка в ієрархії учасників ансамблю є одночасно й рівноправною, через активну задіяність її інструментів, і підпорядкованою, через висування арфи та фортепіано як ситуативних солістів. При цьому звучання окремих інструментів не виходить за межі оркестрового «робочого» діапазону, крайні регістри

в їх партіях не задіяні, що узгоджується з оркестровою практикою, правилами оркестрового письма. Так само вони не обмінюються теситурними позиціями, займаючи своє положення по вертикалі великого ансамблю.

Характерно, що в Секстеті відсутні інструменти струнно-смичкової групи⁷. На нашу думку, смичкові високої та середньої теситури, по-перше, затьмарили б неяскраву арфу, по-друге, арфа разом із фортепіано заповнює весь діапазон від найнижчого до найвищого регістрів, що робить квартет струнних не потрібним. Вибір контрабаса в такому випадку свідчить про опікування арфою, адже низький смичковий виконує функцію неяскравого та густого басу, віолончель була б у такій ролі більш виразною, маючи сильний яскравий тембр. У такому наборі тембрів роль фортепіано й арфи в ансамблево-фактурній організації цілого є важливою організуючою, яка «зв'язує» мелодійні за своєю природою інструменти по горизонталі та вертикалі. Таким чином, між учасниками ансамблю встановлюється ієрархічна взаємодія на основі висування арфи та фортепіано як тембрів-двійників, котрі уподібнюються солістам, точніше, першим серед рівних.

Тричастинний цикл Секстету за композиційно-драматургічною організацією та образно-семантичним наповненням вирішений у романтичному дусі, адже від самого початку пронизаний ліричним висловлюванням.

Відповідно до змін у змістовному модусі романтичного ансамблю традиційна активно-подієва семантика сонатно-симфонічного циклу в I частині Секстету (сонатне *Allegro ma non troppo, g-moll*) трансформується під знаком лірики, до сфери якої залучаються обидві головні теми, репрезентуючи різні грані ліричного: полотна, бентежна тема головної сповнена легкого суму, тема побічної партії більш спокійна, розважлива. Наскрізний потік ліричного висловлювання захоплює й II частину (*Adagio, Es-dur*), яка репрезентує лірику іншого роду: широкого дихання, м'яку, співочу. У II частині з точки зору стилістики синтезуються різномірні типи ліричного висловлювання як вокального, так і інструментального: хорального, оперно-кантиленного, речитативно-декламаційного, імпровізаційного в партіях арфи та фортепіано. Вільна невимушена послідовність різномірних за генезисом мелодійних фраз надає формі свободи й розмикає її в *Rondo* прийомом *attacca*.

7 У списку творів Ф. Ріса, розміщеному в Інтернеті, є інформація щодо існування редакції цього твору для Квінтету у складі арфи, фортепіано (двох фортепіано), скрипки, альту й віолончелі. Але в такому разі слід аналізувати партитуру, щоб з'ясувати взаємодію партій [161].

Rondo (g-moll) є синтезуючим дансantly-жанровим віртуозним Фіналом, швидкість якого пом'якшена мінорним ладом і пластикою тематизму, побудованого на округлих, м'яких інтонаціях. Тим самим лірика як домінуючий тип висловлювання в циклі опосередковано реалізується й у Фіналі. Панування ліричного типу висловлювання в різних іпостасях свідчить про реалізацію романтичного модусу світобачення в Секстеті. Установка на нього модифікує й драматургію циклу, контраст у якому виявляється через репрезентацію лірики різного генезису, а також, традиційно, через тип руху й темп. Ліричне розгортання циклу зумовлене не в останню чергу інструментальним складом ансамблю. Присутність арфи як одного з провідних тембрів надає образності циклу, у цілому характеру звучання загальної ліричності, витонченості, пластичної театральності. Це можна пояснити тією образно-семантичною сферою, з якою тембр арфи пов'язувався в ХІХ ст. в оперній, балетній та симфонічній музиці. Це, передусім, картинні, звукообразальні, пластично-дансantly та ліричні образи.

В усіх частинах, об'єднаних образно-семантично, реалізований єдиний тип ансамблевого письма, який синтезує, з одного боку, принцип рівноправності партій, з іншого, — принцип їхньої ієрархічної супідрядності. І частина відкривається акордами тутті, після чого тему головної партії викладає фортепіано, до якого долучається арфа. У спільному звучанні обох інструментів у верхньому регістрі композитор «знімає» темброву різницю між ними шляхом використання дзвінких шістнадцятих у високому регістрі фортепіано, що слугує гармонійному об'єднанню щипкового та клавішного інструментів. Тему побічної партії, навпаки, починає арфа в діалозі з духовими інструментами, друге проведення теми доручається фортепіано, яке імітує тембр і прийоми звукоутворення свого «двійника» шляхом застосування арпеджійованих акордів. Таке фонічно-акустичне зближення двох тембрів слугує створенню узгодженого звучання, долає яскраво виражену темброву неоднорідність ансамблю. У викладенні побічної партії велику роль відіграють і духові інструменти, які звучать і з окремими сольними репліками при акомпануючій підтримці фортепіано або арфи, і виступають як самостійна темброва група, що зіставляється з арфою та фортепіано. У розробці рівномірно задіяні всі інструменти. Репризне проведення зберігає тембровий рельєф і функціональне співвідношення партій, заявлених в експозиції.

В *Adagio*, побудованому на зчепленні різнорідних ліричних фраз, мають змогу виявити себе всі учасники ансамблю як солісти, окрім контрабаса, який позбавлений цієї функції у всьому циклі.

Передача мелодичних фраз від інструмента до інструмента (від кларнета до арфи тт. 1–8; від валторни до фортепіано тт. 9–13; від валторни до кларнета та фагота (від т. 62)) або чергування сольних фраз і висловлювання групи (частіше духових, див. тт. 25–26 і далі, де зіставляються фортепіано та духові) створює вільний простір музикування, у якому виявляються риси концертності. У Фіналі тема рефрену звучить спочатку у фортепіано, потім викладається арфою в діалозі з духовими, що закріплює статус цих інструментів як провідних серед рівних. Однак значну роль духові, зокрема валторна й фагот, відіграють у викладенні тематизму в епізодах. Це урівнює їх у правах із тембровим ядром.

Таким чином, у розглянутому Секстеті застосований комплекс прийомів ансамблевого письма, націлених на створення узгодженого гармонійного звучання, а саме: 1) в обранні складу враховується специфіка тембру арфи, відповідно, виключаються яскраві тембри струнно-смичкових високої та середньої теситури; єдиний із групи струнно-смичкових інструментів — контрабас — виконує виключно басову або гармонічну функцію; 2) арфа підтримується фортепіано; разом вони утворюють темброве ядро «двійників», які діють спільно й узгоджено у викладенні тематизму та в діалогах-перекличках; засобом зближення їх тембрів є імітація звучання арфи в партії фортепіано; 3) використовуються сольні фрагменти арфи та фортепіано; 4) духові інструменти обмежені в регістровому аспекті робочим оркестровим діапазоном; 5) духові активно застосовуються в сольних репліках і в зіставленні з арфою та фортепіано у вигляді компактної тембрової групи, що урівнює їх функціонально й дозволяє трактувати як рівноправних ансамблів.

Великий октет для фортепіано, кларнета *in B*, фагота, валторни *in Es*, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *As-dur*, *op. 128* репрезентує принципово іншу модель ансамблевого письма, ніж у Секстеті *op. 142*. Вона базується на ідеї ієрархічної супідрядності фортепіано інших інструментів. Беззаперечне панування фортепіано, надання йому пріоритету у викладенні тематизму, необмеженість його партії в блискучій віртуозності дозволяють трактувати його як соліста. Інші інструменти ансамблю виконують функцію супроводу, тільки фрагментарно, на короткий час перебираючи на себе головну роль в ансамблевій взаємодії. При цьому фортепіано, як правило, «виключається» з гри, а духові та струнно-смичкові інструменти об'єднуються в темброві групи, які діють або спільно, або протиставляються одна одній. Ця закономірність, яка свідчить про вплив оркестрового, концертного письма на письмо ансамблеве, виявлена нами в ансамблях великих складів Л. ван Бетховена

та І. Мошелеса. Такий принцип організації партій дозволяє композиторові уявляти темброві групи компактно, розташовуючи інструменти за теситурним принципом і не виходячи за межі робочого оркестрового діапазону, а також успішно вправлятися зі значною кількістю інструментів у великих ансамблевих складах, оперуючи не окремим тембром, а тембровою групою в цілому, зрідка виділяючи з неї окремих солістів. Наявність фортепіано як солюючого інструмента — самостійної одиниці ансамблевої фактури — зумовило використання повного складу струнно-смичкових інструментів від високих до низьких, адже фортепіано в цьому випадку не може трактуватись як заміник частини струнних.

Єдиний тип ансамблевого письма зберігається композитором протягом всього тричастинного циклу, будова якого виявляє спільні риси з циклом Секстету, *op. 142*. Так само, як і в Сексеті, в Октеті на другій позиції після сонатного *Allegro I* частини (*As-dur*), перебуває повільна частина *Andantino (C-dur)*, замикає цикл *Rondo (Allegretto, As-dur)*. Як і в Сексеті, в Октеті домінує ліричний модус висловлювання. Під знаком лірики модифіковане сонатне *Allegro*, яке з активно-подієвого перетворюється в лірично-подієве. Показовим тут є початок I частини, адже вона відкривається квазі-каденцією фортепіано, яка не оформлюється в структуровану тему, а є матеріалом розвивального типу, котрий немовби продовжує розвиток музичної думки, розпочатої за межами частини. У контексті вільно-імпровізаційного фрагменту, побудованого на багатому орнаментованому фігураційному русі в партії правої руки на фоні ходів по звуках акордів у партії лівої народжується структурно оформлена фраза. Її можна трактувати як першу тему головної партії. Саме з неї, опускаючи імпровізаційну «каденцію», розпочнеться реприза в основній тональності. Друга тема головної партії побудована за класицистською структурою «питання-відповідь», де перший елемент у валторни («питання») намагається задати активно-подієвий тон висловлювання висхідною фанфарною інтонацією в пунктирному ритмі, а другий елемент («відповідь») пом'якшує інтонацію валторни звучанням приглушених духових і струнних у середньому та низькому регістрах теж у пунктирному ритмі, тільки у пощаблевому русі вгору з завершенням м'яким низхідним мотивом. У цілому динаміка піано, яка об'єднує два елементи, не дає розгорнутися активній подієвості, і друга тема загалом сприймається як «несерйозна» фанфара, яка швидко вливається в розгортання ліричних подій.

В *Andantino* продовжується розгортання ліричної сфери, знову, як і в попередньому творі, шляхом нанизування різнорідних

типів ліричного висловлювання. У цьому разі вільне розгортання тематичного процесу оформлюється в репризну тричастинну форму, замкнену кадансом. У середині частини на фоні акордів фортепіано валторна заявляє про себе як про соліста, а в репризному проведенні матеріалу композитор роздрібнює матеріал шляхом розподілення коротких тематичних фраз між фортепіано й окремими тембровими групами (духовою, струнно-смичковою), що насичує тканину ідеєю концертування. Посилена діалогічність ансамблевої тканини наприкінці II частини контрастує туттійній зібраності та щільному звучанню на форте всіх інструментів на початку Фіналу, що контрастує, у свою чергу, подальшому сольному висловлюванню фортепіано. Таким чином реалізується ідея контрасту на рівні ансамблевого письма, до речі, слабо виявлена між першими двома частинами.

Виконаний нами аналіз Октету дозволяє зробити такі висновки: 1) в Октеті втілена модель ансамблевого письма на основі функціональної нерівноправності фортепіано та інших учасників ансамблю: перше виконує роль солюючого інструмента, іншим доручається функція акомпанементу; 2) порушення функціональної нерівнозначності відбувається в межах *Andantino*, що створює контраст на рівні принципів ансамблевого письма; 3) духові та струнно-смичкові інструменти мисляться композитором не як солісти, а як представники компактних тембрових груп, організованих за оркестровим принципом: звучання тембрів не перевищує робочого оркестрового діапазону, вони діють переважно спільно, зрідка висуваючись як солісти (сольні репліки валторни в повільній частині).

У камерно-інструментальних творах змішаних складів Ф. Риса, які посідають чільне місце у творчому доробку композитора, спостерігаємо тенденцію до наскрізного ліричного висловлювання. Це відповідає змінюваним змістовним параметрам ансамблевої музики в добу романтизму. Композитор тяжіє до апробації різноманітних моделей ансамблевого письма в умовах різних, іноді досить цікавих складів. Показово, що в ансамблях із рівноправною взаємодією інструментів (у Септеті та Тріо) композитор звертається до більш масштабного чотиричастинного (за типом симфонічного) циклу. У тих творах, де реалізовані моделі з одним солістом (Октет) або з солюючими інструментами, які є першими серед рівних (Секстет), цикл є тричастинним, що кореспондує жанру сольного концерту.

У Септеті *op. 25* Ф. Риса, на відміну від Септету *op. 88* І. Мошелеса, реалізується модель ансамблевого письма на основі

принципу рівноправності партій, що досягається завдяки застосуванню діалогів-переключок між тембрами, паритетного розподілу тематизму, трактування інструментів як солістів у межах оркестрового робочого діапазону. У Тріо *ор. 28 №2* також повною мірою реалізується ідея рівноправності ансамблів без обмежень діапазону партій. Секстет *ор. 142* є цікавим прикладом, який займає проміжне положення між моделлю з рівноправними учасниками й моделлю з кількома солістами. Арфа та фортепіано утворюють темброву пару двійників, які, не призменшуючи функціонального значення інших ансамблів, реалізуються як солісти. Октет *ор. 128* репрезентує принципово іншу модель ансамблевого письма, котра базується на ідеї ієрархічної супідрядності фортепіано інших інструментів. Духові та струнно-смичкові інструменти мисляться композитором не як солісти, а як представники компактних тембрових груп, організованих за оркестровим принципом: звучання тембрів не перевищує робочого оркестрового діапазону, вони діють переважно спільно, зрідка висуваючись як солісти (сольні репліки валторни в повільній частині). У Секстеті та Октеті більшу роль відіграють зіставлення тембрових груп (фортепіано та тембрових груп), ніж діалоги-переключки між тембрами-солістами, що свідчить про вплив оркестрового письма.

Змішані ансамблі Ф. Ріса демонструють тяжіння до переважання ліричного типу висловлювання, що є ознакою змін у змістовному параметрі камерно-інструментальних жанрів у контексті музичної культури романтизму.

Д. Твори Л. Шпора для великих змішаних складів: на перетині ансамблевого та оркестрового письма

Творчість Л. Шпора (1784–1859) є значною віхою в історії німецького романтизму. Видатний скрипаль-віртуоз, композитор, диригент, музично-громадський діяч, пропагандист творів великих попередників (І. С. Баха, Г. Ф. Генделя) та сучасників (Р. Вагнера) [99; 150; 151; 152; 173], він за життя здобув визнання й пошану. Як виконавець і диригент концертував країнами Європи, про що залишив нащадкам досконалі відомості у своїй автобіографії [169; 170]. Величезний творчий доробок композитора, на жаль, у вітчизняному музикознавстві не дістав різнобічного осмислення. Ґрунтовною роботою, присвяченою скрипковим концертам майстра, є дисертаційне дослідження С. Сандюка [99], у першому розділі якого зроблено детальний огляд російсько-англо- та німецькомовної наукової літератури, окреслено історико-культурний контекст діяльності композитора, висвітлено стилеві особливості його творчості на межі класицизму та романтизму, традицій та новацій. У роботі підкреслено, що в поле зору російсько- та україномовних авторів потрапляли переважно оперні опуси Л. Шпора, тоді як жанр концерту й, додамо, камерно-інструментальні твори залишилися поза увагою дослідників.

Іноземні джерела містять цінну для нас інформацію, перш за все стосовно кількості камерно-інструментальних опусів, написаних Л. Шпором. Так, у монографії М. А. Radice [165] перераховано всі ансамблеві твори композитора, зокрема: шістнадцять дуетів для двох скрипок, тридцять чотири струнних квартети, сім струнних квінтетів, струнний секстет, чотири подвійних квартети для струнних, двадцять один дует для скрипки та фортепіано, фортепіанне тріо, два фортепіанних квінтети, квінтет для фортепіано та духових, чотири сонати для скрипки та арфи, септет, октет та нонет [165, с. 106]. Останні автор відносить до змішаних ансамблів.

Нонет *F-dur op. 31* та Октет *E-dur op. 32* написані Л. Шпором під час перебування у Відні протягом 1813–1815 рр. на замовлення *Johann von Tost* [150; 165]. Септет *a-moll op. 147* створений 1952 р. і належить до пізніх творів композитора. Названі опуси Л. Шпора коротко розглянуті в роботі *A. L. de Alvaré* [150], присвяченій камерно-інструментальній музиці Відня, зокрема Септету Л. ван Бетховена *op. 20*, Октету Ф. Шуберта, змішаним ансамблям Л. Шпора та іншим опусам австро-німецьких композиторів великих складів. Не вдаючись до критичного огляду роботи, зауважимо, що дослідник розглядає будову циклу ансамблів, зупиняється на особливостях мелодії та гармонії Л. Шпора, відзначає схожість та різницю між жанром

дивертисменту та великими ансамблями композитора. У контексті аналізу висловлені короткі цікаві спостереження стосовно ансамблевої взаємодії окремих інструментів і тембрових груп, хоча автор не використовує поняття «ансамблеве письмо».

A. L. de Alvaré наголошує, що Нонет можна сприймати як своєрідну модель камерно-ансамблевої музики композитора в цілому. Ідеться про те, що Л. Шпор, з одного боку, продовжує традицію дивертисментної музики класицистської доби, що виявляється в поєднанні квінтету духових із повною родиною струнно-смичкових та втіленні ідеї взаємодії двох груп у численних тембрових комбінаціях. З іншого боку, на прохання замовника Л. Шпор пише блискучі сольні короткі фрагменти для кожного інструмента ансамблю з метою демонстрації його тембрової специфіки. Навіть контрабас виконує сольюючу функцію, однак разом із віолончеллю [150, с. 45]. Скрипці надається більша можливість виявити себе, що цілком закономірно, зважаючи на те, що Л. Шпор був скрипалем-віртуозом. Композитор залучає всі тембри до процесу розвитку тематизму, і це стає характерною ознакою його ансамблів. У цьому автор бачить принципову різницю між Септетом, *op. 20* Л. ван Бетховена і досліджуваним опусом Л. Шпора [150, с. 44]. Різниця між жанром дивертисменту й Нонетом спостерігається також і на рівні композиційної будови циклу, адже перші, як вважає автор, переважно писались у п'яти частинах. Цикл Нонету є чотиричастинним, що зближує його з жанром струнного квартету [150, с. 45]. Окрім того, кожна частина досить складна за будовою: три з чотирьох написані в сонатній формі (*Adagio* – в сонатній без розробки), *Scherzo* містить два *trio*. При цьому, на думку автора, Л. Шпор використовує інструментарій для прояснення форми [150, с. 45].

Через відхід від жанрової дивертисментної моделі в будові циклу і в образно-семантичному його наповненні звернемо увагу на переосмислення змістовного параметру камерно-інструментальної музики вже на ранніх етапах романтичної музики [86]. Це збігається з естетико-художніми ідеалами самого Л. Шпора, який, згідно з *M. Wulforst*, був упевнений, що артист має служити суспільству, відповідно, камерна музика повинна підвестися до рівня публічного концерту, а в межах «музичної вечірки» слугувати й розвагам, і просвітництву [175, с. 10].

Це пояснює композиційно-драматургічну будову великого за масштабом циклу Нонету, де кожна частина є досить розгорнутою: I – сонатне *Allegro (F-dur)*, вирішене в ліричному модусі, II – *Scherzo (F-dur)*, III – *Adagio (B-dur)*, IV – Фінал (*F-dur*). Відхід від розважальності в змістовному аспекті здійснюється великою мірою завдяки переосмисленню середніх частин, у яких жанровість представлена досить

опосередковано. Тематизм *Scherzo* далекий від танцювальності, ігрової стихійності, у ньому через тридольний розмір, формули кружляння та поодинокі зупинки на половинних тривалостях на сильних долях є натяк на деяку вальсовість, проте в дуже згорнутому виді. В *Adagio* реалізується високе ліричне висловлювання, чому сприяє акордовий склад фактури, хоральність, оперування тембровими групами (струнно-смичкові — дерев'яні духові з валторною), що нагадує зіставлення органних регістрів. У жанрову сферу модулює Фінал, який утілює ідею невинного танцювального дводольного руху в дусі галопа. Таким чином цикл розгортається від спокійно-розважливої, камерно-інтимної лірики I частини через *quasi* жанрове *Scherzo* й високу лірику *Adagio* до жанрового Фіналу. Масштаби циклу, його драматургічна логіка й різноманіття поданих у ньому типів висловлювання й семантичних амплуа свідчить про симфонізацію циклу Нонету, що виявляється й на рівні ансамблевого письма.

До складу ансамблю входять флейта, гобой, кларнет *in B*, валторна *in F*, фагот, скрипка, альт, віолончель, контрабас. Інструменти названі в порядку розташування їх у партитурі. Розміщення валторни перед фаготом не є випадковим, а відповідає трактуванню цього інструмента в тембровій організації цілого. Можна було б посперечатися з *A. L. de Alvaré* [150], який виділяє в Нонеті тільки дві темброві групи, немовби забуваючи про валторну, проте насправді вона органічно вписана в групу дерев'яних духових інструментів, діє з ними спільно і не створює окремої тембрової структури в партитурі.

В ансамблевому письмі Нонету чітко простежуються дві тенденції: 1) тенденція до виокремлення з груп певних солістів із короткими мелодійними фразами (іноді в дублюванні); 2) тенденція до об'єднання струнно-смичкових та дерев'яних духових із валторною у дві темброві групи за аналогією з організацією оркестрових груп, у чому ми згодні з *A. L. de Alvaré*. Тим самим у Нонеті з великою майстерністю синтезуються два типи письма — ансамблеве та оркестрове. Це зумовлено кількома чинниками: бажанням замовника продемонструвати сольні можливості окремих інструментів і величиною ансамблевого складу. Незважаючи на останній фактор, модель ансамблевого письма, реалізована в Нонеті, втілює принцип повної рівноправності партій. Це завдання є досить складним для композитора, і нечасто спостерігається у великих ансамблях. Тематизм розподілений між інструментами на основі паритетності. Усі інструменти виконують різноманітні фактурно-ансамблеві функції, усі мають змогу реалізувати себе як солісти і як складові частини цілого ансамблевого організму. Проте великий ансамбль

накладає певні обмеження щодо широти діапазону партій, обміну теситурними позиціями, виявлення віртуозних потенцій інструментів. Таким чином, в аспекті організації великої кількості ансамблів виявляється вплив оркестрового письма.

Зауважимо, що тематизм Нонету створений за мотивним принципом і адекватно відповідає названим вище особливостям ансамблевого письма. Тема головної партії I частини буквально «виткана» з мотивів оспівування, які секвентно повторюються та піддаються варіантним змінам. У подальшому розвитку ці мотиви органічно передаватимуться від інструмента до інструмента, від одної тембрової комбінації до іншої, реалізуючи принцип діалогу в розвитку музичної тканини. Перше речення теми головної партії доручено скрипці (функція мелодії) за підтримки альту та віолончелі (функція гармонії — акомпанементу). Друге речення доручається групі духових у розгалуженій на контрапункти фактурі. Проведення теми надалі передається парі флейта — кларнет (до речі, не раз застосованій в Нонеті) на тлі акордового акомпанементу струнних без контрабаса. Зв'язуюча партія (т. 27) побудована на сольних репліках у діалогах-перекличках духових інструментів на елементі теми головної партії в комбінації з новим елементом — пасажом у струнних, який передається від інструмента до інструмента. Цей фрагмент супроводжується гармонічною фігурацією у струнних, яка також змінює темброву позицію відповідно до передач пасажів. Таким чином, у межах зв'язуючої всі інструменти, навіть контрабас, виявляють себе як солісти.

Ідея діалогу й тембрових передач зберігається й у межах розділу побічної партії. Тема побічної, теж вирішеної в ліричному модусі з елементами танцювальності за рахунок пунктирного ритму, спочатку звучить у скрипки з гармонічним супроводом альту й віолончелі, наступні чотири такти — у гобоя з тим самим супроводом, до якого долучається скрипка, переключаючись на іншу функцію, через чотири такти — у флейти, кларнета та валторни в октавному дублюванні в межах двох октав на фоні повної групи струнно-смичкових. Після цього фактура викладення розгалужується, «розпадається» на короткі сольні та темброво-мікстові фрази, між якими відновлюється діалог. Таким чином, ансамблеве письмо в межах головної та побічної партій базується на єдиних принципах. У різноманітних тембрових комбінаціях композитор виявляє віртуозну винахідливість, сполучаючи різні тембри на коротких фрагментах тексту. Така логіка ансамблевої взаємодії зберігається до кінця I частини.

Ансамблеве письмо в *Scherzo* менше насичене сольними репліками, ніж у 1 частині. Це зумовлено й характером тематизму, менш

гнучкою, м'якою, пластичною, і традиційним фактурним викладенням у камерних ансамблях та симфоніях у менуетах та скерцо, що тяжіє до щільності та туттійного звучання. Проте ансамблеве письмо цієї частини у Л. Шпора не перенасичене. У ньому більшою мірою спостерігається вплив оркестрового письма через: 1) невелику кількість сольних фрагментів у рефренах; 2) роботу з групами або їх частинами як структурними одиницями партитури, компактне трактування груп; 3) зіставлення груп як засіб розвитку музичного процесу; 4) більш часте застосування дублювань.

За традицією оркестровки та інструментовки в класико-романтичній музиці сольні фрагменти розміщуються в *trio*, яких у частині два. У першому панує скрипка у функції мелодії на тлі інших інструментів групи струнно-смичкових. Дерев'яним тут доручаються педалі й короткі фрази в дублюваннях. У другому *trio* перевага віддається дерев'яним духовим у діалогічно-контрапунктичному та дубльованому звучанні. Тим самим виявляється контраст на рівні ансамблевого письма між розділами форми *Scherzo*.

В *Adagio*, при збереженні принципу рівноправності партій, композитор оперує зіставленням тембрових груп, імітуючи органі регістри, що більшою мірою відповідає настановам оркестрового письма. Виокремлення солістів із груп реалізується обережно, у межах невеликих фрагментів тексту. Таким чином у повільній частині втілюється ідея високого ліричного висловлювання, позбавленого інтимної (сольної) чуттєвості, романтичної трепетності, що так вдало передається за допомогою діалогів-переключок різних тембрів, прикладом чого є I частина.

Фінал модулює у сферу жанровості, завершуючи великий цикл невпинним швидким галопом. Тембровий план Фіналу перекидає арку до I частини. Мелодія теми головної партії спочатку звучить у скрипки за підтримки інших інструментів струнно-смичкової групи, потім її підхоплюють флейта та кларнет в октавному дублюванні, ініціатива передається гобою і так далі. Можливість виявити себе як солістів мають усі учасники ансамблю, між якими відбуваються діалоги-переключки і постійний обмін фактурно-ансамблевими функціями. Складне, розгалужене, диференційоване, насичене діалогами ансамблеве письмо, яке ми спостерігали в I частині, повертається у Фіналі, посилюючи його завершальну функцію.

Написаний роком пізніше Октет *E-dur op. 32*, 1814 року, для кларнету *in B*, двох валторн *in E*, скрипки, двох альтів, віолончелі та контрабаса виявляє схожість і відмінності з Нонетом щодо ансамблевого письма. *A. L. de Alvaré* [150] вважає, що такий склад пов'язує октет

із жанром касації, який був популярним у XVIII ст. Хоча чіткої межі між жанрами дивертисменту та касації не існувало, касація передбачала виконання на відкритому повітрі, що зумовлює включення до складу двох валторн. У свою чергу, збільшення кількості струнно-смичкових за рахунок альтів у кількості двох інструментів урівноважує баланс між звучанням струнних та духових [150, с. 49–50].

Як зауважує *A.L. de Alvaré*, «нонет був побудований на ідеї передачі мелодійних фраз між інструментами» [150, с. 51]. У цілому ця теза є правильною, хоча при детальному аналізі ми простежили більш складний характер ансамблевого письма в Нонеті. В Октеті реалізується дещо інша модель ансамблевого письма, у якій поєднується принцип рівноправності інструментів із принципом висування «перших серед рівних», якими є кларнет, валторна та скрипка. Ці тембри заявляють про свою першість уже у викладенні теми головної партії I частини. У 10–14 тт. у головній темі мелодичні фрази розподіляються з нашаруванням між кларнетом, скрипкою та валторнами (з підмінами I-ї та II-ї) на тлі пульсуючого акомпанементу струнних інструментів. Однак наступні такти свідчать про більш-менш рівноправне положення двох альтів, віолончелі та контрабаса. Надалі їх партії прописані деталізовано й рельєфно у мелодичному та ритмічному аспектах: окрім гармонічної функції їм доручається функція мелодична, вони активно задіяні в діалогах-переключках. Єдине, що відсуває їх на другий план, порівняно з названими «солістами», є менша віртуозна насиченість партій, більше використання їх у гармонічній функції, більша участь цих інструментів у дублюваннях, обмеженість їх сольних претензій. Наприклад, після активної задіяності у викладенні теми головної партії, у зоні її розвитку (від т. 23) альти виконують функцію гармонічного супроводу, проте й валторни тут переключаються на педально-гармонічну функцію, кларнету доручаються педалі й короткі мелодичні фрази, і тільки скрипка виступає в ролі повноправного соліста з мелодично-фігураційним рухом. У цьому фрагменті цікавим є бас, у партії якого обігрується «ініцію» теми головної партії, що надає йому мелодичності та рухливості. У викладенні теми побічної партії (від т. 39), що відбувається шляхом діалогів-передач, пріоритет знову надається тембрам кларнета, валторни та скрипки. Їх супроводжують басова лінія віолончелі й контрабаса та гармонічна фігурація альтів. Проте від т. 47 в діалогічний розвиток вступають спільно віолончель та контрабас, утворюючи переключки зі скрипкою. Кларнет та валторни переключаються на функцію гармонії та педалі. У контексті загальної активізації ролі всіх партій альти продовжують виконувати функцію гармонії, лише на три такти (тт. 47–49) підхоплюючи пунктирний

мотив із теми побічної. Більша задіяність альтів саме у функції гармонії в межах експозиції сонатної форми свідчить, по-перше, про їх обмеженість у функції солюючих інструментів, відповідно, відсування їх на другий план порівняно з іншими інструментами, у тому числі, з віолончелями та контрабасами. По-друге, — про вплив оркестрового письма на принципи взаємодії партій в Октеті, що виявляється в намаганні об'єднати інструменти в компактні темброві комбінації та темброві групи. Додамо на підтвердження цієї тези, що кларнет «діє» узгоджено переважно з валторнами, утворюючи з ними темброву групу духових інструментів.

Експозиція завершується спільним звучанням усіх ансамблів. Розробка не вносить суттєвих змін в ансамблеве письмо. Альти та низькі струнні виявляються більш обмеженими у своїх функціональних ролях, проте їх партії неможливо однозначно віднести до акомпанементу: вони прописані тонко, у них уплітаються елементи тематизму, присутні діалоги, проте більше навантаження на них припадає саме як на басові та гармонічні інструменти.

У II частині — Менует (*e-moll*) — в ансамблевому письмі спостерігається тенденція до широкого використання дублювань і оперування різноманітними тембровими комбінаціями в зіставленні. Чергування цих комбінацій надає музичному процесу барвистості, непередбаченості, відчуття постійного оновлення. Як і в Нонеті, сольні репліки використовуються композитором у *trio*, тоді як в основних розділах письмо тяжіє до туттійності. Лише в т. 74 основного розділу композитор виставляє ремарку *solo* над партією віолончелі, доручаючи їй коротку чотиритактову сольну репліку. Концентрація сольного висловлювання в *trio* створює простір, де почергово виявляють себе всі інструменти, проте не як солісти, а в нечисленних тембрових комбінаціях в умовах розрідженої фактури.

Тему для варіаційної форми III частини (*E-dur*) Л. Шпор запозичив із клавірної сюїти Г. Ф. Генделя № 5, *E-dur* [150]. Викладення теми з точки зору ансамблевого письма основане на зіставленні двох тембрових груп в акордовому складі. У подальшому варіаційному розвитку композитор спирається на традицію зміни тембрових пріоритетів у кожній варіації. У першій (тт. 1–8) панує скрипка з тонким мелодико-фігураційним рухом, її супроводжують альти з гармонічним супроводом та кларнет, валторни і басові струнні з короткими фразами у перекличках. У наступних восьми тактах віолончель та контрабас переключаються на функцію басу, валторни виконують педаль і короткі контрапункти, кларнет «доспівує» невеликий контрапункт і замовкає. У другій варіації акцент переноситься на духові інструменти, які розпочинають перший

чотиритакт теми, передаючи її продовження струнним із педаллю валторни. Зіставлення двох тембрових груп є основною ідеєю ансамблевої взаємодії в цій варіації. У третій варіації знову панують струнно-смичкові інструменти. Цікаво, що чи не вперше в циклі альти виявляють свої віртуозні можливості як солісти в передачах пасажів (що потребує запису їх партій на окремих нотоносцях) та у фрагментарному варіантному дублюванні мелодичної лінії скрипки першим альтом. У цілому в цій варіації кожна партія смичкового інструмента детально прописана, що зумовлює відсутність точних дублювань і породжує розгалуженість і диференціацію голосів у партитурі. Наступна варіація знову будується на модифікованій ідеї зіставлення двох тембрових груп. Модифікація полягає: 1) у приєднанні до групи струнно-смичкових в акордовому складі одного або двох духових інструментів як солістів; 2) у зміні акордового складу струнних на мелодико-фігураційний виклад духових при тембровому зіставленні, який стилізує барвистий «кларинний» бароковий стиль гри на мідних духових. В останній варіації послідовно демонструються різні типи ансамблевої взаємодії, що були апробовані композитором протягом варіацій: тут застосовується і зіставлення тембрових груп, і використання мелодично-фігураційного руху партії скрипки на тлі гармонічної підтримки струнних і духових, і активізація валторни і кларнета як мелодичних рухливих інструментів. Тим самим, фінальна варіація виконує синтезуючу функцію не тільки в тематичному та драматургічному плані, а й на рівні ансамблевого письма.

У жанровому Фіналі Октету (*E-dur*), написаному у формі рондо, стягуються всі ідеї, реалізовані в ансамблевому письмі попередніх частин. Мелодію основної танцювальної теми виконують по черзі I валторна, кларнет, скрипка в октавному дублюванні з альтом. Функція акомпанементу доручається всім вільним інструментам. Розвиток тематизму побудований на діалогічних передачах на першому тематичному елементі теми, у яких беруть участь усі ансамблісти, зокрема альти, віолончель та контрабас, партії яких, як і в I частині, виписані деталізовано. Інструменти утворюють ситуативні темброві комбінації, використовується прийом зіставлення тембрових груп і тембрових комбінацій. Дублювання застосовані частіше, ніж у I частині, проте вони не обтяжують фактуру і, в цілому, збалансовані великою кількістю сольних реплік. Принципи ансамблевого письма у фіналі, таким чином, відсилають до реалізованих у I частині, що органічно замикає цикл.

A. L. de Alvaré звертає увагу на те, що будова циклу Октету схожа на цикл Нонету [150]. Справді, між двома великими чотиритактними

частинними циклами можна провести паралелі щодо композиційно-драматургічної логіки. У сонатному *Allegro*, як і в I частині Нонету, домінує ліричний модус висловлювання. Різницею є те, що в Октеті I частину відкриває повільний вступ. На другій позиції замість *Scherzo* розміщений Менует, який репрезентує іншу грань жанровості й теж у згорнутому вигляді, опосередковано. Основна тема Менуету позбавлена чітких, добре відомих знаків жанру: інтонаційно вона неяскрава, основана на повторі секундового мотиву, другий чотиритакт містить затактовий мотив, що «розхитує» її тридольність. У темі відсутня також басова опора, викладається в акордовому складі в середньому регістрі. До того ж звучить вона на *pp*, образному плані – похмура, навіть інфернальна. Усе це не сприяє створенню стихії танцювальності. Тема з варіаціями, як і *Adagio*, вирішена як високе ліричне висловлювання, що підсилюється цитуванням генделівської теми. Фінал в обох циклах модулює в жанрову сферу, завершуючи цикл швидким танцювальним рухом.

Наступного разу до змішаного складу Л. Шпора звернувся 1852 року в Септеті *a-moll op. 147*. У науковій літературі дослідники приділяють більшу увагу цьому твору, ніж Нонету та Октету. М. А. Radice високо оцінює його як взірець камерно-інструментального стилю Л. Шпора. Вважає, що в деяких аспектах він передбачає стиль Й. Брамса. Відзначає майстерну контрапунктичну техніку, завдяки якій створюється справжня взаємодія між інструментами [165, с. 110]. О. Благодарська називає Септет Л. Шпора прикладом симфонізації жанру [6, с. 13].

До складу Септету входять флейта, кларнет *in A*, валторна *in F*, фагот, скрипка, віолончель та фортепіано. Партія валторни, розміщена в партитурі між кларнетом та фаготом, є органічною частиною групи дерев'яних духових інструментів. Наявність фортепіано зумовлює зменшення кількості струнно-смичкових інструментів, що спостерігається і в інших ансамблях змішаного складу з участю фортепіано. Як важливий компонент цілого фортепіано не претендує на роль головуючого, не висуваються в ролі солістів й інші інструменти. Тому модель ансамблевого письма в Септеті основана на принципі рівноправності партій. Це виявляється у паритетному розподіленні тематизму та постійному обміні фактурно-ансамблевими функціями, задіяності інструментів у діалогах-переключках. Проте, як і в попередніх великих ансамблях композитора, спостерігається вплив оркестрового письма, зважаючи на необхідність організувати учасників великого ансамблю, і цей вплив сильніший, ніж в Октеті і, особливо, в Нонеті. Порівняно з Нонетом ансамблеве письмо Септету менше насичене сольними репліками, їх діалогічними передачами від тембру

до тембру, як в I частині та Фіналі *op. 31*. Композитор використовує більше дублювань, частіше вдається до прийому об'єднання інструментів у темброві комбінації або групи та їх зіставлення, прописує самостійні контрапункти, які супроводжують основну мелодичну лінію.

Тема головної партії I частини (тт.1–4) викладається у скрипки й віолончелі (функції мелодії та контрапункту) та фортепіано (функція гармонічної фігурації та басу). Віолончель утворює щодо скрипки дублювання-контрапункт, який у тт. 1–2 еквіритмічний їй, а потім отримує свій ритмічний малюнок. У наступних двох тактах із «відповіддю» першому елементу теми вступають усі духові інструменти з низхідним мотивом у дублюванні, що секвентно повторюється. У наступному двотакті мелодія знову передається струнним, які доспівають фразу, завершуючи перше речення на домінанті до *a-moll*. У фортепіано в межах восьми тактів фактура і фактурно-ансамблева функція не змінюються. Друге речення (тт. 9–16) побудоване на секундовому мотиві «зітхання», який проводиться спочатку у вигляді сольних реплік духових інструментів, які згодом об'єднуються в спільному звучанні. Друге проведення теми головної партії викладається за тим же планом в ансамблевому письмі.

Від т. 33 у межах зв'язуючої партії характер взаємодії між інструментами змінюється щодо виділення сольних реплік, насичення фактури діалогами-перекличками між тембрами і створення більш складних розгалужених контрапунктів. Партія фортепіано спрощується до виключно басового органного пункту, на який на шаровуються всі інші голоси. Тільки наприкінці зв'язуючої фортепіанна партія повертається до фактурного викладення теми головної партії, що слугує знаком завершення структурного розділу форми. Мелодія теми побічної партії (*C-dur*) доручена скрипці, функцію гармонічної фігурації виконує віолончель, до якої через два такти приєднується фортепіано у функції супроводу. Флейта з перших тактів теми вільно контрапунктує скрипці на самостійному тематичному матеріалі, з короткими мелодичними фразами звучать валторна і фагот. У заключній партії панує туттійне звучання з фрагментарними діалогами між комбінаціями тембрів.

У розробці композитор застосовує всі прийоми ансамблевого письма, репрезентовані в експозиції сонатної форми I частини. Звертає на себе увагу уникнення точних дублювань, натомість використання неточних (варіантних, неповних), застосування контрапунктів у поєднанні з основною мелодичною лінією, постійне зіставлення тембрових комбінацій і тембрових груп, що сприяє оновленню тембрового плану твору. У репрізі принципи ансамблевої взаємодії експозиції зберігаються.

II частина циклу має програмне найменування *Pastorale*, відповідно до назви обрана й тональність *F-dur*. У викладенні основної теми складної тричастинної репризної форми задіяні всі інструменти, окрім флейти та кларнета. Першою ж заспівує її валторна, який доручається основна мелодична лінія. Принцип діалогу прихований всередині фактури: з імітацією на першому висхідному елементі теми вступає фортепіано. Фагот, скрипка та віолончель звучать кожен зі своїм контрапунктом, який і наповнює гармонічну вертикаль, і має свій мелодико-ритмічний абрис. Така розгалужена система контрапунктів свідчить про тематизацію музичної тканини та деталізацію ансамблевого письма шляхом тонкої, індивідуалізованої в мелодико-ритмічному аспекті прописаності всіх партій, а не шляхом надання інструментам можливості сольного висловлювання і реалізації діалогічного принципу як основи тематичного розвитку. Тобто в Септеті реалізується інший прийом для досягнення рівноправності партій, ніж у Нонеті. Зауважимо при цьому, що тенденція до деталізації партій та насиченості контрапунктами музичної тканини буде характеризувати й оркестрове письмо деяких композиторів другої половини XIX ст., зокрема Й. Брамса [8, с. 43].

Такий тип письма зберігається в межах основних розділів повільної частини. У середині принцип сплетіння контрапунктів зберігається, поєднаний із застосуванням мелодико-фігураційного руху одразу в кількох інструментах на тлі пульсуючих акордів у партії фортепіано. Фрагменти цілком заповненої фактури чергуються тут із розрідженими фрагментами, де задіяні два-три тембри з фортепіано, яке пронизує всю середину невпинною тривожною пульсацією.

Деякі інші прийоми ансамблевого письма, порівняно з II частиною, застосовані в *Scherzo (a-moll)* за збереження панівного в циклі принципу рівноправності партій. У III частині спостерігаємо об'єднання тембрів у комбінації з використанням дублювань. Це сприяє утворенню у фактурі чітко окреслених темброво-функціональних шарів. Наприклад, у тт. 9–14 виявляються: 1 шар — пара флейта-кларнет в октавному дублюванні на першому мотиві основної теми; 2 шар — пара фагот-партія правої руки фортепіано в октавному дублюванні в діалозі-переключці з першим шаром; 3 шар — пара скрипка-віолончель в еквіритмічному русі в дублюванні у велику сексту; 4 шар — бас на органному пункті в партії лівої руки фортепіано; 5 шар — короткі педальні звуки у валторни. Такий прийом ансамблевого письма дозволяє організувати велику кількість ансамблів, одночасно — втілити ідею рівноправності партій і деталізовано прописати кожну з них. У подальшому викладенні композитор застосовує також прийом розгалуженої системи контрапунктів,

як у II частині, поєднуючи його з прийомом об'єднання тембрових комбінацій у фактурні шари. У двох *trio Scherzo* за традицією як солісти використовуються окремі інструменти. У першому — це кларнет із фортепіанним супроводом, у другому — валторна, а потім флейта та скрипка, які супроводжуються партією фортепіано та іншими тембрами у функції педалей або коротких контрапунктів.

У Фіналі (*a-moll*) домінує прийом об'єднання інструментів у темброві комбінації з дублюваннями переважно в октаву, сексту або дециму й розподіл на цій основі тембрів на функціональні шари фактури. Тембри можуть переходити з одного шару до іншого, відповідно, змінювати фактурно-ансамблеву функцію. Між шарами можуть застосовуватись діалоги-переклички. Комбінації тембрів змінюють одна одну, причому може змінюватись і кількість голосів у таких комбінаціях. Усе це робить ансамблеву взаємодію гнучкою та деталізованою, сприяє реалізації рівноправності партій.

Зауважимо, що про симфонізацію Септету *op. 147* свідчить не тільки ансамблеве письмо, яке органічно вбирає прийоми оркестрового, а й композиційно-драматургічна будова чотиричастинного циклу. Логіка його організації в цілому кореспондує логіці розглянутих вище циклів Нонету та Октету. Однак є й певні відмінності. Так, у Септеті повільна частина має жанрове найменування, чого не було в ранніх циклах. *Scherzo* не викликає ніяких сумнівів стосовно його жанровості завдяки інтонаційно яскравому й образно конкретному тематизму. Фінал у Септеті не вирішений у життєствердуючому ключі, у ньому не реалізується стихія швидкої танцювальності, як у Нонеті та Октеті. В останній частині панує стриманий, дещо суворий тон висловлювання, чому сприяє тематизм, де є ознаки маршевости.

Підбиваючи підсумки, зауважимо, що досліджені камерно-інструментальні твори для змішаних складів Л. Шпора репрезентують різні моделі ансамблевого письма. Нонет *op. 31* та Септет *op. 147* базуються на рівноправному партнерстві партій, в Октеті *op. 32* принцип рівноправності сполучається з висуванням окремих тембрів (кларнета, валторни та скрипки) як солістів. У всіх названих ансамблях простежуємо поєднання ансамблевого письма з прийомами оркестрового, що дозволяє організувати велику кількість партій у гармонійний узгоджений організм, незважаючи на органологічні відмінності інструментів, котрі входять до складу ансамблів. Тим самим у великому ансамблі, як в оркестровій партитурі, виникає тембровий план, згідно з яким відбувається постійне темброве оновлення партитури. Цьому сприяє також застосування прийому об'єднання тембрів у комбінації та темброві групи з використанням дублювань у консонуючі інтервали, постійна зміна та зіставлення таких комбінацій

та груп. У результаті реалізується принцип діалогу в ансамблі великого складу. Діалоги-переклички реалізуються також на основі застосування сольних реплік окремих тембрів, що стає основою ансамблевого письма в I частині та Фіналі Нонету. Л. Шпор майстерно застосовує різноманітні прийоми ансамблевого письма, що ведуть до деталізації та тонкої прописаності партій і сприяють реалізації принципу рівноправності: 1) прийом діалогів-передач сольних реплік від інструмента до інструмента; 2) прийом розгалуженої системи контрапунктів; 3) прийом темброво-фактурних шарів фактури.

Ранні змішані ансамблі Л. Шпора, створені на замовлення, демонструють варіанти реалізації принципу рівноправності партій у межах великого ансамблю.

Ансамблеве письмо Нонету *op. 31* є прикладом майстерної реалізації принципу повної рівноправності партій в умовах великого складу, що спостерігається не так часто. Ансамблева тканина насичена сольними репліками, діалогами-передачами від тембру до тембру. Одночасно великий ансамбль накладає певні обмеження щодо широти діапазону партій, обміну теситурними позиціями, виявлення віртуозних потенцій інструментів, що свідчить про певний вплив письма оркестрового, яке синтезується з ансамблевим.

В Октеті *op. 32* реалізується дещо інша модель ансамблевого письма, де поєднується принцип рівноправності інструментів із принципом висування перших серед рівних (кларнета, валторни та скрипки). Партії двох альтів, віолончелі та контрабаса прописані деталізовано й рельєфно в мелодичному та ритмічному аспектах. Єдине, що відсуває їх на другий план, є менша віртуозна насиченість, більше використання в гармонічній функції, у дублюваннях.

У Септеті *op. 147* Л. Шпор знову реалізує принцип рівноправності партій. Це виявляється в паритетному розподілі тематизму та постійному обміні фактурно-ансамблевими функціями, задіяності інструментів у діалогах-перекличках. Як і в попередніх великих ансамблях композитора, спостерігається вплив оркестрового письма, зважаючи на необхідність організувати учасників великого ансамблю, і цей вплив сильніший, ніж в Октеті й Нонеті. Ансамблеве письмо Септету менше насичене сольними репліками, композитор застосовує більше дублювань, частіше вдається до прийому об'єднання інструментів у темброві комбінації або групи та їх зіставлення. Особливістю ансамблевого письма Септету є застосування розгалуженої системи контрапунктів як засобу деталізації тканини.

**Е. Змішані ансамблі К.–М. Вебера:
до питання композиційно-драматургічного рішення
та особливостей ансамблевого письма**

Ім'я К.-М. Вебера міцно асоціюється із жанром опери, його роль як одного із засновників німецької романтичної опери загальновідома. Однак не менш вагомий внесок композитор зробив у розвиток камерно-інструментальної музики: він є автором шести сонат для скрипки та фортепіано, чотирьох для фортепіано, фортепіанного квартету, інших творів для камерного ансамблю різних складів, серед них – Квінтету для кларнета й струнних *B-dur op. 34* та Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано *g-moll op. 63*. На жаль, камерно-інструментальні твори композитора не так часто виконуються на концертній естраді, потребують вони й більш пильної дослідницької уваги.

В іноземних джерелах загальний огляд камерно-інструментальної творчості видатного німецького композитора міститься в роботі С. Brown [152], перелік ансамблів, хронологію їх створення і біографічний контекст можна знайти в статті словника The New Grove [171]. Слід зауважити, що в останні два десятиріччя в українському науковому просторі також з'явилися роботи, присвячені камерно-інструментальній творчості К.–М. Вебера. Це статті Р. Мізітової [68] і І. Карачевцевої [39], відповідно, розділи в їх дисертаційних дослідженнях [40; 67], також стаття Н. Міхеевої [70]. Проте два змішані ансамблі композитора, які репрезентують принципово різні підходи до вирішення проблеми взаємодії учасників ансамблю, не розглядалися у відомій нам науковій літературі.

Таким чином, нашою метою є аналіз двох змішаних ансамблів К.–М. Вебера – Квінтету з кларнетом, *op. 34* та Тріо *op. 63* в аспекті композиційно-драматургічного рішення циклу та засобів ансамблевого письма, які використовуються композитором для створення ансамблевої цілісності у творах, написаних для різнометрових і технічно нерівнозначних інструментів.

Квінтет для кларнета та струнних *op. 34* написаний серед інших кларнетових творів композитора для видатного кларнетиста Генриха Йозефа Бермана і під впливом його виконавської майстерності [41; 163]. Відомо, що успіх першого твору для кларнета К.–М. Вебера – Концертино *Es-dur* – великою мірою був забезпечений блискучим виконанням. Це надихнуло композитора написати за короткий термін два концерти та інші твори для кларнета протягом 1811–1812 років [41].

У статті, присвяченій скрипковим сонатам німецького майстра, І. Карачевцева, спираючись на К. Флороса, називає характеристичність властивістю інструментального стилю К.-М. Вебера: «Характеристичність в умовах інструментального жанру — скрипкової сонати — виявляються в *op. 10* К.-М. Вебера в таких формах: у зверненні до різнонаціональної стилістики, що локалізує та конкретизує музичний образ, використанні з цією ж метою жанрових ритмоінтонацій, близьких побутовим праобразам; виникненні завдяки ним позамузичного, зокрема візуально-пластичного контексту, що ясно «прочитується»; очевидних паралелях із сучасною композиторів романтичною літературою; новому амплу скрипки, яка трактується як динамічно-змінюваний театралізований «персонаж»; виявленні віртуозності у трактуванні різнометрового ансамблю класичного складу» [39, с. 116].

На нашу думку, названі автором ознаки характеристичності наявні й у Квінтеті *op. 34*. У класичному (на перший погляд) чотирічастинному циклі три частини мають жанрові назви: II частина — *Fantasia*, III — *Menuetto*, IV — *Rondo*, що надає циклу рис сюїтності. В усіх частинах композитор використовує жанрову стилістику, а також тематизм, близький до тематизму оперних масових сцен та буффоних оперних фіналів. Кількість яскравих тем, їх зіставлення (зчеплення) викликають асоціації з темпоритмом оперної драматургії, що дозволяє трактувати інструменти як «персонажі». Проте тут слід додати деякі уточнення: із повним правом головним «персонажем» можна назвати у Квінтеті лише кларнет. Струнні інструменти, що утворюють квартет, за деякими винятками, — «персонажі» другорядні; вони створюють контекст для демонстрації виражальних і віртуозних можливостей духового інструмента, котрий є солістом в ансамблі. Квартет струнних трактується як невеликий оркестр, що дозволяє говорити про вплив жанру концерту на характер взаємодії партій у Квінтеті. У такому разі у Квінтеті наявна нерівноправна функціональна взаємодія кларнета та струнних, що відповідає «ієрархічному», за І.І. Польською, співвідношенню ансамблевих партій. Розмірковуючи щодо характеру й способу комунікативно-психологічної взаємодії в ансамблі, автор зауважує: «...камерний ансамбль великою мірою володіє об'єднувальним емоційно-етичним впливом, що каталізує процес людського й творчого спілкування та взаєморозуміння учасників (а також учасників і слухачів); у той же час структура внутрішньоансамблевої комунікативності відрізняється специфічними рисами, найважливіше місце серед яких належить характеру рольового співвідношення ансамблевих партій — рівноправному (переважно) або ж ієрархічному...» [85, с. 44].

Звернемось до прикладів. У сонатному *Allegro I* частини (*B-dur*) мелодію маршоподібної бадьорої теми головної партії грає кларнет, струнні утворюють компактну акомпануючу групу, у якій є функції басу (віолончель), гармонії (перша та друга скрипки), гармонічної фігурації (альт). Кларнет і струнні підкреслено розділені функціонально (мелодія й акомпанемент), регістрово (кларнет вступає у високому регістрі й грає вище за партнерів) та композиційно-структурно (усі струнні виконують невеликий вступ, після якого кларнет заявляє про себе як про справжнього соліста). Ознаки ансамблевої рівноправності виникають на початку побічної партії (*F-dur*). У перших чотирьох тактах побічної теми мелодія розділена на фрази між віолончеллю та кларнетом, інші струнні продовжують виконувати функцію акомпанементу. Подальше викладення теми повертає нерівноправне функціональне співвідношення інструментів, заявлене в головній. Зона заключної партії підтверджує функціональну першість кларнета, який демонструє блискучу техніку завдяки пассажам, арпеджіо, що охоплюють великий діапазон (від крайнього нижнього звука ре малої октави до звука соль третьої октави).

У мотивній розробці створюється можливість для діалогу кларнета зі струнними на першому елементі теми головної партії, що значно динамізує музичний процес і підводить до кульмінації. Друга хвиля розробки побудована на контрапунктичній взаємодії другого елементу теми головної партії у кларнета і першого елементу в альту. При цьому інші струнні виконують функцію гармонії та баса. Реприза не вносить суттєвих змін у принцип взаємодії інструментів. На початку коди повертається ситуація діалогу з другою хвилею розробки, потім ініціативу перехоплюють струнні, заявляючи про себе як про рівноправних партнерів ансамблю. Показово, що в цей час кларнет замовкає (що ще раз підкреслює його «інакшість») і підключається до ансамблю на останньому етапі заключного туттійного звучання.

II і III частини утворюють контрастну середину циклу, де *Fantasia (g-moll)* — це лірична мініатюра, а *Menuetto (B-dur)* — ігрова частина. В обох панування кларнета триває, проте взаємодія зі струнними здійснюється по-різному. В основному розділі II частини широка лірична мелодія, яка відсилає одночасно й до оперної кантилени, і до інструментальної лірики, із примхливими, м'яко округлими інтонаціями, звучить у кларнета на високому регістрі, охоплює досить великий діапазон, розливаючись над компактною групою струнних. Остання сумлінно виконує акомпануючу функцію, іноді «підсвічуючи» кларнет тембровими дублюваннями. У середньому розділі тричастинної репризної форми мелодія кларнета втрачає

спокійну безтурботність та наспівність і перетворюється на схвильовану розповідь на основі речитативно-декламаційних інтонацій, про що свідчать стрибки на широкі інтервали, короткий, переривчастий ритм, ремарка *con affecto*. Функції струнних не змінюються, фактура — також, однак в ансамблевому плані вони не просто створюють фон, а виразно підтримують, «супроводжують» кларнет, що підкреслюється синхронною динамікою, яка чуйно реагує на «поведінку» кларнета, та ремаркою *colla parte* на педальних звуках у першій та другій скрипок, яка акцентує «відомість» струнних інструментів. У репрізі мелодію починають перші скрипки (4 такти), а підхоплює, нашаровуючись на завершення фрази, кларнет. Тим самим на короткий час струнний інструмент змінює акомпануючу функцію на мелодичну, після чого до кінця частини встановлюється взаємодія між дерев'яним духовим та струнними за принципом «мелодія — акомпанемент».

У III частині семантика гри передбачає рівноправність між партнерами ансамблю. І хоча партія кларнета більш віртуозна, насичена ігровими, колористичними ефектами (швидкими пробіжками від ре малої октави до звуків другої октави, формулами «кружляння»), струнні трактуються як рівноправні учасники ансамблю. Це досягається за рахунок таких прийомів: а) темброво-тематичних переключок між кларнетом та струнним квартетом у першому реченні: грайливий швидкій пробіжці кларнета на форте відповідає контрастне стакатне «топання» струнних із форшлагами на піанісімо; б) спільного завершення теми: у другому реченні звучання контрастних тематичних елементів (у кларнета — формули «кружляння», у струнних — ритмічні перебивки з акцентами на слабкій, третій, долі такту) завершується узгодженим ансамблем на єдиному тематичному матеріалі (ритмічні перебивки). Струнні при цьому знов мисляться компактно-зливо. Лише віолончелі в подальшому викладенні доручається формула «кружляння», з якою цей інструмент вступає в діалог із кларнетом, що створює ігрову ситуацію через протиставлення високого та низького регістрів. У *trio* тричастинної репрізної форми *da capo* з мелодичної точки зору розкріпається перша скрипка. Вона починає грати тему, яку за всім тактів підхоплює кларнет, тоді як перша скрипка змінює функцію.

Фінал (*B-dur*) позначений як *Rondo*, що дає ключ до логіки його композиційно-драматургічної та тематичної організації. Він вирізняється багатотематичністю та «багатоперсональністю». Теми змінюють одна одну з калейдоскопічною швидкістю, причому в межах одного розділу форми можуть слідувати дві теми за принципом доповнюваності. У цілому кларнет головує, проте в деяких

фрагментах струнні активно вступають у діалог із духовим інструментом, а в деяких — висуваються на перший план із розвинутою ансамблевою фактурою з перекличками між партіями. Слід зауважити, що в останньому випадку, як і в I частині, кларнет на короткий час «виключається» із спільного музикування, дозволяючи струнним прозвучати яскраво. Таким чином, через синтезуючу функцію у Фіналі застосовуються різноманітні способи взаємодії між кларнетом та струнними, які простежувались у попередніх частинах циклу.

Таким чином, в аспекті ансамблевого письма характеристичність виявляється в установці на трактовку кларнета як солюючого різнопланового інструмента. З одного боку, блискучо-віртуозного, репрезентативно-концертного, з іншого, — ліричного, співучо-кантиленного, мрійливого. Це «характерний» персонаж, який демонструє широкий діапазон своїх виражальних і технічних можливостей. Засобом реалізації характеристичності є також використання жанрового тематизму й жанрового найменування частин.

Інший підхід до вирішення проблеми узгодження різноманітних інструментів у змішаному ансамблі композитор демонструє в Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано *g-moll, op. 63*. Воно було написане 200 років тому, влітку 1819 року, заради чого композитор перервав роботу над оперою «Вільний стрілок». Причини звернення до такого цікавого складу залишаються до кінця не з'ясованими. Проте відомо, що під час роботи в Празі диригентом оперного театру композитор брав участь у вечорах камерного музикування в ансамблі, до складу якого входили флейта та віолончель [42].

Чотиричастинний цикл Тріо теж, на перший погляд, виглядає вельми традиційно. I частина (*g-moll*) — сонатне *Allegro*, II — *Scherzo (g-moll)*, III (*B-dur*) має програмний підзаголовок *Schäfers Klage* (жалібно), Фінал (*g-moll*), написаний у сонатній формі, виконує завершально-синтезуючу функцію. «Класичність» циклу порушується програмною назвою повільної частини й композиційно-драматургічною логікою в середині частин, яка диктується тією ж характеристичністю. Наприклад, дзеркальна реприза сонатної форми I частини починається з теми побічної партії, бо розробка цілком будується на матеріалі теми головної партії. Головна ж тема так і не проводиться в основному вигляді (звучать її елементи) і, власне, зростається з кодою. Майже так само вирішений і фінал, у розробці якого задіяна тема головної партії, котра наприкінці розділу проводиться майже повністю в доміантовій тональності. Тема побічної відкриває скорочену репризу. Тим самим тематичний і драматургічний процеси порушують сталі схеми й визначають своєрідність

сонатної форми I частини та Фіналу. Характеристичність виявляється також у багатотемності частин, у швидкій зміні тем, а в будові тем — у багатоелементності. Причому всі теми й тематичні елементи дуже яскраві й «характерні», їх стилістика спирається на жанрові витоки.

Як ми зауважували вище, у Тріо *op. 63* композитор обирає принципово інші засоби узгодження різних із точки зору технічних і виражальних можливостей інструментів. Уже в I частині встановлюється повна рівноправність трьох учасників ансамблю завдяки: 1) рівномірному розподілу тематизму; 2) обміну фактурно-ансамблевими функціями; 3) використанню діалогів між інструментами на одному тематичному матеріалі; 4) спільному дограванню, доспівуванню завершень мелодичних фраз.

Усі три партії розкріпачені тематично, вільно переключаються з однієї функції на іншу в ансамблевому письмі. Регістрово вони не обмежують одна одну, не прив'язуються одна до одної для досягнення темброво злитого звучання, діапазон партій досить великий. Навпаки, композитор підкреслює темброву своєрідність інструментів, у деяких моментах виявляючи її за допомогою іншого тембру. Він дозволяє інструментам продемонструвати свої технічні та виражальні можливості повною мірою, тільки на основі рівноправної взаємодії. Тема головної партії I частини починається двотактовим вступом на рівномірно пульсуючих акордах у фортепіано (функція акомпанементу), на фоні яких послідовно в імітаційному викладенні вступають віолончель та флейта (функція мелодії). У другому реченні фактура у фортепіано не змінюється, проте третьою імітаційною лінією стає права рука в партії фортепіано, яка підключається до діалогу віолончелі та флейти на елементі головної теми. На завершення фрази в низхідному русі після досягнення високої точки інструменти зливаються в спільному еквіритмічному звучанні. Нова тема сполучається з першою за принципом додаткового контрасту, вносячи похмурий колорит і одночасно «договорюючи» розділ головної партії. У ній також спостерігається швидкий обмін функціями між інструментами та рівноправна їх взаємодія. Мелодія теми доручена віолончелі та фортепіано (права рука) в октаву на фоні низхідного басу в партії лівої руки. Флейта веде витримані звуки (педаць) у висхідному напрямку. У наступних тактах віолончель переключається на функцію витриманої педалі, басы у фортепіано знімаються, натомість виникає легка фігурація в правій руці, флейта грає мелодичний елемент головної теми. У зв'язуючій партії функцію мелодії бере на себе флейта, однак за підтримки широких акордів у партії правої руки фортепіано. Ліва ж рука

взаємодіє з віолончеллю шляхом передачі руху шістнадцятих по-тактово від інструмента до інструмента. Таким чином складається полішарове ансамблеве письмо, яке ув'язує всі партії в єдине ціле. Яскравий драматичний чотиритактовий сплеск на новому тематичному елементі, який викликає асоціації з бароковою стилістикою, завершується «виходом» фортепіано, під час якого струнний і духовий інструменти замовкають. Вони підключаються до спільного завершення розділу зв'язуючої партії на похмурому тематичному елементі.

Обмін м'якими мелодичними фразами на початку теми побічної партії змінюється блискучими пасажами у флейти, які підсвічуються шістнадцятими у високому регістрі партії правої руки фортепіано, що підкреслює яскравість, переливчастість партії флейти. Показово, що спочатку лівій руці були доручені акорди, які потім знімаються, що залишає флейту й фортепіано без басів, а це виявляє блиск і сяйво високого регістру. Підключення віолончелі, яка підхоплює шістнадцяті, але в зручному для себе теноровому регістрі, здійснюється разом із поверненням лівої руки фортепіано, також із шістнадцятими в низькому регістрі, що підкреслює густоту «низів». Таким чином розширюється діапазон звучання й відбувається «гра» тембрами та регістрами, яка привносить об'ємність в ансамблеву взаємодію партій.

Експозиція завершується спільним низхідним рухом усіх трьох інструментів і похмурим тематичним елементом у фортепіано на фоні витриманих звуків флейти та віолончелі. Багатотемність і швидка зміна тематизму в сонатній експозиції пов'язані зі швидкими тембровими і фактурними змінами в ансамблевому письмі, з різноманіттям тембрових комбінацій, із обміном фактурно-ансамблевими функціями інструментів. А це все демонструє дію характеристичності як основного принципу інструментального мислення композитора. Коротко відзначимо, що розробка цілком побудована на діалозі інструментів на матеріалі теми головної партії, а реприза не вносить суттєвих змін у взаємовідносини партій в ансамблі.

II та III частини також, як і у Квінтеті, утворюють своєрідну контрастну жанрову середину в циклі: *Scherzo* відсилає до вальсу, а частина — до сициліани. II частина — *Scherzo* — побудована на зіставленні двох тем. Перша — «уперта» скерцозно-токатна, у викладенні якої домінує фортепіано, а флейта й віолончель «підігрують» йому в немовби «туттійному» звучанні, зливаючись у еквіритмічних формулах. Друга — легка й грайлива вальсова тема, природно доручена флейті. Виявляється, що віолончель у цій частині, окрім туттійних місць, виконує, як і фортепіано, функцію акомпанементу,

підтримуючи ніжний духовий інструмент із вальсовими формулами кружляння за допомогою формули акомпанементу «бас-акорд». Це є яскравим прикладом вияву тембрової специфіки флейти як інструмента блискучого, грайливого, рухливого й ніжного одночасно. У III частині, написаній у тричастинній репризній формі, повертається ансамблева рівноправність, яка досягається рівномірним розподілом тематизму й наданням першості в ансамблі по черзі всім інструментам, використанням діалогів, однаковою мелодичною розвинутістю всіх партій у середині форми. Показовим із цієї точки зору є викладення мелодії основної теми в дусі сициліани в експозиції та в репризи: у першому випадку вона звучить у флейти, у другому, — у віолончелі.

Фінал відзначений багатотемністю, а теми Фіналу характеризуються багатоелементністю, наслідком чого є яскраві темброві зміни й неповторюваність тембрових рішень і комбінацій. У Фіналі застосовуються всі названі вище прийоми ансамблевого письма для створення рівноправного й узгодженого ансамблю.

Таким чином, при схожому композиційно-драматургічному рішенні аналізованих творів К.-М. Вебер застосовує принципово різні підходи до вирішення проблеми ансамблевого узгодження технічно і виразально різних інструментів. У Квінтеті кларнет безумовно посідає головну позицію, а струнний квартет трактується як невеликий оркестр, що здійснює чуйний супровід соліста. Однак у деяких випадках окремі інструменти (перша скрипка, альт, віолончель) висуваються як рівноправні партнери кларнета на короткий час, після чого змінюють функцію на акомпануючу. «Вихід» струнних на авансцену передбачає мовчання кларнета. Ансамблева рівноправність повною мірою досягається лише у III частині. На противагу цьому в Тріо реалізується ідея рівноправної взаємодії трьох партій за допомогою комплексу засобів, які сприяють гнучкому й виразному ансамблю. Винятком є II частина, де панує флейта з вальсовою мелодією, тоді як фортепіано та віолончель виконують функцію акомпанементу. Таке рішення щодо ансамблевої взаємодії партнерів дозволяє композиторові найбільш вдало виявити темброву специфіку інструмента й створити яскраву жанрову характеристичну «картинку».

К.-М. Вебер зробив вагомий внесок у розвиток камерно-інструментальної музики. Серед численних творів цієї жанрової сфери два змішаних ансамблі посідають особливе місце. Створені під впливом майстерності виконавця (Квінтет *op.* 34), для певного складу (Тріо *op.* 63) цикли мають схоже композиційно-драматургічне рішення, пронизані ідеєю «характеристичності», яка зумовлює

жанрові найменування частин, домінування жанрово конкретного тематизму, виникнення асоціацій із оперною музикою. При цьому К.-М. Вебер застосовує принципово різні моделі ансамблевого письма. У Квінтеті кларнет посідає головну позицію, а струнний квартет трактується як невеликий оркестр, що здійснює супровід соліста. У деяких фрагментах окремі інструменти висуваються як рівноправні партнери соліста, певна рівноправність ансамблів досягається у III частині. «Вихід» струнних на авансцену передбачає мовчання кларнета. Названі особливості ансамблевого письма свідчать про вплив жанру концерту.

На противагу в Тріо реалізується ідея рівноправної взаємодії трьох партій. Винятком є II частина, в якій панує флейта з вальсовою мелодією, тоді як фортепіано та віолончель виконують функцію акомпанементу, що дозволяє виявити темброву «характеристичність» духового інструмента.

F. Дві моделі ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах змішаного складу І. Мошелеса

Прикладами реалізації двох принципово різних моделей ансамблевої взаємодії є змішані ансамблі Ігнаца Мошелеса (1794–1870) — Великий секстет для флейти, двох валторн, скрипки, віолончелі та фортепіано *op. 35* і Великий септет для кларнета, валторни, скрипки, альту, віолончелі, контрабаса й фортепіано *op. 88*. Ім'я І. Мошелеса, на жаль, довгий час перебувало на маргінесі вітчизняної музикознавчої думки. Керуючись правилом «золотого фонду» епохи, радянське музикознавство ретельно обходила його творчість. Несправедливість цього замовчування є очевидною, адже І. Мошелес був авторитетним музикантом свого часу — композитором, піаністом, педагогом, диригентом. Він навчався у А. Сальєрі та І. Альбрехтсбергера [91, с. 377; 159; 164; 168], був у дружніх стосунках із Л. Шпором, І. Гуммелем, К. Черні, Дж. Мейєрбером, а також із Л. ван Бетховеном, який замовив йому клавір «Фіделіо» [91, с. 377; 159; 164; 168]. І. Мошелес пропагував творчість Л. ван Бетховена в Німеччині та за її межами, зокрема, вперше виконав у Лондоні 1832 року його «Урочисту месу», керував виконанням Дев'ятої симфонії, вносив Бетховенські сонати до програм своїх концертних виступів. Він переклав одну з перших біографій великого композитора, написану А. Шиндлером, з німецької мови на англійську [91, с. 377].

Як піаніст-педагог І. Мошелес заклав основи нового піаністичного стилю й виховав цілу плеяду славетних музикантів. Зокрема, його учнем був Ф. Мендельсон-Бартольдї, з яким він протягом життя підтримував дружні й професійні стосунки, листувався. Довірчі стосунки учителя й учня підтверджує і той факт, що Ф. Мендельсон запросив І. Мошелеса на викладацьку посаду до відкритої ним Лейпцизької консерваторії, де І. Мошелес викладав майже двадцять років [159; 164; 168]. Серед його учнів був і український композитор та піаніст М.В. Лисенко [48, с. 260], у нього навчалися Е. Гріг, З. Фібїх, А. Салліван та інші [91, с. 378].

Останнім часом наукову лакуну щодо творчості добре знаного німецького музиканта частково заповнили дисертаційне дослідження та низка статей Г. Стахевич [124; 126; 127; 128], де розглянуто жанр концерту у творчості композитора, запропоновано аналіз концертних опусів, подано його особистість крізь призму літературно-критичних статей і нарисів Р. Шумана. У роботі М. Чернявської творчість І. Мошелеса висвітлена з точки зору розвитку піанізму

бетховенської доби [144]. Подолання мовчання й актуалізація творчого доробку композитора в просторі вітчизняної музикознавчої думки відповідають актуальним тенденціям європейського музикознавства, зокрема появі першого монографічного дослідження, де творчість І. Мошелеса подана досить повно [160]. У монографії творча особистість композитора вписана в соціальний, політичний та економічний контексти, висвітлена у зв'язках із його сучасниками. Досліджена еволюція музиканта піаністичного стилю від класицизму до романтизму. Цілий розділ автор присвятив темі «І. Мошелес як виконавець і редактор творів І. С. Баха та Г. Ф. Генделя». Окремі розділи присвячені стосункам композитора з Л. ван Бетховеном і напрочуд близьким взаєминам із Ф. Мендельсоном-Бартольдї [160].

Світ побачили також і російськомовні роботи, присвячені І. Мошелесу, зокрема стаття І. Райскіна [91], у якій подані короткі біографічні відомості, схарактеризована творча особистість І. Мошелеса та розглянуті його «Десять прелюдій з Добре темперованого клавіру з доствореним віолончельним голосом» *op. 137a*.

На жаль, монографічна робота у вітчизняному музикознавстві ще чекає свого автора. Відсутні й праці, присвячені камерно-інструментальній ансамблевій творчості композитора.

Ми вперше у вітчизняному музикознавстві звертаємось до двох великих ансамблів композитора змішаного складу, написаних у різний час (1815 та у 1830-ті роки). У цілому перу композитора належить більше ніж двадцять камерно-інструментальних ансамблів для різних складів [91, с. 378]. Починаючи огляд названих творів, визначимо стильові пріоритети І. Мошелеса як композитора перехідної епохи. Справді, незважаючи на те, що народився він 1894 року, на зламі двох епох, і його творчість цілком належить ХІХ століттю, яке проходило під знаком романтизму, він гостро, як і багато хто з його сучасників, відчував цей злам, об'єднуючи у своїй творчості старе й нове, класицизм і романтизм. На різноспрямовану стильову орієнтацію музики композитора вказує Г. О. Стахевич [128]. На перехресті «старого» й «нового» оцінює творчу спадщину І. Мошелеса й І. Райскін [91], відзначаючи його «...видатну роль у передачі естафети музичної творчості від ХVІІІ до майже ХХ століття. Від старого часу до нового!» [91, с. 378]. У цьому смислі доречним буде провести аналогію із творчістю Л. Шпора — композитора перехідної епохи, як називає його С. А. Сандюк [99].

Прихильність класицистським традиціям виявляється у І. Мошелеса в такому: 1) зверненні до класицистської жанрової системи; 2) тяжінні до завершених струнких форм, навіть із підкресленою демонстрацією архітектоніки форми шляхом кадансування

і паузування на межі розділів; 3) у зверненні до класицистської стилістики: обігрування звуків тризвука, фанфарності, стійких класицистських формул моторики, танцювально-жанрових зворотів в активних темах; використання пісенних, оперно-кантиленних інтонацій у ліричному тематизмі; 4) в опорі на функціональну гармонію як основу формотворення й логіку тематичного розвитку, причому гармонія композитора є ясною й нескаламученою романтичними пошуками, спрямованими на відбиття складних емоційно-психологічних станів. Цілком відповідаючи нормативам тонально-гармонічного мислення класицистів, гармонія І. Мошелеса де-не-де уквічана колористичним зіставленням тональностей або ускладнені по вертикалі акордом; 5) у використанні гомофонно-гармонічної фактури з фактурними прийомами, що склалися в класицистській музиці: альбертієві баси, передачі-перехоплення пасажів тощо; 6) в об'єктивності висловлювання, тяжінні до ясності й точності подання музичної думки, у використанні кола образів (топосів), традиційних для класицистів — від активних, ігрових до м'яких поетично-ліричних.

Саме в ліричному типі висловлювання виявляється І. Мошелес як композитор ХІХ століття. Його лірика тонка, насичена м'якими нюансами, свідчить про спробу розкріпачення індивідуально-особистісного висловлювання, яке ще не виходить за межі об'єктивного.

Великий секстет для флейти, двох валторн *in Es*, скрипки, віолончелі і фортепіано *Es-dur op. 35* (створеного в середині другого десятиліття ХІХ ст.) репрезентує модель ансамблевої взаємодії, у якій фортепіано посідає місце першого серед рівних партнерів. Піднесення фортепіано до ролі головуєчого в ансамблі дослідники пояснюють величезною любов'ю «вимогливого майстра, чуйного художника та піаніста» до свого «королівського інструмента» [91, с. 378]. «Рояль обов'язково бере участь у всіх інструментальних ансамблях Мошелеса, а деякі з них здаються камерними концертами для фортепіано» [91, с. 378]. Проте роль і значення фортепіано в досліджуваних нами ансамблях є різною. У Секстеті порушення системи ансамблевої рівноправної взаємодії партій здійснюється композитором вельми обережно, що й дозволяє трактувати фортепіано як першого серед рівних. Справді, усі інші інструменти мають можливість виявити себе як солісти, як рівноправні партнери в ансамблевій взаємодії. Передусім це стосується інструментів високої та середньої теситури — флейти, скрипки, валторн. Дещо обмеженою в ансамблевому плані є віолончель, хоча і їй доручаються фрагменти, які виділяють її серед ансамблевих голосів. З огляду на це функція фортепіано тут скоріше не солююча, а фактурно-всеохоплююча, адже, як ми говорили вище, в ансамблях, де бере участь невелика

кількість струнних (а в Секстеті їх тільки два інструменти — скрипка та віолончель), завдання створити повнозвучну фактуру, заповнити гармонічну вертикаль покладається саме на фортепіано.

Із точки зору композиційно-драматургічної будови чотиричастинний цикл Секстету в цілому відповідає нормативній структурі камерно-інструментальних класицистських жанрів. I частина циклу — сонатне *Allegro (Es-dur)*, II частина — *Menuetto (C-dur)*, III — *Adagio (As-dur)*, Фінал — *Rondo (Es-dur)*. Показово, що всі частини написані в мажорних тональностях, що надає Секстету яскравого, святкового, «дивертисментного» колориту, посиленого активно-дійовим та жанровим тематизмом. Цікавою деталлю, що порушує канонічну нормативність будови циклу, є розімкнення III частини на тональному та формотворчому рівнях: *Adagio* розмикається в *Rondo*, яке йде вслід за ним, прийомом *attacca subito*. Тим самим III частина набуває характеру ліричного інтермецо в середині циклу, до того ж незавершеного, яке переходить у блискучий Фінал.

Комплекс прийомів ансамблевого письма в Секстеті сприяє реалізації принципу рівноправності, проте більшою мірою — між тембровими групами, ніж між окремими інструментами. Таким чином виявляється різниця між малими та великими складами. В останніх, у межах ансамблевого письма з деталізованою обробкою фактури, наявними є риси оркестрового письма — з укрупненням деталей. Це виявляється у мисленні більш масштабними одиницями ансамблевої фактури, з тенденцією до організації інструментів у темброво-фактурні групи за аналогією з оркестровими. Так, у Секстеті рівноправність партій виявляється в рівномірному розподілі тематизму та функцій між тембровими групами — струнними, духовими та фортепіано. У I частині після туттійного тонічного тризвука, що за традицією відкриває твір, звучить тема головної партії, побудована на двох елементах. Перший — фанфарні ходи по звуках тризвука, які сприймаються як звучання мисливського рогу завдяки поетичному тембру валторни. Другий — рух шістнадцятими у фортепіано. Обидва тематичні елементи складаються у структуру «питання — відповідь». Тільки й перший, і другий контрастують швидше інтонаційно-ритмічно, в образному плані вони сполучаються за принципом контрасту-доповнення. На користь реалізації контрасту такого роду свідчить динаміка: і перший, і другий звучать на піано. Лише в т. 5–6 другий елемент «виростає» до форте, і в цій динаміці завершується перше речення. Друге проведення теми демонструє паритетність розподілу тематизму: перший — фанфарно-валторновий — тематичний елемент доручається флейті як головуючому інструментові в цьому фрагменті, відповідь

фортепіано зберігає темброве забарвлення попереднього речення. Далі на перший план почергово висуваються віолончель, флейта, скрипка. Продовжує здійснювати функцію об'єднання й заповнення фактури по вертикалі фортепіано. В ансамблевому письмі наявним стає прийом діалогів між тембрами, при цьому репліки інструментів у цій взаємодії є досить нетривалими, що забезпечує її паритетність, швидке переключення функцій партій і постійне темброве оновлення. У такій плинності подій роль фортепіано (ми підкреслюємо це ще раз) по горизонталі є синтезуючо-об'єднувальною, що стягує всіх учасників ансамблю в єдиний «вузол». У цьому контексті доречним буде згадати міркування С. Чайкіна [142] щодо особливої універсальності фортепіано, його здатності пристосовуватись до тембрової специфіки тих інструментів, які перебувають із ним в ансамблевій взаємодії. Така специфічна особливість фортепіано акустично-фонічно «скріплює» інструменти, що сприяє створенню гармонійного узгодженого звучання.

Більш-менш рівномірний розподіл тематизму й обмін ансамблево-фактурними функціями реалізується в Секстеті й надалі. Незважаючи на те, що у викладенні тематизму перевага віддається фортепіано, у наступних проведеннях тема, як правило, темброво перефарбовується шляхом передачі мелодії або її фрагментів до інших інструментів, використання контрапунктів, діалогів-перекличок між тембрами, що дозволяє говорити про велику роль усіх інструментів у здійсненні тематичної функції протягом усього твору. Прикладом може бути тема побічної партії I частини, яка звучить спочатку у фортепіано, у другому проведенні мелодичну функцію перехоплюють флейта та скрипка, тоді як фортепіано здійснює гармонічну підтримку цих інструментів. Далі музичний процес розгортається в діалогах-перекличках усіх «концертуючих» інструментів, що були задіяні у викладенні теми.

II частина — *Menuetto* — за традицією класицистських сонатно-симфонічних циклів написана у тричастинній репризній формі *da capo* з *trio*. Інструментована вона відповідно до прийомів, що застосовувались при оркеструванні менуетів у симфоніях. Так, А. Демідова [24] зауважує, що уже в ранньокласицистських симфоніях, зокрема у Й. Гайдна, складався тембровий і фактурний рельєф симфонічного циклу, відповідно до якого менует утілюється у великому тутті. Справді, крайні розділи менуетів у симфоніях і Менуету в Секстеті інструментовані завдяки використанню прийому туттійного, компактного звучання всіх інструментів. У свою чергу, знову погоджуючись із традицією, *trio* є острівцем прозорого звучання із сольючими інструментами — спочатку віолончелі,

згодом — валторни. Таким чином, інструменти, які були задіяні в I частині, проте не на «головуючих» ролях, отримують змогу виявити себе як мелодичні. Щонайбільше це стосується віолончелі, вельми скупо представлені в мелодичній функції в попередній частині.

Adagio контрастує жанрово-ігровим частинам, що його оточують. Це сфера вдумливої лірики, своєрідна інструментальна арія, яка відсилає до типу високого ліричного висловлювання, характерного для барокової та класицистської музики. Стилїстика частини синтезує ліричні інтонації інструментальної лірики класицистської доби, вбирає обороти оперної кантїлени. Цікаво, що *Adagio*, яке починається як ліричний монолог скрипки — інструмента, який у II частині був включений до тутті й не мав сольних фрагментів, — переростає в ліричний діалог скрипки та фортепіано, яке підхоплює піднесено-ліричний тон висловлювання струнно-смичкового інструмента. Інші партнери ансамблю здійснюють гармонічний супровід і підтримку ситуативної пари «солїстів». Вона ж відкриває й Фїнал, написаний у формі рондо. Тема рефрену звучить у фортепіано і скрипки, лише в зоні епізоду підключаються валторни і флейта, які нагадують про себе короткими сольними реплїками. У цілому Фїнал виконує синтезуючу функцію, що виявляється у можливості всіх інструментів виявити себе солїстами: усі інструменти, як і в I частині, почергово задіяні у викладенні тематизму, хоча роль першого серед рівних продовжує виконувати фортепіано.

Таким чином, в Секстетї *op. 35 I*. Мошелеса реалїзована модель із кількома солюючими інструментами, ступїнь свободи яких досить рїзна, через що між ними встановлюється своя ієрархїя. Найбільш вільним і незалежним у функціональній організації ансамблевої тканини є фортепіано, яке виконує майже всі фактурно-ансамблеві функції — викладення тематизму, гармонїї, педалї. Близькими за ступенем свободи до фортепіано є флейта та скрипка — інструменти високої теситури, рухливї й гнучкї. Солюючими фрагментарно можна назвати валторни, проте їх менша задїяність як мелодичних інструментів пояснюється технічними характеристиками цього інструмента в часи I. Мошелеса, адже валторни були натуральними, хроматичнї тільки впроваджувались у композиторську практику [8; 43; 146]. Органїзація партїй по вертикалї підпорядковується розташуванню партїй у симфонїчному оркестрї — за принципом подїлу на тембровї групи та теситурним принципом у серединї групи. Відповїдно, кожний інструмент займає свою теситурну позицію, не переступаючи межу інших інструментів. Це надає звучанню зібраностї та компактностї. Для досягнення узгодженого звучання

композитор використовує дублювання, причому часто — в унісон або октавне подвоєння. Синтезуючо-об'єднувальну функцію виконує фортепіано, тембрально-акустично охоплюючи, огортаючи всі інструменти.

Посилення значущості фортепіано до панівного, солюючого інструмента спостерігаємо в Септеті *D-dur op. 88* (написаному в 30-ті роки XIX ст.), до складу якого входять також кларнет *in A*, валторна *in D*, скрипка, альт, віолончель та контрабас. Цю особливість Септету підкреслив і Р. Шуман у перших рядках своєї рецензії: «Створюється, природно, уявлення, що над усім панує фортепіано, хоч і не як самодержець, але все ж таки як монарх...» [149, с. 163]. Таким чином, у Септеті реалізується модель ансамблевої взаємодії, основаної на вільному концертуванні одного інструмента, тоді як інші створюють йому акомпануючу підтримку. Висування фортепіано як солюючого інструмента зумовило застосування зовсім іншого ансамблевого письма, порівняно з Секстетом. За першості фортепіано серед інших ансамблістів у Секстеті все ж таки була реалізована рівноправність партій і паритетний розподіл тематизму через використання в ансамблевій взаємодії діалогічного письма, завдяки якому майже всі інструменти (меншою мірою — віолончель як басовий інструмент і валторни — через технічні обмеження) брали участь у викладенні тематизму протягом усіх частин циклу. У Септеті через пануючу роль фортепіано діє інший принцип розподілу функцій між партнерами ансамблю. Викладення тематизму доручається передусім фортепіано, яке трактується як соліст. Усі інші інструменти виконують переважно функції контрапунктів, гармонічного супроводу, педалей, басу. Тим самим відзначається функціональна нерівноправність інструментів, яка реалізується у відсутності рівномірного розподілу тематизму й обміну фактурно-ансамблевими функціями. У фрагментах, де на перший план виступають струнні або духові інструменти, фортепіано «виключається» із музичного процесу, а це також підтверджує ієрархічну взаємодію соліста й акомпануючої групи. У цьому контексті слід зауважити, що функціональна нерівноправність фортепіано й інших інструментів ансамблю, зокрема й струнно-смічкових, не дозволяє композиторові трактувати рояль як замісника частини струнних, який заповнює ансамблеву фактуру по вертикалі, надаючи їй повноту звучання (що можна спостерігати в розглянутих Секстеті *op. 35* І. Мошелеса, Септеті *op. 20* Л. ван Бетховена та інших досліджених нами творах). Це пояснює вибір складу групи смічкових, яка містить квартет інструментів різної теситури (скрипка, альт, віолончель, контрабас), що спільно дають великий діапазон звучання, котрий можна зіставити за принципом концертування зі звучанням

фортепіано. У цьому смислі показовою є реприза II частини (*Scherzo*), де фортепіано та інші інструменти (спочатку квартет струнних, після проведення музичної думки у фортепіано — струнні та духові) по чергово обмінюються довгими фразами, завершуючи потім цей діалог спільним музикуванням на елементах двох тем.

У цілому ансамблеве письмо в Септеті більш крупне, масштабне, близьке до оркестрового. Про це свідчить компактна трактовка тембрових груп, коли група мислиться як темброво-фактурна цілісність, а не сукупність солістів. Ознакою симфонічного письма є поєднання духових зі струнними у викладенні матеріалу, причому композитор у такому разі використовує прийоми інструментування, типові для оркестрового письма, наприклад, розташування широких акордів по вертикалі фактури. Вплив оркестрового письма відчувається також у використанні туттійного звучання всього ансамблю, який здійснює супровід сольюючого фортепіано, у протиставленні звучання фортепіано та всього ансамблю, який не «розшаровується» на окремі партії, а звучить сукупно й цілісно, як невеликий оркестр. Звідси походить незначна деталізація партитури, невелика кількість діалогів-перекличок, хоча вони також присутні як прийом ансамблевої взаємодії; обмеження діапазону інструментів ансамблю, які займають «закріплені» теситурні позиції. Не випадково О. Благодарська зауважує, що в Септеті І. Мошелеса простежуємо свідчення симфонізації жанру [6].

Окрім наявної симфонізації, у Септеті очевидним є вплив жанру концерту, що позначається на жанровій специфіці цього твору й виявляється на рівні ансамблевого письма. Зв'язок із концертним жанром як стійка ознака деяких жанрових моделей камерно-інструментальної музики доби романтизму зумовлений кількома чинниками. По-перше, світоглядними настановами доби романтизму, в основі яких перебуває амбівалентна опозиція лірика-гра, яка на жанровому рівні отримує втілення в поєднанні ансамблевості (як сфері індивідуально-особистісного, емоційно-психологічного висловлювання) і концертності (як концентрації ігрового начала) в камерно-інструментальних жанрах, де у функціональній організації ансамблевої тканини висувається один сольюючий інструмент. Тут можна навести висловлювання І. І. Польської, яка вважає, що «в епоху романтизму камерний ансамбль стає однією з найважливіших змістових моделей особистісного спілкування, а ансамбль як такий — своєрідною парадигмою романтичної культури» [86, с. 122].

По-друге, втягування типологічних ознак жанру концерту в орбіту камерно-ансамблевої музики можна пояснити художньо-естетичними настановами романтичного музичного мистецтва, які

сприяли переосмисленню стійких жанрових структур зсередини, адже, в цілому, жанрова система доби романтизму наслідуює систему жанрів попередньої — класицистської — доби (у даному випадку не йдеться про принципово нові романтичні жанри, які також є втіленням нових світоглядних настанов і естетичних принципів). І.І. Польська зауважує, що «романтична естетика внесла принципові зміни до трактування змістовних параметрів класичних жанрів. Ці трансформації значною мірою стосувалися ансамблевого мистецтва доби, жанрова естетика якого зумовлена взаємодією семантичних полів камерності та концертності. Так, у романтичному ансамблі концертної орієнтації (особливо у двофортепіанному дуєті) відбивається віртуозна естетика, пов'язана з проявами категорій піднесеного та героїчного» [86, с. 122]. «Противагою віртуозній естетиці є лірико-романтична естетика камерності, орієнтована на ідилічне світосприйняття, прагнення душевного спілкування через спільне дружнє музикування. У ній відбито культивування глибоко особистісного, суб'єктивного начала, ліричну щирість, сердечність» [86, с. 122].

На взаємодію септету як жанрового різновиду камерно-інструментальної музики з жанром концерту безвідносно до доби функціонування вказує О. Благодарська, розглядаючи його на перехресті сюїти, концерту та симфонії [6]. У свою чергу, С.Г. Чайкін зауважує, що майже всі великі фортепіанні ансамблі (починаючи від квінтету) мають своїм жанровим прообразом концерт для фортепіано з оркестром із протиставленням соліста та оркестру. «Елемент протиставлення між роялем та іншими інструментами також привносить у камерний жанр риси концертності та динамічність [142, с. 13]. На нашу думку, не всі ансамблі великих складів за участю фортепіано у своєму генезисі походять від фортепіанного концерту. Проте розгалуження в добу романтизму жанрового типу камерних ансамблів на більш концертно-віртуозні і камерно-ліричні підтверджуються композиторською практикою. Простежуючи еволюцію камерно-інструментальної музики, Е. Купріяненко говорить: «зберігаючи свої жанрові константи, європейський камерно-інструментальний ансамбль пройшов шлях від синкретизму («концертуючий стиль» бароко) через кристалізацію жанрово-стильових норм-ознак (класицизм) до синтезу з принципами концертності і симфонічності (романтизм)» [55, с. 6].

Третім чинником міжжанрової взаємодії у творчості композиторів ХІХ століття є піднесення значущості індивідуально-особистісного начала в композиторській творчості, що виявилось в тенденції до «розхитування» меж жанрового канону. Так, К. Зенкін зауважує, що романтики індивідуалізували жанрову систему класицистів і «авторська

індивідуальність перебуває тепер над жанром...». Наслідком є розмивання структурних жанрових ознак [32, с. 4].

Вплив жанру концерту в Септеті *op. 88* І. Мошелеса виявляється в таких особливостях на рівні ансамблевого письма: 1) чіткому розподіленні ієрархічних фактурно-ансамблевих функцій між фортепіано та іншими учасниками ансамблю, що дозволяє трактувати рояль як соліста, а інші інструменти — як акомпанемент, супровід; принцип обміну фактурно-ансамблевими функціями між фортепіано та іншими ансамблістами не реалізується; 2) яскравій віртуозній партії фортепіано, яка репрезентує багатство тембру, різні типи фактури, різноманітну техніку; вільне «концертування» фортепіано нічим не обмежене; 3) наявності фрагментів музичного тексту без фортепіано, своєрідних «оркестрових отиграшів», у яких на перший план висувається група ансамблістів і які можуть вступати з фортепіано у своєрідний діалог-концертування; діалоги-переклички між фортепіано та іншими інструментами реалізуються вкрай мало, ансамбль мислиться як цілісність за типом оркестрової, а не за моделлю «ансамбль як співдружність солістів». Наявність рис жанру концерту в Септеті свідчить про романтичні тенденції у творчості І. Мошелеса.

Цикл Септету чотиричастинний, у цілому — традиційний: I частина — сонатне *Allegro (D-dur)*, II частина — *Scherzo (g-moll)*, III — *Adagio (B-dur)* та Фінал (*D-dur*). Звертає на себе увагу середина циклу, що складається з двох контрастних частин — ігрового *Scherzo* та *Adagio*, яке, безперечно, є ліричним центром циклу. Контрастність частин реалізується на рівні образності, тоді, як їх амбівалентна єдність підкреслена тонально, шляхом використання паралельних тональностей, причому композитор мислить тональний план циклу в романтичному ключі. Так, останній розділ *Scherzo* написаний у тональності *G-dur*, однойменній щодо основної тональності частини *g-moll*. Перехід і закріплення мажорної тональності готує мажорне *Adagio*. Сфера дієзної тональності, з одного боку, створює додатковий контраст між *Scherzo* та *Adagio*, написаним у більш «густій» бемольній, з іншого, — повернення на певний час дієзної сфери «нагадує» про основний «яскравий» *D-dur*. Крайні частини утворюють своєрідну арку і в тональному, і в образному плані, адже вони пронизані ідеєю активного руху, життєстверджуючим началом. Незважаючи на симфонізацію, Септет не обтяжений драматичними колізіями, тематизм його сягає корінням жанрових витоків, активно-подієвого типу тематизму віденських класицистів, оперної та інструментальної кантилени.

Узагальнюючи, зауважимо, що у двох великих ансамблях змішаного складу І. Мошелеса реалізуються дві різні моделі ансамблевого письма. Цей факт є цікавим із огляду на те, що в обох складах присутнє фортепіано. У Секстеті *op. 35* воно трактується як один із солістів, більш вільний і розкріпачений у функціональному та фактурному аспектах. У Септеті *op. 88* — як безумовний соліст, відповідним чином вибудовується функціональна організація ансамблевої тканини в цілому.

У Секстеті *op. 35* та Септеті *op. 88* І. Мошелеса реалізуються дві різні моделі ансамблевого письма, незважаючи на те, що в обох ансамблях присутнє фортепіано. У Секстеті — модель з кількома солюючими інструментами з різним ступенем свободи. Найбільш вільним у функціональній організації ансамблевої тканини є фортепіано, якому доручаються всі фактурно-ансамблеві функції. Близькими до нього є флейта та скрипка — інструменти високої теситури, рухливі та гнучкі. Фрагментарно солюючими можна назвати валторни — це зумовлено їхніми технічними характеристиками. Організація партій по вертикалі відбувається за принципом поділу на темброві групи та теситурним принципом у середині групи, що притаманне великим змішаним складам. Для досягнення узгодженого звучання композитор використовує унісонні та октавні дублювання.

У Септеті *op. 88* реалізується модель ансамблевого письма з одним солістом — фортепіано, що свідчить про вплив жанру концерту. Відповідно, на рівні ансамблевого письма простежується: 1) чіткий розподіл ієрархічних фактурно-ансамблевих функцій між фортепіано та іншими учасниками ансамблю, принцип обміну фактурно-ансамблевими функціями між ними не реалізується; 2) віртуозна трактовка партії фортепіано; 3) наявність фрагментів музичного тексту без фортепіано, у яких на перший план висувається група ансамблівців; ансамбль мислиться як цілісність за типом оркестрової, а не за моделлю «ансамбль як співдружність солістів». У цілому ансамблеве письмо в Септеті більш крупне, масштабне, ніж у Секстеті, близьке до оркестрового.

Наявність рис жанру концерту в Септеті свідчить про романтичні тенденції творчості І. Мошелеса за збереження потужних класицистських традицій, зокрема об'єктивності тону висловлювання.

G. Феномен змішаного ансамблю у творчості Й. Брамса: особливості ансамблевого письма в аспекті тембрової специфіки

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 квіртетів, трьох струнних квіртетів, 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» [85, с. 149].

Так звані змішані ансамблі Й. Брамса (Тріо для скрипки, валторни та фортепіано *Es-dur op. 40*, Тріо для кларнета (або альтя), віолончелі та фортепіано *a-moll op. 114* та Квінтет із кларнетом (або альтюм) *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 [136]. Тріо *op. 40* К. Царьова відносить до кола «...камерних ансамблів, об'єднаних драматичною або трагедійною образністю...» [136, с. 133], до яких, як вважає автор, належать Фортепіанний квінтет *f-moll op. 34*, Соната для віолончелі та фортепіано *e-moll op. 38*. Дослідниця 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 [136]. Обрання дещо незвичного складу Тріо з валторною зумовлене дитячими спогадами Брамса, адже «хлопчиком він грав матері на цьому інструменті...» [136, 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» [136, с. 356]. Темброва специфіка кларнета, на думку автора, найкращим чином відповідає пісенно-ліричному началу в останніх творах композитора. У запропонованому на сторінках монографії детальному аналізу Квінтету дослідниця розглядає інтонаційну будову тематизму, особливості формотворення, образно-семантичне наповнення циклу, його драматургію [136, с. 355–362].

В аспекті закономірностей смислотворення Квінтет *op. 115* досліджується у статті О. Садовнікової [97]. Автор акцентує важливість геометричних принципів і симетрії в організації тематизму та драматургії, виявляє рівні вияву симетрії, аналізує структуру тематизму. У поле 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 [66] 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 [66, с. 346].

Питанню тембрової варіантності та аспектам виконавської інтерпретації Сонати *op. 120* присвячена стаття Е. Купріяненко [54]. 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» [54, 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» [54, с. 121–122].

У спеціальній роботі, присвяченій камерно-інструментальним ансамблям Й. Брамса, зокрема його останнім опусам з кларнетом, І.М. Храмова [135] порушує коло питань стосовно їхніх жанрово-стильових рішень, підкреслюючи їх «вишуканість» [135, с. 14]. «Відтіняючи 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 з помітним посиленням ролі варіацій)...» [135, с. 14].

Й. Брамс, на думку дослідниці, спирався на романтичну традицію та досвід широких жанрових взаємодій Бетховена [135, 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...» [135, 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 сповнене «постійним відчуттям «присутності смерті» [135, 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» [135, с. 14]. Із точки зору семантики прощання характеризує цикл Квінтету і К. Гейрінгер [18, с. 259].

Таким чином, відома нам 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, 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.

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 аналогії з музикою добарокової і барокової доби, у 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 визначені багатьма дослідниками складність та інтелектуальність стилю композитора виявляються 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» [97, 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 альта замість валторни. Наші міркування щодо тембрової варіантності названих творів не протирічать, а доповнюють думки Е. Купріяненко [54], наведені вище.

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» [43, 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» [43, с. 254]. Ще раз підкреслимо, 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» [85, 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.

У 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 отримує 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 третю 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 консонуючий 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 компакте звучання. Важливість ролі валторни в побічній партії підтверджує друге проведення теми в експозиції й проведення в репрізі. 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 репрізі 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 репрізі узгоджене звучання настає після першого проведення, стосовно 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 репрізній формі *da capo*, у крайніх розділах якої музичний процес замикається в коло також завдяки тричастинній репрізній 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: А (А (ава1) – В – А1) – В – А1 (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 а) 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 в 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 А1) позначене 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 В містить і октавний тематичний елемент розділу А, і новий матеріал, що продовжує лінію м'якого діалогу розділу в. Тут знову в пару об'єднуються скрипка та валторна, що зіставляється з фортепіанними октавними ходами по звуках тризвуків, штрих лігато. Реприза А1 має синтетичний характер і не є буквальною повторенням А. Вона починається діалогом середнього розділу в основній тональності *Es-dur*, потім вступає основна тема А немовби з другого проведення (у сукупності першого та другого елементів) у всіх трьох інструментів. Далі за планом – діалогічний фрагмент в 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*, які закріпилися у сфері ліричного інструментального висловлювання. Це оспівування зменшеної кватири, секундові інтонації «зітхання», секстові ходи, зчеплення секунд у висхідному та низхідному русі, у 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 дуєті 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, побудованого 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 досягаються за рахунок широких акордів у фортепіано, які охоплюють великий діапазон, рухаючись від нижнього до верхнього регістрів.

Життєрадісний фінал у 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* ми дійшли висновку, що Й. Брамс досягає узгодженого ансамблевого звучання завдяки комплексу таких прийомів: 1) створенню 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-дуєт. По-третє, це еквіритмічні дуєти в консонуючий інтервал, які об'єднують, як правило, кларнет і віолончель. Це також спільне доспівування фраз і спільне завершення інструментами розділів форми. Злагодженість звучання досягається композитором завдяки застосуванню принципу регістрової (геситурної) 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 в сполученні голосів завдяки широкому використанню поліфонічних прийомів, більшу роль діалогов, відповідно, більш гнучку й контрапунктично насичену фактуру ансамблю у цілому.

При цьому зауважимо, 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, у 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 воз'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 у 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 чутий, 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, регістрове й динамічне «розведення» кларнета (функція мелодії, динаміка *p*, високий і середній регістри) і віолончелі (функція ритмізованої педалі, динаміка *p-pp*, низький регістр). Фортепіано діалогізує з кларнетом. У тт. 10–11 композитор «грає» із темброво-регістровими комбінаціями інструментів, «перекидаючи» віолончель із малої октави до великої й назад, створюючи відчуття

глибини простору і диференціюючи партії за регістровим 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 регістрі штрихом лігато, друга грає пічкато фігурацію, що виконує акомпануючу функцію, заповнюючи середній регістр.

Показово, що застосування різних прийомів ансамблевого письма сприяє 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 вальсоподібної 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» [66, с. 345–346].

Зауважимо, 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 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 з її начального ядра, яке є формулою; 2) породженні всіх тем твору з начальної» [97, 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 різнометрових інструментів у змішаному ансамблі.

Звертаючись до Квінтету *h-moll op. 115*, ще раз зацентруємо увагу на його більшій досліджуваності й коротко схарактеризуємо цей цикл із точки зору ансамблевого письма. З цією метою звернімося до невеликої статті В. Метлушка [65], де він розглядає роль кларнета та його співвідношення зі струнно-смичковими 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 пасажи» [65, 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*» [65, 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-переключки, 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 частиною 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-смичкових 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, основаною на принципі рівноправності партій.

Аналіз тембрової специфіки й техніки ансамблевого письма в змішаних ансамблях Й. Брамса демонструє, 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; 4) зближення тембрів завдяки: а) реєстровій компактності партій; б) використанню реєстрової специфіки інструментів, наприклад, використання скрипки в низькому реєстрі для досягнення більш матового приглушеного звучання; в) уникненню тих реєстрів, які сприяють висотно-реєстровій диференціації, роз'єднанню партій; 5) короточасне зведення партій в унісон при викладенні мелодійної лінії; 6) використання прийому спільного завершення мелодійних фраз; завершення розділу форми звучанням усіх інструментів, що темброво замикає структуру.

Змішані ансамблі Й. Брамса створені з глибоко особистих причин. Це пояснює їх особливе становище у творчому доробку композитора. У трьох опусах утілюється модель ансамблевого письма на основі принципу рівноправності партій у різних варіантах, що зумовлено різним якісним та кількісним складом ансамблів, а також індивідуальним задумом композитора. У Валторновому Тріо *op. 40* простежуємо обмеження діапазону інструментів, уникнення тих реєстрів, які сприяють віддаленню тембрів, застосовується реєстрова компактність звучання, у тематизмі враховуються технічні можливості інструментів. У Кларнетовому Тріо *op. 114* реалізується модель ансамблевого письма на основі повної рівноправності партій без обмежень. У Квінтеті *op. 115* за детальної прописаності всіх партій, обміну фактурно-ансамблевими функціями між інструментами, паритетному розподілі тематизму висувається кларнет як перший серед рівних завдяки віртуозній трактовці партії, виявленню різноманітних виражальних та технічних можливостей на противагу струнно-смічковим, які трактуються більшою мірою як цілісна група.

ПІСЛЯМОВА

Незважаючи на величезний корпус наукової літератури, присвяченої різноманітним аспектам вивчення камерно-інструментальної музики, спеціального дослідження, у якому б розкривалась жанрова специфіка й були б виявлені типологічні риси змішаних ансамблів з/без фортепіано, не існує. Під змішаними ансамблями ми, спираючись на визначення І. Польської [85, с. 66], розуміємо ансамбль, до складу якого входять струнно-смичкові та духові (дерев'яні та/або мідні) інструменти. У випадку залучення до складу фортепіано використовується поняття «змішаний ансамбль із фортепіано». Із посиланням на наукову літературу в роботі обґрунтовано доцільність уживання поняття «змішаний ансамбль» на противагу поняттям «політембровий», «різготембровий», темброво-неоднорідний» ансамбль.

Змішані ансамблі з/без фортепіано вивчаються з різних дослідницьких позицій і в контексті різноманітної проблематики. У роботі ми виявили такі підходи щодо їх вивчення: 1) з точки зору кількості учасників (О. Благодарська); 2) з позиції стрижневого інструмента, навколо якого розгортається дослідження (М. Царегородцева, Е. Купріяненко); 3) у роботах монографічного плану (О. Ващенко, А. Бояринцева, О. Захарова, І. Храмова та ін.); 4) у працях, присвячених проблемам еволюції камерно-інструментальних жанрів та дослідженню панорамної картини творчості композиторів окремої школи, історичного періоду, регіону, країни тощо (Л. Раабен, А. Лукацка). У роботах названих напрямків автори не ставлять за мету спеціально дослідити жанрову специфіку ансамблів змішаного типу, хоча в них можуть міститися цінні спостереження щодо взаємодії тембрів, музичної тканини та ін.

На підґрунті наукової літератури в монографії виявлено, що труднощі в типологізації та класифікації змішаних ансамблів з/без фортепіано виникають у зв'язку з: 1) невизначеною кількістю учасників ансамблю – їх може бути від двох до десяти; тому кількісна характеристика сама по собі не може бути покладена в основу жанрової типологізації, визначення жанрового коду; 2) неможливістю в більшості випадків зафіксувати змішані ансамблі та змішані ансамблі з фортепіано за певним якісним складом. Не випадково І. Польська класифікує їх від константно-варіантних

до вільно-варіантних (зі збільшенням кількості учасників) [85]. Основний масив ансамблів такого типу належить до релятивно-константних, у яких, за І. І. Польською, має бути стабільне ядро, проте й у такому разі творча практика демонструє його варіантні реалізації. Єдиним стабільним моментом для змішаних ансамблів із різною кількістю учасників є сполучення тембрів струнно-смичкових та духових (дерев'яних та/або мідних) інструментів. У змішаних ансамблях із фортепіано до стабільних компонентів додається фортепіано. Виходячи з цього, а також спираючись на наукові дослідження з теорії жанру, ми запропонували висунути як жанроутворюючий компонент тембри струнно-смичкових, духових та фортепіано. Їх сполучення як принципово різних із органологічної точки зору інструментів, про що свідчать дані з теорії акустики та інструментознавства, утворює жанрову специфіку змішаних ансамблів, яка виявляється в музичній тканині творів, у функціональній взаємодії учасників ансамблю, становить певні труднощі для виконавців. Піднесення тембру до рівня жанроутворюючого компонента стає можливим унаслідок розвитку тембрового мислення в європейському музичному мистецтві Нового часу, що приводить до трактування його як невід'ємного елемента музичної мови та однієї з важливих сторін музичного образу в музиці XIX ст.

У монографії запропоновано підхід до змішаних ансамблів з/без фортепіано в аспекті ансамблевого письма, на рівні якого виявляються й долаються всі технологічні труднощі сполучення темброво-неоднорідних органологічно різних інструментів для досягнення узгодженого гармонійного звучання. Беручи до уваги трактування суміжних понять «хорове письмо» та «оркестрове письмо», ми сформулювали визначення поняття ансамблеве письмо.

Ансамблеве письмо — це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної у творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю).

Ансамблеве письмо тісно пов'язане з фактурою, з якою вступає в синхронно-асинхронну взаємодію, реалізуючись на більш низькому логіко-структурному рівні композиції, ніж фактура. Компонентами ансамблевого письма є тембр, регістр; за аналогією з оркестровим письмом — дублювання, характер взаємодії («переплетіння») тембрів, передачі матеріалу від тембру до тембру. Сюди також належать динаміка, штрихи, артикуляція, які вважаються виконавськими

засобами. Ансамблеве письмо в логічно-конструктивному аспекті пов'язане з логікою викладення й розвитку тематизму та з логікою драматургії. Саме письмо, а не фактура реагує на зміну тембру, регістру, обміну теситурними позиціями між інструментами, появу дублювання в музичній тканині, інтервал дублювання тощо.

Ми висловили припущення, що характер взаємин між фактурою, складом, музичною тканиною, письмом, зокрема й ансамблевим, є історично зумовленим і змінюється в різних мовних контекстах. Відповідно, зміна історико-стильового контексту та системи музичної мови зумовлює й зміну принципів ансамблевого письма.

Аналіз партитур ансамблів змішаного складу німецьких композиторів останньої третини XVIII–XIX століть демонструє наявність стійких принципів ансамблевого письма, на основі чого в роботі виконана класифікація ансамблів змішаного складу (з/без фортепіано). За принципами ансамблевого письма змішані ансамблі можуть типологізуватися, враховуючи такі ознаки (ансамблеві характеристики партій): 1) рівноправність партій; 2) паритетність розподілення тематизму; 3) розподілення функцій в ансамблевій тканині; 4) використання регістрового об'єму інструментів; 5) обмін теситурними позиціями; 6) ступінь функціональної свободи партій щодо інших учасників ансамблю.

Відповідно, ми запропонували виділити такі моделі ансамблевого письма в камерно-інструментальних творах змішаних складів (з/без фортепіано):

1. модель, у якій функціональна взаємодія партій відбувається на основі повної рівноправності, обміну фактурно-ансамблевими функціями, паритетного розподілення тематизму, необмеженості діапазону, обміну теситурними позиціями, свободи у взаємодії між учасниками ансамблю;
2. модель, де функціональна взаємодія партій відбувається на основі повної рівноправності, обміну фактурно-ансамблевими функціями, паритетного розподілення тематизму, обміну теситурними позиціями, але з обмеженням діапазону та свободи учасників ансамблю для досягнення більш злитого, компактного, узгодженого звучання;
3. модель, у котрій один інструмент (із будь-якої тембрової групи) виконує солюючу функцію; іншим переважно доручається функція акомпанементу. У такому разі не реалізується рівноправність партій (за винятком невеликих фрагментів композиції), обмін фактурно-ансамблевими функціями, паритетне розподілення тематизму, спостерігається закріплення теситурної позиції за партіями.

Солюючий інструмент необмежений у свободі руху та діапазоні, у виявленні своїх виражальних та віртуозно-технічних можливостей. Акомпануючі інструменти фактурно-ансамблево, регістрово, теситурно, акустично-фонічно йому підпорядковуються, у результаті встановлюється функціональна ієрархія між солістом та всіма іншими учасниками ансамблю.

4. модель, у якій панівними є два-три інструменти (із будь-яких тембрових груп), тоді як інші виконують другорядну (або акомпануючу) функцію. У такому разі встановлюється рівноправність між рівнозначними за функцією партіями: між ними відбувається обмін тематизмом, фактурно-ансамблевими функціями, іноді — теситурними позиціями між інструментами близьких теситур. Спостерігається обмеження діапазону й свободи руху голосів, виходячи з тієї функції, яку учасник ансамблю виконує.

Детальний аналіз обраних творів Л. ван Бетховена, І. Мошелеса, Ф. Риса, К.-М Вебера, Л. Шпора та Й. Брамса дозволив дійти таких висновків:

- упродовж кінця XVIII–XIX ст. композитори звертались до всіх виявлених моделей ансамблевого письма;
- камерно-інструментальна музика протягом XIX ст. позначена суттєвими змінами в змістовно-образному параметрі, на що вказує І. Польська. У змішаних ансамблях це виявилось у відході від дивертисменту та касації як певного жанрового типу, з яким змішані ансамблі генетично пов'язані. Так, ще в Септеті *op. 20* та в Секстеті *op. 81b* Л. ван Бетховена зв'язок із дивертисментом та касацією ще наявний. Опосередковано він ще буде виявлятися в деяких творах. Відхід від дивертисментно-розважальної музики виявляється в тяжінні до серйозної, піднесеної, драматичної образності, зверненні до ліричного висловлювання різних типів, наскрізній ліризації циклу, загостренні контрастів, ускладненні драматургії, розширенні меж циклу з одночасним його впорядкуванням до три-чотиричастинного, причому в багатьох випадках за складністю концепції та семантичним амплуа частин камерні цикли виявляють схожість із симфонічним циклом;
- кожна модель ансамблевого письма може бути трактована індивідуально, породжуючи проміжні варіантні реалізації;
- вибір складу ансамблю, певної моделі письма, а також особливості реалізації моделі часто зумовлені багатьма чинниками: деталями замовлення (Нонет *op. 31* та Октет *op. 32* Л. Шпора),

особистісними тембровими перевагами (фортепіано – в Септеті *ор. 88* І. Мошелеса, та Октеті *ор. 128* Секстеті *ор. 142* (разом із арфою) Ф. Риса), враженням від майстерності певного виконавця (Квінтет *ор. 34* К.- М. Вебера, Тріо *ор. 114* та Квінтет *ор. 115* Й. Брамса), даниною пам'яті або дружби (Тріо *ор. 40* Й. Брамса, Тріо *ор. 38* Л. ван Бетховена), розрахунком на певний виконавський склад (Тріо *ор. 63* К.-М. Вебера), вільною фантазією художника;

- аналіз партитур змішаних ансамблів із фортепіано демонструє, що уведення фортепіано до складу відбувається з метою утворити повнозвучне звучання, лише в окремих випадках фортепіано трактується як солюючий інструмент (модель 3, прикладом чого є Великий септет І. Мошелеса *ор. 88*). Фортепіано стає учасником ансамблю й у малих, і великих складах. В останньому випадку кількість струнно-смичкових інструментів зменшена (І. Мошелес Великий секстет *ор. 35*, Ф. Рис Секстет *ор. 142*, Л. Шпор Септет *ор. 147*). Фортепіано входить до складу ансамблю як рівноправний іншим учасник ансамблю. Воно дорівнюється повному ансамблю струнно-смичкових інструментів, що заповнюють усі регістри (див. Септет *ор. 20* та Тріо *ор. 38* Л. ван Бетховена). З іншого боку, наявність фортепіано в різних ансамблях, зокрема й змішаних, зумовлює іншу розстановку сил, співвідношення партій, впливає на ансамблеву фактуру й техніку ансамблевого письма;
- у малих складах переважно реалізуються моделі 1) та 2) із функціональною взаємодією партій на основі повної рівноправності. Проте й у великих складах такі моделі також можуть бути реалізовані, прикладом чого є Нонет *ор. 31* та Октет *ор. 32* Л. Шпора. У той же час, на ансамблеве письмо у великих складах впливає оркестрове через технологічну необхідність організувати велику кількість інструментів по вертикалі та горизонталі, створити узгоджене гармонійне звучання. Це виявляється: 1) в обмеженості діапазону інструментів; 2) у частішій роботі з тембровими комбінаціями та тембровими групами, ніж із сольними тембрами; 3) у частому використанні дублювань; 4) у функціональній обмеженості деяких партій, наприклад, контрабаса або альтя; 5) у висуванні кількох солістів, через яких реалізується ансамблеве письмо на основі повної рівноправності партій. Відповідно, у великих складах частіше реалізуються моделі 3); 4); 2).

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні закономірностей ансамблевого письма в камерно-інструментальних

творах змішаних складів у музиці XX–XXI ст., зокрема, у творчості німецьких композиторів; у вивченні змішаних складів в аспекті ансамблевого письма на матеріалі, що належить різним національним композиторським школам, у тому числі й українській, у подальшому дослідженні жанрових та композиційно-драматургічних особливостей ансамблів змішаних складів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // Избранное : социология музыки / Т. В. Адорно ; пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной. СПб., 1998. С. 78–94.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 2. М. : Музыка, 1967. 285 с.
3. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен : очерк жизни и творчества. 2-е изд., доп. М. : Музгиз, 1963. 619 с.
4. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 216 с.
5. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. URL: <http://lukashevichus.info/knigi/Берлиоз%20Трактат%20об%20инструментровке.pdf> (дата звернення: 18.12.2019).
6. Благодарская Е. А. Инструментальный септет: традиции и новые тенденции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Саратов, 2016. 26 с.
7. Благодарская Е. А. Разнотембровые инструментальные ансамбли Л. Бетховена: к истокам симфонического творчества // Концепт. 2017. Т. 31. С. 446–450. URL: <https://e-koncept.ru/2017/970104.html> (дата звернення: 20.12.2019).
8. Благодаров Г. И. История симфонического оркестра. Л. : Музыка, 1969. 311 с. : ил.
9. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : сб. ст. / ред.-сост. К. Х. Аджемов. М., 1979. Вып. 1. С. 5–31.
10. Бояринцева А. А. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Проблема стиля : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Н. Новгород, 2008. 26 с.
11. Бычков В. В. Эстетика. М. : Гардарики, 2004. 556 с.
12. Бялый И. Из истории фортепианного трио : из истории становления жанра. М. : Музыка, 1989. 91 с.
13. Васильев А. В., Самойлова Н. К. Фортепианное трио: особенности классического этапа в эволюции жанра. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2015/11-3/7.html> (дата звернення: 14.10.2019).

14. Ващенко О. В. Камерно-інструментальна музика А. Шнітке: принципи композиторського мислення : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 21 с.
15. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. М. : Совет. композитор, 1978. 427 с.
16. Гайдамович Т. А. Инструментальные ансамбли. М. : Музгиз, 1963. 56 с.
17. Гаккель Л. Е. Ансамбль // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. С. 170–171.
18. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / пер. с нем. Г. Нашатыря ; под ред. Г. Балтер. М. : Музыка, 1965. 432 с.
19. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М. : Музыка, 1971. 123 с.
20. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство : сб. ст. М., 1976. Вып. 9. С. 106–139.
21. Гуревич А. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. М. : Искусство, 1984. 349 с.
22. Гуревич А. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М. : Искусство, 1989. 366 с.
23. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2015. 20 с.
24. Демидова А. К. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 2015. 30 с.
25. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. М. : Совет. композитор, 1981. 175 с.
26. Дмитриев Д. В. Толковый словарь русского языка. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/3585/%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%BE> (дата звернення: 11.11.2019).
27. Друскин М. С. Иоганнес Брамс. М. : Музыка, 1959. 142 с.
28. Егоров А. А. Основы хорового письма. Л. : Искусство, 1939. 170 с.
29. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо Musicus. В 2 т. Т. 1 : монография. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с.
30. Зайцева В. В. Оркестровое письмо А. К. Лядова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 2013. 25 с.

31. Захарова Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 2008. 26 с.
32. Зенкин К. О критерии жанрообразования в музыкально-историческом процессе // Музыкальные жанры: история и современность : тез. докл. к науч.-теорет. конф. молодых музыковедов. Горький, 1989. С. 3–5.
33. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения : для муз. уч-щ и консерваторий. 2-е изд., испр. М. : Музыка, 1976. 478 с.
34. Зыбцев А. Из опыта работы педагога класса камерного ансамбля // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : сб. ст. / ред.-сост. К. Х. Аджемов. М., 1979. Вып. 1. С. 32–47.
35. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1984. 25 с.
36. Игнатченко Г. И. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры : фактура и форма-структура // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
37. Игнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми // Українське музикознавство : міжвід. наук.-метод. зб. Київ, 1980. Вип. 15. С. 131–141.
38. Калицкий В. В. Ансамблевое исполнительство как социокультурный феномен. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2015/4-2/20.html> (дата звернення: 10.10.2019).
39. Карачевцева И. М. Характеристичность как свойство инструментального стиля К.-М. Вебера (на примере скрипичных сонат) // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. Вып. 4. С. 113–117.
40. Карачевцева І. М. Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона у музично-історичній ситуації 1810–1820 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2015. 17 с.
41. Карл Мария фон Вебер. Концерты для кларнета с оркестром. <https://musicseasons.org/karl-mariya-fon-veber-koncerty-dlya-klarneta-s-orkestrom/> (дата звернення: 05.10.2019).
42. Карл Мария фон Вебер. Трио для флейты, виолончели и фортепиано соль минор. <https://musicseasons.org/karl-mariya-fon-veber-trio-dlya-flejty-violoncheli-i-fortepiano-sol-minor/> (дата звернення: 15.09.2019).

43. Карс А. История оркестровки. М. : Музыка, 1989. 304 с.
44. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения для высш. муз. учеб. заведений. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.
45. Кенигсберг А. К. Карл Мария Вебер (1786–1826). Л. : Музыка, 1981. 112 с.
46. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 1. М. : Моск. консерватория, 2009. 535 с.
47. Копытман М. Хоровое письмо : учеб. пособие. М. : Совет. композитор, 1971. 199 с.
48. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. ХІХ ст. : підручник. Київ ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.
49. Корчинская В. А., Макина А. В. Особенности хорового письма П. Г. Чеснокова на примере хоров а саррелла // Научный форум: филология, искусствознание и культурология : сб. ст. по материалам IX междунар. науч.-практ. конф. М., 2017. № 7. С. 28–36. URL: <https://nauchforum.ru/conf/philology/ix/25907> (дата звернення: 04.09.2019).
50. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 19 с.
51. Куприяненко Э. Б. Альтовый стиль в камерно-инструментальном ансамбле – становление и этапы развития // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2012. № 5. С. 132–135.
52. Куприяненко Э. Б. Композиционная фактура как компонент и главный «опознавательный знак» камерно-инструментального жанра // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2012. № 14. С. 136–138.
53. Куприяненко Э. Б. Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты Й. Брамса f-moll, op.120 // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 120–127.
54. Куприяненко Э. «Сказочные повествования» Р. Шумана в контексте развития камерного ансамбля // Проблеми 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.

55. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2010. 18 с.
56. Кутлуєва Д. В. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 16. С. 143–157.
57. Ле Гофф Ж. Цивілізація Середньовікового Запада : пер. с фр. Екатеринбург : У-Фактория, 2005. 559 с.
58. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т. 1. По XVIII век. М. : Музыка, 1983. 696 с.
59. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т. 2. XVIII век. М. : Музыка, 1982. 622 с.
60. Лукацкая А. Жанровая специфика флейтовой камерно-ансамблевой музыки французских композиторов первой половины XX века // Годичнак Педагошког факультета у Врану. Белград, 2016. Кн. 7. С. 449–455.
61. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М. : Музыка, 1979. 536 с.
62. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений : элементы музыки и методика анализа малых форм. М. : Музыка, 1967. 800 с.
63. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 19 с.
64. Мамедова А. Р. Оркестровое письмо серенады «1791» Фараджа Караева // Молодой учёный. 2009. № 9. С. 185–188.
65. 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.
66. Метлушко В. Творчество Р. Мюльфельда и стиль кларнетовых произведений И. Брамса // Проблеми 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.
67. Мизитова Р. В. Фортепианная соната 1810–20-х годов XIX столетия : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 1999. 195 с.

68. Мизитова Р. В. Черты оперной драматургии в фортепианных сонатах Карла Марии Вебера // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. Харьков, 1997. С. 234–239.
69. Мильман М. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство : сб. ст. / ред.-сост. К. Х. Аджемов. М. : Музыка, 1979. Вып. 1. С. 48–63.
70. Михеева Н. «Большой концертный дуэт» К.-М. Вебера – первая романтическая соната для кларнета и фортепиано // Проблеми 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. 72–80.
71. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. С. 56–64.
72. Мужчиль В. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукоутворення (струнно-смичкова група), смичкова техніка. Харків : Dobrinin V., 2017. 144 с.
73. Музыкальная акустика : учеб. пособие / под общ. ред. Н. Л. Гарбузова. М. ; Л. : Музгиз, 1940. 243 с.
74. Музыкальный словарь Римана. М. ; Лейпциг, 1904.
URL: https://riemann_music_dictionary.academic.ru/5837/%D0%A0%D0%98%D0%A1 (дата звернення: 20.12.2019).
75. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
76. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с. : нот. ил.
77. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. М. : Владос, 2003. 248 с.
78. Наумович С. Б. Ансамблевое письмо в поздних операх Монтеверди : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». СПб., 2000. 24 с.
79. Нейштадт И. Я. Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра : сб. тр. / ГАПИ им. Гнесиных. М., 1981. Вып. 54. С. 6–19.
80. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Киев : Муз. Україна, 1984. 152 с.
81. Петропавловский А. А. Гитара в камерном ансамбле : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Н. Новгород, 2006. 21 с.
82. Пистон У. Оркестровка : пер. с англ. М. : Совет. композитор, 1990. 464 с.

83. Повзун Л. И. Камерный ансамбль: из истории развития ансамблевого исполнительства и становления камерно-инструментальных жанров. Одесса : Печатный дом, 2007. 54 с.
84. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 480 с.
85. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК. 2001. 396 с.
86. Польська І. І. Історичні модуси камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 119–128.
87. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : зб. ст. Львів, 2010. Вип. 24 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14. (Виконавське мистецтво ; кн. 1).
88. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
89. Раабен Л. Н. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века : Страны Европы и Америки : исследование. Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1986. 197 с.
90. Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка. Л. : Музгиз, 1963. 335 с.
91. Райскин И. Между старым и новым: романтика старины в творчестве Игнаца Мошелеса (1794–1810) // А. Н. Должанский (1908–1966) : сб. ст. к 100-летию со дня рождения. СПб., 2008. С. 375–382.
92. Рис Фердинанд. URL: https://persons-info.com/persons/RIS_Ferdinand (дата звернення: 16.08.2019).
93. Рубцова Д. Инструментализм как аспект музыкального мышления. Инструментальный стиль (опыт дефиниции понятия) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39 : На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття). С. 363–377.
94. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб. : Композитор, 2004. 300 с.
95. 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. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 16. С. 242–258.

96. Савченко Г. С. Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 17 с.
97. Садовникова Е. Геометрия смысла в квинтете ор.115 И. Брамса // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 278–290.
98. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Саратов, 2011. 22 с.
99. Сандюк С. А. Скрипкові концерти Людвіга Шпора: на шляху до романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 19 с.
100. Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М. : Дека-ВС, 2004. 342 с. : ил.
101. Свиридова А. Драматургические функции музыкальной фактуры (на примере жанра струнного квартета) // Фактура в системе музыкально-выразительных средств : межвуз. сб. Красноярск, 1991. С. 65–86.
102. Сетьян Г. Г. Фактура фортепианных произведений П. Чайковского: аспекты жанровой стилистики // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. № 1. С. 92–98.
103. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 20 с.
104. Скребков С. Анализ музыкальных произведений : учеб. для муз. уч-щ и консерваторий. М. : Музгиз, 1958. 332 с
105. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 446 с.
106. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции. М. :Музыка, 1985. 285 с.
107. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 19 с.
108. Смірнова І. В. Духові оркестрові колективи як традиційні засоби культурно-просвітницької діяльності в Україні 20–30-х років ХХ століття // Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. ст. за

- результатами II всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 6–7 груд. 2018 р. / Сум. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2019. С. 164–170.
109. 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.
 110. Смірнова І. В. Змішані камерно-інструментальні ансамблі в науковому дискурсі: до проблеми жанрової специфіки та типологізації // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. № 6. С. 53–58.
 111. Смірнова І. В. Моделі ансамблевої взаємодії в змішаних (темброво неординарних) ансамблях: на прикладі секстету ор.35 I септету ор.88 І. Мошелеса // Проблеми та перспективи розвитку сучасної науки в країнах Європи та Азії : матеріали XIX міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., 30 верес. 2019 р. : зб. наук. пр. / Переяслав-Хмельниц. держ. пед. ун-т ім. Григорія Сковороди. Переяслав-Хмельницький, 2019. С. 54–56.
 112. Смірнова І. В. Особливості ансамблевого письма у камерно-інструментальних творах змішаного складу Ф. Ріса // Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. ст. за результатами III всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 6–7 груд. 2019 р. / Сум. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2019. С. 00–00.
 113. Смірнова І. В. Особливості художньої комунікації майбутніх викладачів музичного мистецтва в процесі музичного виконавства // *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society : Proc. of the XIII International Scientific and Practical Conf., May 25, 2019. Warsaw, Poland, 2019. Vol. 3. С. 49–52.*
 114. 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. 00–00.
 115. Смірнова І. В. Порівняльна характеристика особливостей ансамблевого письма у змішаних (темброво неоднородних) ансамблях великого та малого складів на прикладі творів Л. Ван Бетховена // *Scientific achievements of modern society : Abstracts of II International Scientific and Practical Confe. October 9–11, 2019. Liverpool, United Kingdom, 2019. С. 393–396.*

116. Смірнова І. В. Принципи ансамблевого письма у великих змішаних ансамблях (на прикладі Септету ор.20 Л. Ван Бетховена) // Інноватика в сучасній освіті та науці: теорія і практика : матеріали наук.-практ. конф. (м. Чернівці, 27–28 верес. 2019 р.). Херсон, 2019. С. 21–24.
117. Смірнова І. В. Принципи взаємодії інструментів в змішаному ансамблі на прикладі тріо для скрипки, валторни та фортепіано ор.40 Й. Брамса // World Science. 2019. № 6 (46), Vol. 2 (June). С. 9–13.
118. Смірнова І. В. Феномен змішаного ансамблю у творчості Й. Брамса: особливості ансамблевого письма в аспекті тембрової специфіки // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. № 4. С. 77–82.
119. Смірнова І. В. Формування стилістики артистизму у самодіяльному оркестровому виконавстві України. // World Science. 2019. № 4 (44), Vol. 3 (April). С. 34–37.
120. Соколов О. К проблеме типологии жанров // Проблемы музыки XX века : сб. ст. Горький, 1977. С. 12–58.
121. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 218 с.
122. Соколова Л. С. Фортепіанні тріо у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2013. 18 с.
123. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / А. Н. Сохор. Л., 1981. Т. 2. С. 231–293.
124. Стахевич Г. О. Постаць І. Мошелеса в історичній ретроспекції та критичних поглядах сучасників // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 2015. Вип. 41. С. 264–276.
125. Стахевич Г. О. Романтичні ознаки у фортепіанних концертах Фердинанда Риса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 93–94.
126. Стахевич Г. О. Творча діяльність І. Мошелеса в європейському музичному мистецтві XIX ст.: проблеми періодизації // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 24–25 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури Харків, 2015. С. 78.

127. Стахевич Г. О. Фортепіанна творчість І. Мошелеса в літературно-критичних оглядах Р. Шумана // Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України : (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця) : зб. ст. та матеріалів всеукр. наук.-практ. конф. (23–24 квіт. 2015 р., Суми). Суми, 2015. С. 112–117.
128. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стилевих процесів першої третини ХІХ ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2019. 285 с.
129. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у творчості Фердинанда Риса (до 185-річчя написання Дев'ятого концерту ор. 177) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2018. № 3. С. 39–50.
130. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева и др. М. : Музыка, 2005. 624 с.
131. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М. : Музыка, 1976. 165 с.
132. Ушкарев А. Основы хорового письма : учебник. М. : Музыка, 1982. 231 с.
133. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2011. 19 с.
134. Холопова В. Фактура : очерк. М. : Музыка, 1976. 87 с.
135. 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.
136. Царева Е. М. Иоганнес Брамс : монография. М. : Музыка, 1986. 383 с.
137. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов н/Д, 2005. 23 с.
138. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 160 с.
139. Цуккерман В. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. Цуккерман. М., 1975. Вып. 2. С. 341–458.
140. Цуккерман В. Тембр и фактура. Советская музыка. 1969. № 3. С. 45–52.

141. Цуккерман В. Тембр и фактура. Советская музыка. 1969. № 5. С. 97–103.
142. Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Новосибирск, 2008. 23 с.
143. Чайковська К. І. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2018. 20 с.
144. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби : становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смуґаста тип., 2015. 199 с.
145. Чистякова Д. А. Параметри та складові камерно-інструментального стилетворення: етимологічний дискурс // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. Вип. 1. С. 119–125.
146. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учеб. пособие. Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. 261 с.
147. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
148. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 20 с.
149. Шуман Р. О музыке и музыкантах в 2 т. Т. 2-А : собр. ст. : М. : Музыка, 1978. 327 с.
150. Alvaré A. L. de. Septets, Octets, Nonets: Romantic Chamber Music in its Cultural Contexts : a Thesis Presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska In Partial Fulfillment of Requirements For the Degree of Master of Music Major: Music Under the Supervision of Professor Pamela F. Starr Lincoln, Nebraska May, 2007. 139 p.
151. Brown C. Louis Spohr: A Critical Biography. Cambridge : Cambridge University Press, 1984.
152. Brown C. Spohr, Louis [Ludewig, Ludwig] // Grove Music Online, ed. L. Macy. London : Oxford University Press, 2006. URL: <http://www.grovemusic.com>. (дата звернення 1.09.2019).
153. Brown C. The Chamber Music of Spohr and Weber // Nineteenth-Century Chamber Music / ed. Stephen Hefling. New York : Schirmer Books, 1998. P. 140–169.

154. Crossen-Richardson P. J. Selected Clarinet, Cello, and Piano Trios: Unknown or Forgotten : Dis. submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctorate of Musical Arts. 2004. 66 p.
155. Ferdinand Ries Gesellschaft. URL: <http://www.ferdinand-ries.de/english/index.html> (дата звернення: 18.08.2019).
156. Hefling S. E. (ed.). Nineteenth-Century Chamber Music. 2 ed. Routledge, 2003. 408 p.
157. Hill C. Ferdinand Ries // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23444> (дата звернення: 1.08.2019).
158. Hill C. Ferdinand Ries. A Study and Addenda. URL: <https://rune.une.edu.au/web/handle/1959.11/8343/> (дата звернення: 1.08.2019).
159. Kennedy M., Bourne J. Moscheles Ignaz // The Concise Oxford Dictionary of Music. URL: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/ignaz-moscheles> (дата звернення: 15.10.2019).
160. Kroll M. Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe. Boydell Press, 2014. 410 p.
161. List of works by Ferdinand Ries. URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Ferdinand_Ries (дата звернення: 20.09. 2019).
162. Louis Spohr // The Editors of Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Louis-Spohr> (дата звернення: 22.11.2019).
163. Miller A.L. Three Quintets by and Heinrich Joseph Baermann : a Thesis Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University, 2009. 204.
164. Moscheles Ignaz // The Columbia Encyclopedia. 6th ed. URL: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/ignaz-moscheles> (дата звернення: 12.08.2019).
165. Radice M. A. Chamber music : an essential history. USA, 2012. 384 p.
166. Sand W. E. The Life and Works of Ferdinand Ries : Diss. University of Wisconsin, 1973.
167. Schewe G. Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries, phil. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte) : Diss. Bonn, 1992 ; Kassel, 1993.
168. Slonimsky N., Kuhn L., McIntire D. Moscheles Ignaz // Baker's Biographical Dictionary of Musicians. URL: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/>

- music-history-composers-and-performers-biographies/ignaz-moscheles (дата звернення: 10.09.2019).
169. Spohr L. *Selbstbiographie*. B. 1. 2 Bde. Kassel & Gottingen, 1860/61. 351 s.
 170. Spohr L. *Selbstbiographie*. B. 2. 2 Bde. Kassel & Gottingen, 1860/61. 413 s.
 171. Tusa M.C. Carl Maria von Weber // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40313> (дата звернення 5.09.2019).
 172. Tyson A. Ferdinand Ries (1784–1838). *The History of his Contribution to Beethoven Biography // 19th Century Music* 7 (1983/84). P. 209–221.
 173. Vogler L. S. *The German Composer Louis Spohr (1784–1859): His Life and Work, an Overview of His Clarinet Music, and an Analytical Approach to the Sechs Deutsche Lieder for Clarinet, Voice, and Piano Honors : a Thesis Presented to the Honors Committee of Texas State University-San Marcos : Partial Fulfillment of the Requirements For Graduation in the University Honors Program By San Marcos, Texas, 2009*. 79 p.
 174. Wen-Mi Chen. *An Analysis of Sonata Form in Clarinet Concertos by Wolfgang Amadeus Mozart, Louis Spohr, and Carl Maria von Weber : A document submitted to The Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the Performance Studies Division of the College-Conservatory of Music 2012*. 125 p.
 175. Wulfhorst M. *Louis Spohr's Early Chamber Music 1796–1812. A Contribution to the History of Nineteenth-Century Genres*. 2 vols : Ph.D dis. in music (musicology) / City University of New York, 1995 : abstract // *Spohr Journal : The Magazine of the Spohr Society of Great Britain* XXII [Autumn, 1995]. P. 10.

Наукове видання

СМІРНОВА
Ірина Володимирівна

КАЛАШНИК
Марія Павлівна

АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО: ТЕОРІЯ ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА

(Українською мовою)
Монографія

Відповідальний за випуск	Калашник М. П.
Комп'ютерна верстка	Орлович Т. В
Художній редактор	Видренков А. А.

Підп. до друку 29.03.2021 р. Формат 64x90/16. Папір офсетний.
Гарнітура Linux Libertine. Ум. друк. арк. 10,25
Наклад 300 прим. Зам. № 89-2.

Видавець ТОВ «ПЛАНЕТА-ПРІНТ»
м. Харків, 61002, вул. Багалія, 16
свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4568 від 17.06.2013 р.

Виготовлювач ФО-П Черняк Л. О.
м. Харків, 61002, вул. Багалія, 16
Свідоцтво № 240000000079553 від 16.05.2007 р.