

10. *Barbedette H. Ch.-M. de Weber, sa vie et ses œuvres [Text] / Hypolyte Barbedette. — 2me ed. — Paris : Heugel, 1873. — 158 p.*
11. *Härtwig D. Carl Maria von Weber [Text] / Dieter Härtwig. — Leipzig : Bibliographisches Institut, 1989. — 92 S.*
12. *Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken [Text] : Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weberüs Briefen und Tagebüchern und einer Beigabe von Nachbildungen seiner Handschrift / Friedr. Wilh. Jähns. — Berlin : Verl. der Schlesingerschen Buch und Musik, 1871. — 480 S.*
13. *Kapp J. Weber [Text] / J. Kapp. — Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlagsanstalt, 1922. — 296 S.*
14. *Reissmann A. Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke [Text] / August Reissmann. — Berlin : Oppenheim, 1886. — 218 S.*
15. *Tusa M. C. Weber Karl Maria von [Text] / M. C. Tusa // The New Grove Dictionary of Music and Musicians — 2th. ed. — New York : Ed. S. Sadie, 2001. — Vol. 27. — P. 135—172.*
16. *Weber M. M. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild [Text] [In 2 Bd]. Bd. 1 / Max Maria von Weber. — Leipzig : Ernst Keil, 1864. — 569 S.*

УДК [785.74 : 786.2] : 78.03 (436+430)

Ирина Чабан

ФОРТЕПИАННЫЙ КВАРТЕТ АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ ТРАДИЦИИ: ИСТОКИ И СПЕЦИФИКА ЖАНРА

Целью данной статьи является характеристика общестилевых тенденций, повлиявших на формирование такого типа камерного ансамбля, как фортепианный квартет в творчестве представителей австро-немецкой композиторской школы начала и середины XIX в. **Объект** исследования – жанр фортепианного квартета, **предмет** – его истоки и специфика претворения в творчестве австро-немецких авторов, создавших первые образцы данного жанра. **Актуальность**

и научная новизна изучения жанра фортепианного квартета обусловлены недостаточной освещённостью его семантики в имеющейся литературе (частично об этом идёт речь в диссертации Н. Симоновой о фортепианном квинтете [8], а также в исследовании Н. Самойловой о фортепианном квартете в русской музыке [9]); особым, промежуточным положением этого вида камерно-инструментального ансамбля в системе жанров (И. Польская [7, с. 5]), составляющих в совокупности специфику этого рода музыкального мышления.

Практика использования фортепианного квартета характерна для позднеклассицистского и романтического стилей, стоявших в преддверии «новой камерности» (Б. Асафьев [4, с. 105–107]) как ведущей сферы музыкального мышления в творчестве композиторов Новейшего времени, – от 90-х гг. XIX в. и, далее, – в XX в. с его многообразными новациями в этой области.

Кристаллизация норм-признаков любого музыкального жанра в устойчивом соотношении двух его сторон – жанрового содержания и жанрового стиля (А. Сохор [9, с. 19]) – всегда происходит в рамках эпох, определяемых как «классические» или «канонические». В истории музыкальной культуры такой эпохой является венский классицизм, выступающий в понятийном плане даже как синоним музыкальной классики вообще.

Функциональным признаком, свидетельствующим о стабилизации того или иного жанрового канона, является создание «стереотипа структуры» (М. Арановский [2, с. 6]), что относится, в первую очередь, к области музыкальной формы. Рассматривая социологию камерной музыки, Т. В. Адорно не случайно относит к этой сфере музицирования «в основном те произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шёнберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [1, с. 79]. Здесь же выделяется особый фактурный аспект камерности: «Этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [1, с. 79].

Совместное музицирование инструменталистов как основу функциональной стороны камерных жанров выделяет и Б. Асафьев, подчеркивая особый содержательный «уклон» камерной музыки, кото-

рая, соперничая с заявившей о себе как об основной в классицизме жанрово-инструментальной формой – симфонией, перенимала от неё главное качество симфоничности: «Различие европейской камерной музыки от симфонической ни в коем случае не может базироваться на том, что она не симфонична» [5, с. 213].

Понятия «эпоха венского классицизма» и «эпоха сонатной формы» семантически совпадают, что отражается в инструментальной симфонической концепции, становящейся базовым «ядром» всей системы инструментального музицирования, начиная со второй половины XVIII в. и вплоть до неоклассики в XX. Функциональный (способ исполнения, состав исполнителей, инструментарий) и семантико-композиционный (жанровое содержание, жанровый стиль, жанровая форма) уровни жанра [10, с. 7] в сонатно-симфонической концепции приобретают стабильное равновесие, не исключающее внутренней дифференциации по родам и видам («уровень вида», по Е. Зинькевич [6, с. 83], «жанрово-интонационных констелляций», по Т. Чередниченко [11, с. 80]).

В содержательном плане симфония и производное от неё «мысленческое» понятие «симфонизм» означает стремление к «высоким обобщениям» [5, с. 214]. В формальном (структурном) плане симфонизм реализуется в формах, соответствующих «драматургии конечной цели», противостоящих формам, основанным на «драматургии игры» (термины М. Арановского [3, с. 18]).

Как отмечает И. Польская, «в эпоху Просвещения (и, соответственно, венского классицизма) вопросы жанровой и стилевой характеристики видов камерного ансамбля занимают значительное место в трудах различных мыслителей XVIII в. – музыкантов и учёных, философов и композиторов, теоретиков и практиков, исполнителей и педагогов-методистов» [7, с. 9]. В исследованиях теоретиков того времени (автор называет имена И. Г. Зульцера, Г. Х. Коха, Х. Д. Шубарта, И. Г. Альбрехтсбергера, Д. Г. Тюрка, Ж.-Ж. Руссо – по отношению к камерному ансамблю выделяются «факторы *структурно-функциональный* (определяющий наличие или отсутствие функционального дублирования исполнительских партий) и *семантический*, связанный с содержательной спецификой ансамблевых жанров (в частности – с вопросом их дифференциации от жанров ор-

кестровых и хоровых) и характером отражения личностного или общественного начал» [7, с. 9–10]¹.

В венско-классическом камерном ансамбле кристаллизуются устойчивые модели его жанровых форм, становящиеся канонами, образцами, «матрицами» для написания и исполнения музыки. По Н. Симоновой, «происходит движение от множественности разновидностей музыкальных произведений, культивируемых в конкретной, определяющей их жанровую разновидность социокультурной среде (сфера бытования), к определенному типу, адресованному конкретному слушателю и обладающему набором нормативных жанровых свойств, которые выполняют роль осознанного или интуитивного ориентира в процессе создания и восприятия музыки; формируется смысловое “ядро” жанра, его генетическая память, как результат процесса естественного отбора всего наиболее целесообразного в сфере содержания, формально-структурных закономерностей, технических приемов существующей жанровой системы» [8, с. 7–8].

Таким «ядром» в системе камерно-инструментальных жанров венского классицизма, и далее, как говорит Т. В. Адорно, – «от Гайдна до Шёнберга», то есть во всей австро-немецкой камерно-инструментальной школе, становится квартет. Эта жанровая разновидность, во-первых, наиболее адекватна симфонии, является её «спутником»; во-вторых, квартет как «количественный» и «качественный» инвариант жанровой системы позволяет строить вокруг и внутри него жанровые варианты, формируемые по четырём направлениям, выделяемым Б. Асафьевым в симфонизме XIX в.:

1) оптимизация структурно-композиционных приёмов в сочетании с удобством исполнения;

2) возникновение и внедрение в симфонизм лирической ветви, формируемой под влиянием романтической песни и фортепианной миниатюры;

3) принцип сольного концертирования, отражающий дух эпохи с её демократизацией музыкальной жизни;

4) внедрение в симфонию признаков камерности и лирики как знаковых явлений романтического музыкального мышления [5, с. 215].

¹ *Курсив автора. – И. Ч.*

Камерный ансамбль уже у венских классиков формируется под ощутимым влиянием новых романтических тенденций, испытывая на себе «обратное влияние» симфонии. Тенденция к «симфонизации» и «концертизации» формируется в рамках двух «уклонов» камерности, выделяемых Б. Асафьевым: 1) камерный ансамбль как «остроумный салонный диалог» или «утонченно-прекраснодушное собеседование»; 2) камерный ансамбль – «замкнутая сфера личных переживаний и размышлений: монологи глубоко чувствующей души (последние квартеты Бетховена)» [4, с. 105].

Однако виртуозная концертность зарождающегося стиля «бриллиант», характерного для первых десятилетий XIX в., вносит свои коррективы в камерный ансамбль, модифицируемый в направлении к «новой камерности», для которой, по Б. Асафьеву, два упомянутых «уклона» уже «не составляют исчерпывающего содержания» [4, с. 106].

Фортепианный квартет был одним из провозвестников этой третьей линии в камерном ансамбле, характер которой можно определить как концертно-игровой, соответствующий новым тенденциям и ритмам общественной жизни, выходящей в музыкальной сфере за пределы «замкнутых пространств». Подключение фортепиано к струнному трио сообщает ансамблю, с одной стороны, политембровое качество, с другой стороны, расширяет возможности мелодических инструментов за счёт фортепианно-гармонической, квази-оркестровой фактуры.

Соответственно этим направлениям развивается и инструментальный ансамбль австро-немецкой традиции. В нём:

1) закрепляются основные жанры инструментально-камерного музицирования, устойчивые по количественному и качественному составу, а также по структурно-композиционным признакам (сонатные дуэты в виде мелодического инструмента и фортепиано, трио, квартеты и квинтеты);

2) под воздействием песенного симфонизма (Ф. Шуберт) активно внедряется лирическое начало в области тематизма, что, в свою очередь, ведёт к модификациям в фактуре, инструментовке, структуре (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, И. Брамс);

3) в ансамблях выделяется функциональная пара «соло-аккомпанемент», что ведёт к активному внедрению фортепиано в роли

не только равноправного ансамблевого партнера, но и в роли «аккомпаниатора» (венский струнно-смычковый «концертный квартет» с солирующей первой скрипкой в синтезе с фортепианными «песнями без слов» Ф. Мендельсона);

4) под воздействием жанровой симфонии формируется принцип симфонизации камерного ансамбля, идущий от венской классики, наиболее отчётливо представленный у И. Брамса.

Истоки ансамбля с участием клавира в этом контексте «технологически» соотносятся с двумя предпосылками: фактурной (совмещение полифонии и гомофонии) и тембровой (осознание специфики тембров инструментов-участников). За «технологией», в свою очередь, всегда стоят факторы социо-коммуникации и эстетики (синтез «антиномий» барокко, «канонов» классицизма, романтического «субъективизма»).

В этом смысле фортепианный квартет конституируется как жанр, занимающий промежуточное положение между «старыми» и «новыми» типами камерного ансамбля: 1) в нём сохраняется типовая эстетика камерности как «салонного диалога»; 2) намечаются пути к «новой камерности» с её тенденциями к лаконизму, чёткости формы, персонификации каждого инструментального тембра. Фортепианный квартет – один из показательных результатов эволюции ансамблево-инструментального жанра, направленной к синтезу камерности и концертности: 1) в нём действует принцип паритета партий (камерность); 2) наличие фортепиано позволяет периодически выявлять принцип сольности (концертность).

Если в фортепианном квинтете был полностью сохранён струнно-смычковый квартет, а фортепиано «добавлено» в качестве аккомпанементно-гармонического фона, то в фортепианном квартете функция гармонического инструмента становится более гибкой и подвижной, что позволяет ему «на равных правах» сочетаться с мелодическими струнными, количество которых сокращено до трёх.

Выводы. Общестилевые тенденции в развитии камерно-ансамблевого музицирования, наметившиеся на «стыке» классицистской и романтической эпох, были, с одной стороны, логическим следствием линии, идущей от венских классиков, в первую очередь, Л. ван Бетховена, с другой стороны, отражением романтической эстетики с её

субъективизмом и стремлением к индивидуализации в трактовке сложившихся жанров. Модификации подвергается ведущий жанр венско-классического инструментально-камерного стиля – квартет для струнно-смычковых инструментов. Его модель преобразовывается как темброво (включение фортепиано или духовых инструментов взамен одного из струнных), так и фактурно (выделение функций соло и аккомпанемента в ансамбле). Новые тенденции в области тематизма и характерная для романтической музыкальной поэтики полижанровость соответствуют модели фортепианного квартета, ставшего одним из провозвестников нового камерно-инструментального стиля, заявившего о себе в начале XX в. К чертам этого стиля относятся персонификация инструментальных тембров, гибкое сочетание сольной концертности и камерности, стремление к лаконизму и сжатости форм в сочетании с широким диапазоном проявления общей эмоционально-игровой сферы, идущей от базового источника – традиций венско-классического камерно-инструментального мышления.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. *Камерная музыка [Текст] // Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — М. : СПб : Логос, 1999. — С. 79–94.*
2. Арановский М. *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке [Текст] / М. Арановский // Музыкальный современник : сб. ст. — М. : Сов. композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–44.*
3. Арановский М. Г. *Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов [Текст] : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.*
4. Асафьев Б. *Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1977. — 278 с.*
5. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.*
6. Зинькевич Е. С. *Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов) [Текст] / Е. С. Зинькевич. — К. : Музична Украина, 1986. — 184 с.*

7. Польшкая И. И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* [Текст] : [монография] / И. И. Польшкая. — Харьков, ХГАК, 2001. — 395 с.

8. Симонова Н. В. *Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра* [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. В. Симонова. — К., 1990. — 18 с.

9. Сохор А. Н. *Эстетическая природа жанра в музыке* [Текст] / А. Н. Сохор // *Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования*. — Л. : Сов. композитор, 1981. — Т. 2. — С. 231–294.

10. Тукова І. *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Г. Тукова. — К., 2003. — 19 с.

11. Чередниченко Т. *Ценностный анализ музыки и поэтического текста* [Текст] / Т. Чередниченко // *Laudamus*. — М. : Композитор, 1992. — С. 79–86.

УДК 78.071.1 : 786.2 (438)

Олеся Пупина

**СМЫСЛОВЫЕ ВЕКТОРЫ «ТРЕТЬЕГО ГОДА СТРАНСТВИЙ»
Ф. ЛИСТА**

Чем значительней поэт, тем
меньше допускает он вольностей,
тем сильнее в нём философский дух.

Новалис

Ференц Лист вошел в историю музыкального искусства не только как великий артист и композитор-первооткрыватель, но и как музыкант, обладавший уникальной эрудицией во всех областях художественного творчества, философии, истории, в том числе, творимых современностью. Колоссальный запас знаний служил для него тем контекстом, в котором рождались его замыслы. «Романтическая эпоха, — пишет литературовед Ф. Федоров, — ... осмысляла себя, осмысляла мир и историю сквозь призму всечеловеческого духовного опыта, сквозь призму разнородных и весьма отдаленных как по времени, так и по характеру