



УДК 780.616.432 : 785.74] : 78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum1-5607

Кутлуєва Д. В.

ORCID 0000-0002-2751-5720

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера

АНОТАЦІЯ ■ Кутлуєва Д. В. Під знаком гри: Фортепіанний квартет К. М. Вебера. У статті розкриваються жанрово-стильові, формоутворюючі та драматургічні особливості Фортепіанного квартету К. М. Вебера з позицій прояву у ньому ігрової логіки. Відзначається взаємодія у творі класичних та а-класичних рис, чому сприяв, з одного боку, вплив попередніх зразків у жанрі фортепіанного квартету, насамперед, творів В. А. Моцарта з їх концертно-театральною орієнтацією; з іншого – поява у цей історичний період нового духовно-естетичного ідеалу, свого роду «проторомантизму», що виражався у художній свідомості нового типу: індивідуально-творчій та фантазійно-ігровій. Багатотемність, що спостерігається у Фортепіанному квартеті К. М. Вебера, дозволяє виявити складну конструкцію, яку можна охарактеризувати як гру темами, чия взаємодія нагадує коловорот ситуацій і персонажів в оперних спектаклях, утворюючи особливу систему, складові якої сконцентровані навколо ідеї множинності в єдності. У кінцевому підсумку, композитор проявив ту майстерність створення «другої реальності», яка в своїй самоцінності змикається з грою. ■ **Ключові слова:** *Фортепіанний квартет К. М. Вебера, жанр, ансамбль за участю фортепіано, ігрова логіка, проторомантизм.*

АННОТАЦИЯ ■ Кутлуева Д. В. Под знаком игры: Фортепианный квартет К. М. Вебера. В статье раскрываются жанрово-стилевые, формообразующие и драматургические особенности Фортепианного квартета К. М. Вебера с позиций проявления в нём игровой логики. Отмечается взаимодействие в сочинении классических и а-классических черт, чему способ-



ствovalo, с одной стороны, воздействие предшествующих опытов в жанре фортепианного квартета, прежде всего, сочинений В. А. Моцарта с их концертно-театральным наклоном; с другой – зарождение в этот исторический период нового духовного эстетического идеала, проявления своего рода «проторомантизма», выражающегося в художественном сознании нового типа: индивидуально-творческом и фантазийно-игровом. Многогтемность, наблюдаемая в Фортепианном квартете К. М. Вебера, позволяет выявить сложную конструкцию, которую можно охарактеризовать как игру темами, чьё взаимодействие напоминает круговорот ситуаций и лиц в оперных спектаклях, образуя особую систему, где все слагаемые сконцентрированы вокруг идеи множества в единстве. В конечном итоге, композитор проявил то мастерство сотворения «второй реальности», которое в своей самоценности смыкается с игрой. ■ **Ключевые слова:** *фортепианный квартет К. М. Вебера, жанр, ансамбль с участием фортепиано, игровая логика, проторомантизм.*

ABSTRACT ■ Kutluieva D. V. Under the sign of playing: C. M. Weber's Piano Quartet.

■ **Background.** A play principle is one of the essential properties of the artistic worldview and creative thinking of C. M. Weber. Declaring itself in works of different genres, it takes on many different shades, speaking in the form of comic, ironic, characteristic and carnival. In the instrumental opuses by the composer, the play aspect appears in complex of texture, articulation, intonation and thematic, dynamic and formative techniques that lead to immediate visual and theatrical associations. Expression of play principles in this genre sphere can be considered, on the one hand, as various types of ensemble dialogue, and on the other hand, as virtuosity, producing aesthetic pleasure and sincere joy. The Piano Quartet by the composer, a typical example of the instrumental and play beginnings in the work by C. M. Weber, is a part of repertoires of many ensembles, but it has not yet become an object of serious scientific interest.

The question of the historical and stylistic affiliation of C. M. Weber is debatable, as evidenced by significant differences in the views of scientists on this issue. Some of them, as La Mara (1886), R. Teryokhin (1983), R. Mizitova (1999), see him as the custodian of the Viennese classical tradition, focusing on “mozartianism” of C. M. Weber, others, as J. Warrack (1976) and B. Smallman



(1994), considered him as one of the pioneers of romanticism. The former notes the improvisational nature of the emergence of the quartet cycle, the latter – the elegance of writing and the unusual form of the last part, which served as a model for creating the finale of instrumental opuses for subsequent romantic composers. The pianistic texture by C. M. Weber as reflection of the virtuoso-romantic direction is described in the works of N. Kashkadamova (2006) and O. Skorbyaschenskaya (1993). The aforementioned works also note the unusual form-making of the composer and the fantasy nature of his Minuets-Scherzo, that anticipate the experiments of F. Mendelssohn and other romantic composers. I. Karachevtseva (2015: 24) takes a special position toward the work by C. M. Weber acknowledging it as “the quintessence of a new artistic and stylistic quality that defines the boundary between two historical eras”.

Objectives. The purpose of this article is to identify the genre, dramatic and the shaping characteristics of the Piano Quartet by C. M. Weber as a manifestation of play logic.

Results. The play principle is manifested at all levels of the text of Weber’s work: genre, compositional, dramatic, thematic. C. M. Weber does not resort to the typical of classical piano ensembles three-part cycle, but to the four-part, placing Minuet between *Adagio* and the Finale. In our opinion, the inclusion of the Minuet in the sonata cycle is due to the theatrical and playful mindset of C. M. Weber. This assumption is corroborated by the nature of the dramatic logic of the Piano Quartet cycle, where in each part the listener (including the performer) something unusual, captivating and witty lies in wait. Playful interest in the movement’s intrigue extends even to *Adagio*, which by its nature is less likely to surprise. The entire first section of this part is built of short statements, changes in the types of movement, rhythmic pulsation, contradicting dynamic shades, and ultimately figurative details, as a result of which instead of a holistic meditative theme, a dynamic, instrumental “mise-en-scene” arises. Equally fractional is the main part of the sonata *Allegro*, where the delicate phrase of the solo piano is suddenly interrupted by the irritated intonation of the *sf* and *ff* trills, and the exhorting statement of the string trio makes the piano to have second thoughts. We observe the play logic of the event canvas as the piano and string trio are endowed with their own thematicism, “personified”. The Minuet is unexpected in a minor modus (*g-moll*) in the context of a major composition (*B-dur*), the rapid change of textural-thematic units, and the simplicity of the trio theme – in the spirit of rural



German dances, contrasting the blasting extreme parts. The final rondo (*Presto*) plunges into a whirlpool of refrains and episodes, creating the impression of carnival fuss and kindling the listener's "interest in continuation", and the multi-part composition turns into a comparison of musical "scenes", anticipating the principles of constructing miniature cycles of R. Schumann.

Conclusions. The thematic plethora of the Piano Quartet by C. M. Weber, a totally dynamic character, the violation of the classical linearity and predictability of the plot provide the author with a gargantuan opportunity of ensemble dispositions. The composer follows to the parity of communicants achieved by W. A. Mozart in his piano quartets, grouping them into various combinations. Among them, there are a dialogue of the piano and string trio, a melodic communication of the strings against the background of the figured movement of the piano, the solo of the string instrument against the background of keyboard chords, as well as the pianos' solo in the context of dialogue at the composition level.

Thus, assigning primary importance to the play principle, C. M. Weber signifies a universal factor in creating stylistic harmony, which covers figuratively-thematic, compositional, ensemble spheres. In structuring of the cycle and its individual parts, in the course of the music-event process, in the art of ensemble writing, the composer showed his mastery creating the "second reality" that merges with play in its intrinsic value. ■ **Key words:** *Piano Quartet by C. M. Weber, genre, ensemble with the piano, play logic, pre-Romanticism.*

Постановка проблеми. Ігрове начало становить одну із сутнісних властивостей художнього світосприйняття К. М. Вебера. Заявляючи про себе у творах різних жанрів, воно приймає безліч різних відтінків, виступаючи у формі комічного, іронічного, портретно-характеристичного та карнавального. В інструментальних опусах композитора гра постає в комплексі фактурних, штрихових, інтонаційно-тематичних, динамічних та формотворчих прийомів, що викликають безпосередні асоціації візуально-театрального плану. «Чистим» субстратом ігрового начала у цій жанровій сфері можна вважати, з одного боку, різноманітні види ансамблевого діалогу, з іншого – віртуозність, яка викликає естетичну насолоду і випромінює щиру радість. Типовим зразком інструментально-ігрового начала у творчості К. М. Вебера постає Фортепіанний квартет В-dur (1809),



що входить до репертуару багатьох ансамблевих колективів, але до сьогодні не став об'єктом серйозного наукового інтересу.

Мета даної статті полягає у виявленні особливостей жанру, драматургії та формотворення Фортепіанного квартету К. М. Вебера як прояву ігрової логіки.

Аналіз останніх публікацій. Питання історично-стильової приналежності К. М. Вебера є дискусійним, про що свідчать істотні розбіжності у поглядах вчених з цього приводу. Одні дослідники, такі, як Ла Мара (1886), Р. Терьохін (1983), Р. Мізітова (1999), вбачають у постаті композитора продовжувача віденської класичної традиції, роблячи основний акцент на «моцартіанстві» К. М. Вебера. Інші, як, наприклад, Дж. Воррак (*John Warrack*, 1976: 71) та Б. Смолман (*B. Smallman*, 1994: 28), вважають його одним із перших засновників романтизму; перший з дослідників відмічає імпровізаційну природу виникнення даного квартетного циклу, а другий – елегантність письма і незвичність форми останньої частини, яка стала зразком для створення фіналів інструментальних циклів наступних композиторів-романтиків. Піаністичній фактурі К. М. Вебера, що відбиває віртуозно-романтичний напрям, присвячені роботи Н. Кашкадамової (2006: 100) та О. Скорбященської (1993: 11). Остання також акцентує увагу на незвичності формоутворення, притаманній творчості композитора, та фантазійності його Менуетів-Скерцо, що передують майбутнім зразкам цього жанру у Ф. Мендельсона та інших композиторів-романтиків. Особливу позицію обіймає І. Карачевцева (2015: 24), яка характеризує творчість К. М. Вебера як «квінтесенцію нової художньо-стильової якості, що представляє собою межу між двома історичними епохами».

Виклад основного матеріалу. Слава К. М. Вебера, творця жанру німецької романтичної опери, яскравого художника і виконавця, *a priori* сприймається суспільною свідомістю як така, що належить музичному романтизму. Проте, інструментальні опуси К. М. Вебера 1800-х, періоду його композиторського становлення, фактично не виходять за межі віденської класичної стильової системи, яка ще знаходиться в пізній стадії свого існування. Романтичні риси радше притаманні натурі молодого музиканта з її артистизмом та ясно ви-



явленням фантазійно-ігровим началом, а також його піаністичній практиці¹. У творах цих років навряд чи доцільно шукати паростки романтичного стилю; використовуючи термінологію С. Аверінцева, О. Михайлова та інших (1994: 3–33), скоріше можна говорити про прояви художньої свідомості нового типу – індивідуально-творчої, спрямованої на вільне розпорядження вже існуючим композиторським досвідом (Вайнштейн, 1994). При цьому свобода не означає для К. М. Вебера заперечення сформованих нормативів або їх подолання. Скоріше, він грає з ними, не виходячи за межі, окреслені «правилами», для чого змінює точку зору, ракурс їх бачення. Ігровий модус сприйняття класики надає інструментальним творам К. М. Вебера 1800 років особливу чарівність, обумовлену неординарністю, а часом і несподіваністю художніх рішень, що знаходять прояв у майстерності портретування оперних персонажів та «режисурі» інструментальних «мізансцен». Так ігрове начало поєднується у творах К. М. Вебера з театральним, у чому також можна виявити продовження моцартівських традицій, відзначених багатьма дослідниками – Ла Марою (1886), Р. Терьохіним (1983), Р. Мізітовою (1999).

Для характеристики стилю раннього К. М. Вебера в ситуації зміни парадигм музичної культури доречно навести визначення, що пропонує Л. Кириліна до характеристики пізнього Л. Бетховена: «<...> своєрідний досвід інобуття класичної традиції всередині нової, а-класичної, епохи» (2009: 231). Подібна аналогія, зрозуміло, не ставить знаку рівності між Л. Бетховеном та К. М. Вебером в їхньому відношенні до класики, але свідчить про «передчуття» К. М. Вебером нового духовно-естетичного ідеалу, прояву своєрідного «проторомантизму».

Висловлені міркування дозволяють осмислити художню концепцію Фортепіанного квартету композитора, що написаний у ранній пе-

¹ Н. Кашкадамова (2006) відносить К. М. Вебера до типу віртуоза, відзначаючи, що цьому «сприяли і прекрасні природні піаністичні здібності», які дозволяли піаністу мати різнопланову техніку. Музикознавець відзначає у його технічному арсеналі «бездоганні пальцеві послідовності та пасажі подвійних нот, вільне володіння октавною та акордовою фактурою, безпроблемне виконання децим та ундецим, незвичайну легкість у скоках» (100).



ріод його творчості (1809), у світлі дихотомії «класичне – а-класичне», яка відображена крізь призму ігрових авторських інтенцій.

Ігрове начало проявляється на всіх рівнях художнього тексту веберівського опусу: жанровому, композиційно-драматургічному, тематичному. Немов прагнучи продемонструвати генетичну складність жанру, К. М. Вебер звертається не до тричастинного циклу, типового для класичних ансамблів за участю фортепіано, а до чотиричастинного, розміщуючи Менует між *Adagio* та фіналом. На наш погляд, включення Менуету до сонатного циклу обумовлено театральньо-ігровим мисленням К. М. Вебера, його прагненням до множення контрастних композиційних одиниць та перетворення їх послідовності у низку яскравих музично-образних подій, які складаються у цікавий сюжет.

Дане припущення підтверджується характером драматургічної логіки циклу Фортепіанного квартету, де у кожній частині слухача (а також виконавця) чекає щось незвичайне, що захоплює дотепними знахідками. Ігровий інтерес до подієвої інтриги поширюється навіть на *Adagio*, яке за своєю природою найменше схильне до сюрпризів. Слід зазначити, що саме навколо нього згрупувалися написані дещо пізніше швидкі частини, на що вказує Дж. Воррак (1976: 71). У цьому плані *Adagio* може сприйматися як ключ до художнього задуму Квартету в цілому. Весь перший розділ цієї частини вибудовується із коротких реплік, зміни типів руху, ритмічної пульсації, полярних динамічних відтінків, взагалі – образних деталей, в результаті чого замість цілісної медитативної теми виникає динамічна, незважаючи на повільний темп, інструментальна «мізансцена». Настільки ж дрібною постає головна партія сонатного *Allegro*, де чемна фраза соло фортепіано несподівано переривається роздратованою інтонацією трелі *sf* та *ff*, а заспокійлива репліка струнного тріо змушує фортепіано сумніватися у своїй правоті (нерішучі питальні звороти, що розділені паузами). Однак в результаті всі залишаються при своїй думці, тому що фортепіано і струнне тріо наділені власним тематизмом, «персоніфіковані». Наявна ігрова логіка подієвої канви відповідає алгоритму, розкритому Є. Назайкінським у книзі про феномен музичної композиції (1982). Менует сприймається як несподіваний, завдяки мінорно-

му ладу (*g-moll*) у контексті мажорного твору (*B-dur*), швидкій зміні фактурно-тематичних одиниць, а також простодушній темі тріо в дузі сільських німецьких танців, яка є контрастною до польотно-стрімких крайніх частин. Фінальне рондо (*Presto*) занурює у вир рефренів та епізодів, створюючи враження карнавальної метушні та викликаючи у слухача «інтерес продовження» (Бахтин, 1979), а багаточастинна композиція перетворюється на зіставлення музичних «сценок», що передує принципам побудови циклів мініатюр Р. Шумана. Однак, якщо останньому для цементування цілого знадобилися засоби різнопланової варіантності – образної та інтонаційної, то орієнтування К. М. Вебера на класичний тип композиції з риторично запрограмованими семантичними та драматургічними функціями само по собі стало гарантом цілісності композиції.

Водночас, «авантюрне» начало, яке орієнтоване на слухачське сприйняття чергового «сюрпризу», дещо перерозподіляє смислові акценти у циклі Фортепіанного квартету К. М. Вебера, послаблюючи лідерську роль сонатного *allegro* та вирівнюючи «в правах» наступні частини, що стане однією з характерних прикмет романтичних сонатно-симфонічних композицій. Але якщо у Р. Шумана або Ф. Мендельсона це переважно буде пов'язано з програмністю, то у К. М. Вебера порушення ієрархічності циклу обумовлено властивим йому ігровим мисленням. Варто відзначити також, що конструювання художнього цілого за принципом з'єднання «впритул» контрастних епізодів, їх «монтажу» є типовим проявом театральності (Курешева, 1984).

Ігрова логіка музичних подій «підриває» звичайні норми формування. В сонатному *allegro* представлена «мізансцена» постійно порушує інерцію сприйняття, перетворюючи головну партію на 25-тактову побудову із структурою «запитання-відповідь», до якої «прирастають» розширення і доповнення. Зв'язка на новому матеріалі підводить до широко розгорнутого розділу побічної партії у тональності домінанти, де наші очікування виявляються марними. Дві контрастні теми змінюються тим типом викладу музичного матеріалу, який притаманний сполучним партіям сонатних експозицій фортепіанних квартетів В. А. Моцарта та Л. Бетховена, до того ж, представленим



на доміантовій гармонії побічної тональності². Таким чином, відбувається втручання першої побічної теми до зони сполучної, після чого відновлюється звичайний порядок композиційних подій. Наступна подія – нова лірична тема, якій відповідає перша тема побічної партії, що вже звучала. Заключна партія оформлена у повній відповідності до аналогічних розділів класичної форми із закріпленням вихідного обороту *Allegro*. Отже, перша частина веберівського циклу включає сім тем, не враховуючи безлічі тематичних елементів, при цьому перша побічна тема проходить у вигляді ремінісценції в зоні другої. Ще одна тема утворює великий епізод у тональності *Des-dur*, який постає як основна подія розробки. У репризі встановлюється традиційний порядок композиційних подій завдяки вилученню «незапланованої» побічної теми та її збереженню в «належному» місці форми. Як бачимо, К. М. Вебер явно тяжіє до експозиційності, демонстрації тем-образів, їх постійного кількісного збільшення, утворення музичної форми на основі тематичного оновлення, що виступає головним механізмом подієвого процесу та може розглядатися як прояв театральності мислення автора, поезики показу.

Тематична дрібність, часта зміна музичних подій коригує сонатну форму *Adagio non troppo* (*Es-dur*). Якщо перші чотири такти частини можна вважати вступними через їх тезовий характер, то головна партія в тематичному відношенні постає як антитеза двох елементів («слабкого» – короткі спадаючі мотиви, та «сильного» – гамоподібні послідовності в щільній фактурі *ff*), а в композиційному – у вигляді періоду з двох тематично ідентичних речень (6+6 тактів). Однак і тут ігровий спосіб мислення призводить до порушення симетрії через розширення першого речення за рахунок «вставної» ліричної фрази,

² О. Скорбященська, розглядаючи процеси формоутворення і принципи сонатності фортепіанних творів К. М. Вебера, зазначає, що «зоною найбільшого прояву конфліктного динамічного начала формоутворення в експозиції виявляється сполучна частина. Як правило, вона велика, насичена драматичними подіями і зіштовхує в конфліктному протиборстві два інтонаційних елементи». Це дозволяє дослідниці розглядати даний розділ як побудовану за своїми власними законами «малу сонатну форму» всередині «великої» та простежити автономно тенденції її розвитку протягом усього сонатного *allegro* (1993: 11).



що продовжує зону кадансування. З іншого боку, «сильний» елемент у другому реченні наділений функцією сполучної партії, тобто модуляційного «ходу» у тональність домінанти (*B-dur*).

Побічна партія також багатоеlementна та складається з ліричної кантиленної мелодії, імперативних широких ходів у двічі пунктирно-му ритмі та заспокійливої кадансової мелодичної фрази, що нагадує аналогічне завершення першого речення головної теми. Заклучна партія побудована на новому типі руху (тріолі з паузою на першому звуці у вигляді висхідних секундних мотивів).

Центральний розділ *Adagio (più moto e con fuoco)* за ступенем контрасту можна порівняти з деякими епізодами складних тричастинних форм композиторів-романтиків, у тому числі Ф. Шуберта. Тут панує стихія руху, що охоплює значний теситурний простір у партії фортепіано. Однак поява малосекундових мотивів, перетворених на імперативи за типом «сильних» образних елементів, а далі – розгорнутої теми, що включає широкі стрибки побічної партії експозиції, дозволяють бачити в розглянутому розділі властивості розробки. Репризу К. М. Вебер за своїм звичаєм скорочує за рахунок відтворення тільки першого речення головної теми. Таким чином, попри всі творчі знахідки та ігрові моменти, загальна риторика класичної форми, як і сонатного *allegro*, у *Adagio* зберігається.

Відповідно до правил класичного формоутворення – у складній тричастинній формі *da capo* з тріо – побудований і *Minuetto (Allegro, g-moll)*. Його особливість полягає в явному перенесенні драматургічного центру з крайніх розділів на тріо. Вихідний тематизм дуже далекий від танцювальних прообразів. Побудований за принципом діалогу, що оформлюється у шеститактові структури, він має властивості польотної скерційності³. Навпаки, стилістика тріо близька побутовому танцю з типовою для цього жанру квадратністю. Ігрове начало заявляє про себе у другій частині тріо. Спроба продовжити

³ Огляд менуетів-скерцо з сонат К. М. Вебера робить О. Скорбященська, відзначаючи, що назва «Менует» – це «данина традиції, а по суті ці полум'яні п'єси є Скерцо». Авторка, аналізуючи два менуети-скерцо з Першої та Четвертої сонат, бачить в них втілення демонічного начала (1993: 10).



вихідну тему раптово припиняється вторгненням репетиційної сигнальної формули першої частини на гармонії зменшеного септакорду, після чого музична думка, наче втративши під собою ґрунт, потрапляє до тональності *Ges-dur* (тобто такої, що знаходиться у тритоновому співвідношенні до тональності *C-dur*). Лише в останніх тактах тріо у репризному проведенні танцювальної теми поступово повертається тональність *B-dur*. По суті, відбувається те саме, що і у попередніх частинах циклу: структурні нормативи зберігаються, тематичний процес індивідуалізується.

Свободою творчої фантазії відрізняється музична форма *Finale* (*Presto, B-dur*), на що також вказує дослідник жанру фортепіанного квартету Б. Смолман (1994: 28). На його думку, фінал представляє особливий інтерес, тому що головна тема, яка складається з двох контрастних елементів, у кульмінації частини використовується як тема фуги, написаної у подвійному контрапункті. Автор висловлює припущення, що, оскільки це один з найбільш ранніх прикладів фуги-кульмінації у фіналі камерного твору для фортепіано і струнних, він цілком міг стати зразком для втілення подібної ідеї у останній частині Фортепіанного квінтету *op. 44* Р. Шумана, не кажучи вже про багато інших видатних прикладів, що з'явилися пізніше.

Принцип багатотемності, що був одним з улюблених у творчому арсеналі К. М. Вебера, дозволяє створити складну конструкцію, яку можна охарактеризувати як гру темами, чия взаємодія у вихорі вкрай швидкого руху (не тільки в темпі *Presto*, але і в розмірі *alla breve*) нагадує коловорот ситуацій і осіб у моцартівських оперних фіналах. Сонатна форма то наближається до свого інваріанту, то відходить від нього за рахунок виникнення багатьох інструментальних «мізансцен». Різноманітністю тем відзначається головна партія експозиції. Написана у складній тричастинній репризній формі, вона містить також риси пісенної куплетності та варіантності. Двотемність крайніх розділів, друга частина яких є підкреслено-танцювальною і нагадує польку, подібна до куплетної строфи за моделлю «заспів-приспів». Середня ж частина головної партії тематично складається з двох контрастних елементів типу «запитання-відповідь». Весь цей матеріал в різних комбінаціях використовується у наступних розділах фіналу.



Варіація на «приспів» першої частини головної партії, гармонічно ускладнюючись, переростає у сполучну партію, де з'являються широкі ходи в пунктирному ритмі, який уособлює ще одного «персонажа» наступних подій. Побічна тема в тональності домінанти являє собою вільний варіант «приспіву» головної, з'єднаної з поступовими низхідними зворотами, запозиченими з її середньої частини, на якій будується доповнення побічної. Замикається експозиція початковою темою *Presto*.

У розробці, неначе в калейдоскопі, змінюють одна одну теми середнього розділу головної і побічної партій, остання з яких проходить цілком в *C-dur*; водночас народжуються нові музичні ідеї у вигляді коротких зворотів, нагадують про себе вихідні теми, що знаходяться у зоні предикту, в поєднанні з елементами «приспіву». Тут знову знаходить прояв прагнення К. М. Вебера до подолання інерції традицій. Замість домінантового органного пункту і відповідної гармонії він пише послідовність зменшених септакордів, на фоні яких починається реприза. Тим самим порушується одне з непохитних правил класичного формоутворення: необхідність закріплення тоніки у перших тактах репризи. Більш того, даний розділ сонатної форми не стільки стає закономірним підсумком розвитку, скільки виявляється полем подальших композиторських *inventio*. У викладі матеріалу головної партії широко використовуються поліфонічні прийоми, через що її форма втрачає чіткість членування; в зоні сполучної знайдені в експозиції пунктировані мелодичні стрибки утворюють самостійну тему, а на місці заключної виростає велике фугато, де об'єднуються теми «заспіву» і «приспіву», «заспіву» і серединної головної, використовуються численні стретти тощо. Наприкінці раптове *pp* забарвлює вихідну тему, а потім несподівано «вибухає» *ff* останніх тактів.

Тематичне розмаїття Фортепіанного квартету К. М. Вебера, його тотальний динамічний характер, порушення класичної лінійності та непередбачуваність сюжетної канви надають автору колосальну можливість ансамблевих диспозицій. Композитор наслідує досягнуто В. А. Моцартом у його фортепіанних квартетах паритетність комунікантів, які згруповуються у різні комбінації, серед них – діалог фортепіано і струнного тріо, мелодичне спілкування струнних на фоні фігу-



раційного руху фортепіано, соло струнного інструменту на тлі акордів клавішного, а також сольні виходи фортепіано в контексті діалогу на композиційному рівні.

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

1. У циклі продовжена моцартівська лінія жанру, що йде, перш за все, від його ансамблевого твору для фортепіано і струнних – Фортепіанного квартету № 2 *Es-dur KV 493*, який демонструє яскраве концертно-театральне начало.

2. К. М. Вебер представляє даний жанр не тільки як результат взаємодії ряду складових, але і як особливу систему, всі елементи якої сконцентровані навколо ідеї множинності в єдності. Це стосується і тематизму, і різнопланової варіантності, і інструментального ансамблю, де «разом» означає розкриття активності, тематичної і образної насиченості кожної партії.

3. Поставивши на перше місце ігрове начало, К. М. Вебер надає йому значення універсального фактору у створенні художнього цілого, що охоплює образно-тематичну, композиційну, ансамблеву сфери. У структуруванні циклу та його окремих частин, у протіканні музично-подієвого процесу, мистецтві ансамблевого діалогу композитор проявив ту майстерність створення «другої реальності», яка у своїй самоцінності змикається з грою.

ЛІТЕРАТУРА

- Аверинцев, С., Андреев, М., Гаспаров, М., Гринцер, П. & Михайлов, А. (1994). Категории поэтики в смене литературных эпох. В сб. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, 3–38. Москва: Наследие.
- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 423.
- Вайнштейн, О. Б. (1994). Индивидуальный стиль в романтической поэтике. В сб. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, 392–430. Москва: Наследие.
- Карачевцева, И. (2015). *Скрипичные сонаты К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона в музыкально-исторической ситуации 1810–1820 годов*.



- (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 208.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя*: Тернопіль: АСТОН, 608.
- Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество (Тт. 1–2)*. Т. 2. Москва: Московская консерватория, 596.
- Курышева, Т. А. (1984). *Театральность и музыка*. Москва: Советский композитор, 200.
- Ла Мара (1886). *Музыкально-характеристические этюды. (Тт. 1–2)*. Т. 1. Москва: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 444.
- Мизитова, Р. В. (1999). *Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия*. (Дис. ... канд. искусствоведения). РАМ им. Гнесиных. Москва, 195.
- Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 320.
- Скорбященская, О. А. (1993). *Фортепианное творчество Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 18.
- Терёхин, Р. (1983). Концерт для фагота с оркестром К. М. Вебера. В сб. *Вопросы музыкальной педагогики*, 4, 64–83. Москва: Музыка.
- Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London: Oxford University Press, 208.
- Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber. (2nd ed.)*. New York: Cambridge University Press, 377.

REFERENCES

- Averintsev, S., Andreev, M., Gasparov, M., Grintser, P. & Mikhaylov, A. (1994). Kategorii poetiki v smene literaturnykh epoch [Categories of poetics in the change of literary eras]. In *Istoricheskaya poetika: literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya – Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness*, 3–38. Moscow: Nasledie [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskusstvo, 423 [in Russian].
- Karachevtseva, I. (2015). *Skripichnye sonaty K. Vebera, F. Shuberta, F. Mendelzona v muzykalno-istoricheskoy situatsii 1810–1820 godov [Violin*



- sonatas by K. Weber, F. Schubert, F. Mendelssohn in the musical and historical situation of 1810–1820*]. (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi. Kharkiv, 208 [in Russian].
- Kashkadamova, N. (2006). *Istoriya fortepyannogo mistetstva XIX storichchya [History of Piano Art of the XIX Century]*. Ternopil: ASTON, 608 [in Ukrainian].
- Kirillina, L. (2009). *Beethoven. Zhizn i tvorchestvo [Beethoven. Life and art]. (Vols. 1–2)*. Vol. 2. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 596 [in Russian].
- Kuryshcheva, T. A. (1984). *Teatralnost i muzyka [Theatricality and music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 200 [in Russian].
- La Mara (1886). *Muzykalno-kharakteristicheskie etyudy [Musical and Characteristic Studies]. (Vols. 1–2)*. Vol. 1. Moscow: E. Lissner & J. Roman Printing House, 444 [in Russian].
- Mizitova, R. V. (1999). *Fortepeinnaya sonata 10–20-kh godov XIX stoletiya [Piano sonata of the 10–20s of the XIX century]*. (Candidate's thesis). Russian Gnessin's Academy of Music. Moscow, 195 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (1982). *Logika muzykalnoy kompozitsii [The logic of musical composition]*. Moscow: Muzyka, 320 [in Russian].
- Skorbyashchenskaya, O. A. (1993). *Fortepeinnoe tvorchestvo Karla Marii fon Vebera v kontekste kultury nemetskogo romantizma [Karl Maria von Weber's piano work in the context of German Romanticism culture]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg, 18 [in Russian].
- Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London: Oxford University Press, 208.
- Terekhin, R. (1983). *Kontsert dlya fagota s orkestrom K. M. Vebera [Concerto for bassoon and orchestra by C. M. Weber]*. In *Voprosy muzykalnoy pedagogiki – Questions of Music Pedagogy*, 4, 64–83. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Vaynshteyn, O. B. (1994). *Individualnyy stil v romanticheskoy poetike [Individual style in romantic poetics]*. In *Istoricheskaya poetika: literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniya – Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness*, 392–430. Moscow: Nasledie [in Russian].
- Warrac, J. (1976). *Carl Maria Von Weber*. (2nd ed.). New York: Cambridge University Press, 377.