

УДК 78.071.1(430)(092):[785.74:780.616.432]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-16>

### **Дар'я КУТЛУЄВА**

викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, площа Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0002-2751-5720

**Бібліографічний опис статті:** Кутлуєва, Д. (2022). Трактовка ансамбля у фортепіанному квартеті Й. Брамса № 3, c-moll op. 60. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 114–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-16>

## **ТРАКТОВКА АНСАМБЛЯ У ФОРТЕПІАННОМУ КВАРТЕТІ Й. БРАМСА № 3, C-MOLL OP.60**

У статті розкривається специфіка ансамблевої фактури у жанрі фортепіанного квартету на прикладі твору Й. Брамса op. 60. В процесі аналізу виявляється, що притаманний цьому зразку жанра симфонізм втілюється композитором варіантно-варіаційними засобами, де важлива роль належить тематичній похідності і мотивній роботі. Вони виступають в брамсівській інтерпретації носієм камерності, яка реалізована за допомогою процесуально-фактурних можливостей інструментального ансамблю визначеного складу. **Мета дослідження** полягає у виявленні ансамблевих особливостей Фортепіанного квартету Й. Брамса c-moll № 3 op. 60 з урахуванням специфіки жанру твору, його драматургії та формотворення. **Методами дослідження** обрані жанровий, що розкриває типологічну сутність фортепіанного квартету, стильовий та інтонаційно-тематичний, що визначає взаємозалежність власне композиційного й ансамблевого письма. **Наукова новизна** одержаних результатів статті полягає у тому, що фортепіанний квартет Й. Брамса № 3 c-moll op. 60, його драматургія та художній зміст розглянуто з позиції ансамблевої партитури, яка включає поняття концертності, симфонічності та камерності. **Висновки.** Фортепіанний квартет Й. Брамса № 3 демонструє притаманне стилю його великих циклічних композицій злиття концертно-симфонічного розмаху авторської думки і камерності письма, які виявляються в надзвичайній деталізації мотивно-тематичного процесу, що охоплює як горизонталь, так і вертикаль музичного тексту. Також простежується тенденція в розкритті акустично-звукового потенціалу ансамблю, яка реалізується в широкій амплітуді сонорних об'ємів – від всеохопності до максимальної згорнутості. Беручи за основу свого Фортепіанного квартету чотиричастинний сонатний цикл, Й. Брамс уникає драматургічної одноманітності, варіюючи характер кожної частини й активно користуючись усталеним арсеналом інтонаційно-образних засобів, узагальнюючи творчий досвід німецького інструменталізму класико-романтичної епохи.

**Ключові слова:** фортепіанний квартет, ансамбль за участю фортепіано, жанр, камерність, Й. Брамс.

### **Daria KUTLUIEVA**

Lecturer of the specialized piano department, postgraduate at the Theory of Music Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11/13, Kharkiv, 61003, Ukraine

ORCID: 0000-0002-2751-5720

**To cite this article:** Kutluieva, D. (2022). Traktovka ansamblija u fortepiannomu kvarteti J. Brahmsa № 3, c-moll op.60 [Interpretation of the ensemble in J. Brahms Piano Quartet № 3, c-moll op. 60]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 114–120, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-16>

## **INTERPRETATION OF THE ENSEMBLE IN J. BRAHMS PIANO QUARTET № 3, C-MOLL OP. 60**

The article reveals the specifics of ensemble texture in the genre of piano quartet on the example of the work of J. Brahms op. 60. In the process of analysis it turns out that the symphonism inherent in this piece is embodied by the composer in variational means, where an important role belongs to the thematic origin and motive work. In the Brahms' interpretation these means act as the representatives of chamberness, which is implemented by texture capabilities of the instrumental ensemble of this composition. **The purpose of this article** is to identify the ensemble features of the Brahms Piano Quartet in c-minor №3 op. 60, taking into account the specifics of the genre of the work, its dramaturgy and formatting. **The methodology of research** consists of genre approach, which reveals the typological essence of the piano quartet, stylistic and intonation-thematic approaches,

which determines the interdependence of the compositional and ensemble writing. **The scientific novelty** of the results of the article shows that the Brahms Piano Quartet №3 in c-minor op.60, its dramaturgy and artistic content are considered from the standpoint of ensemble score, which includes the concepts of concert, symphony and chamber music. **Conclusions.** J. Brahms' Piano Quartet №3 combines the concert-symphonic scope of the author's thought and chamber writing, which are manifested in the extraordinary detail of the motive-thematic process, covering both horizontal and vertical musical score. There is also a tendency in the disclosure of the acoustic and sound potential of the ensemble, which is embodied in a wide range of sonorous volumes – from comprehensiveness to maximum coagulation. Based his Piano Quartet on four-part sonata cycle, Brahms avoids dramatic monotony, varying the character of each part and actively using the established methods of intonation and figurative techniques, summarizing the creative experience of German instrumentalism of the classical and romantic eras.

**Key words:** piano quartet, ensemble with the piano, genre, chamber music, J. Brahms.

**Актуальність проблеми.** У сучасному виконавстві та музикознавстві помітно підвищується інтерес до феномену змішаних ансамблей за участю фортепіано великих складів. Одним з таких жанрів є фортепіанний квартет, широко відображений у творчому здобутку багатьох композиторів різних епох, починаючи від класицизму (В. А. Моцарт, Л. Бетховен), раннього (К. М. Вебер, Ф. Шуберт), зрілого (Ф. Мендельсон, Р. Шуман), пізнього (Й. Брамс) романтизму та закінчуючи музикою ХХ-ХХІ століття. Його популярність у композиторському, виконавському та слухачькому середовищі пояснюється поєднанням яскравої концертної репрезентативності, обумовленої участю різноманітних інструментів, з тонкістю камерного письма, що дозволяє втілити багатомірний художній зміст. Особливо це проявляється у зразках романтичного фортепіанного квартету, серед яких найбільш яскравим та популярним є *c-moll* ний квартет Й. Брамса № 3, *op.* 60.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

В останні роки вітчизняне музикознавство збагатилося низкою значних досліджень, що розкривають різні аспекти проблематики, пов'язаної з теорією та історією камерно-інструментального ансамблю і його окремих жанрів. Наведемо, зокрема, фундаментальні монографічні праці І. Польської (Польська, 2001) та Л. Повзун (Повзун, 2018) і деякі дослідження: І. Седюка (Седюк, 2018), В. Слупського (Слупський, 2018), К. Чайковської (Чайковська, 2018), І. Смирнової (Смирнова, 2020) та ін. Однак серед багатьох праць, присвячених вивченню ансамблевої музики та різних питань пов'язаних з камерністю, дуже мало робіт, які б ретельно вивчали жанр фортепіанного квартету як особливе явище. Одне з небагатьох виявлених досліджень належить Н. Самойлової, яка охарактеризувала сутність цього жанру й особливості реалізації його властивостей у творах східноєвропейських композиторів (Само-

йлова, 2011). Панорама західноєвропейського фортепіанного квартету представлена в книзі Б. Смолмена, де подібні зразки розглянуті паралельно з фортепіанним квінтетом (Smallman, 1994). Однак автор не ставить собі за завдання визначення жанрової специфіки фортепіанного квартету та виявлення особливостей ансамблевої партитури, внаслідок чого назване питання зберігає свою дискусійність.

**Мета** даної статті полягає у виявленні ансамблевих особливостей Фортепіанного квартету Й.Брамса *c-moll* №3 *op.* 60 з урахуванням специфіки жанру твору, його драматургії та формотворення.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Засновником жанру фортепіанного квартету прийнято вважати В.А.Моцарта, який своїми двома фортепіанними квартетами (*KV* 478 *g-moll* № 1 та *KV* 493 *Es-dur* № 2) створив класичну модель жанру. Протягом подальшого часу, особливо в період Романтизму, жанр фортепіанного квартету набуває розвитку і стає концертним, що відображується у масштабності форми, частіше за все проявленій у чотиричастинному циклі; насиченій та детально розробленій фактурі, яка відображує цілу гаму різноманітних почуттів від ліричних, інтимних до драматичних, епічних; симфонічній драматургії та програмі.

Кульмінацією в еволюції романтичного фортепіанного квартету можна вважати три твори у цьому жанрі Й. Брамса, зокрема останній, *c-moll* ний фортепіанний квартет № 3 *op.* 60, який обрано для аналізу.

Якщо порівняти Фортепіанні квартети В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана та Й. Брамса, стають очевидними відмінності, що стосуються їх місця в стилітовому становленні кожного з названих авторів. Якщо створення зразків цього жанру, що належать першим з означених композиторів, відбувалося на етапі пошуку власних засобів камерно-

ансамблевого висловлювання, виступаючи своєрідними «сходінками» на шляху досягнення художньої якості, то вже Квартети Й. Брамса демонструють індивідуальне розуміння композиторських завдань у цій сфері творчості. Б. Смолмен відзначає в них поєднання «грандіозного симфонічного масштабу», бездоганної структурної логіки і «складного мотивного розв'язку» (Smallman, 1994, pp. 66-67).

Цікавою є також характеристика властивостей брамсівських ансамблів з участю фортепіано, що виявлена дослідницею Л. Кокоревою (Кокорева, 1990, с. 430-463). До неї вона відносить об'ємне звучання і монументальність стилю, що споріднює Фортепіанні квартети Й. Брамса із шуманівськими; протиставлення рояля і групи струнних, за зразком сольного концерту; віртуозно-декоративне начало; трактування клавійного інструмента в дусі пізньоромантичного лістівського піанізму; широкий розмах і великий фресковий штрих, притаманний як музичній формі, так і фактурі. За дужками наведеного узагальнення типових ознак брамсівських Квартетів залишається питання про прояв у них власне камерного начала як глибинної, родової ознаки ансамблевої музики.

Третій фортепіанний квартет, *c-moll*, *op.60* за визначенням музикознавиці І. Храмової відноситься до другого великого періоду розвитку камерно-ансамблевих жанрів у творчості композитора, названого нею «Камерні ансамблі в колі симфоній: 70–80-ті роки», перший субперіод якого («предикт до Першої симфонії») становлять чотири Квартети – три струнних і фортепіанний. (Храмова, 1989, с. 10). На противагу К. Царьової, яка розділяє Струнні і Фортепіанні квартети за ознакою якості поліфонічної техніки і ступенем симфонічності (Царьова, 1986, с. 196), І. Храмова відзначає притаманну їм усім специфічно камерну спрямованість (Храмова, 1989, с. 12). Зокрема, у Фортепіанному квартеті *c-moll* № 3 очевидне превалювання лірики в її різних проявах, включаючи фінал. Лише Скерцо виділяється із цього контексту своїм дещо жакли-вим таємничим колоритом, примушуючи пригадати про «нічні» скерцо Фортепіанних квартетів Ф. Мендельсона і Р. Шумана.

Друга грань камерності висловлювання в Третьому квартеті розкривається в трактуванні ансамблю і фортепіанній фактурі. Й. Брамс не відмовляється від своїх улюблених октавно-

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

Новизна Третього квартету порівняно з попередніми розкривається у відмові від «божественних довгот» – багатотемності, розлогості висловлення, повторюваності, хай навіть варіантної, великих фрагментів музичного викладу. Відбувається ретельне відсіювання всього необов'язкового, надмірного, що тягне за собою стиснення музичного часу, його насиченість найбільш істотними для розуміння авторської думки подіями. Напевне, лише в *Andante* Й. Брамс дає собі волю в тривалості ліричного стану, ніби намагаючись «зупинити мить».

Лірико-драматичне *Allegro non troppo* (*c-moll*) компактне, чітко вибудоване і в цьому розумінні класичне. Глибин класичного мистецтва сягає конфлікт «фатальної незаперечності» і «благання». У двочастинній головній темі благання перетворюється на протест, у чому проявляється романтичний принцип образного переосмислення експонованої музичної ідеї. Її втілення доручено фортепіано, яке виявляє тут усю свою звукову міць. Партія струнних позначена *f*, остинатним рухом, який нагадує аналогічний прийом в «Аппассіонаті», а скрипка, відокремлюючись, грає широко розгорнуту мелодію в контрапункті з основною.

Побічна партія (*Es-dur*) доволі велика, має тричастинну будову з кульмінацією в репризи і похідній серединній темі. Її першу фразу подає фортепіано соло в суворій акордовій манері, а у другій фразі – альт і скрипка наділяються власними мелодичними ідеями, ускладнюваними малосекундовими інтонаціями, які зрідка виникають. Середина (похідна) тема побічної партії цілком доручена фортепіано, ліричне висловлювання якого поживається пунктирними остинато альтя і скрипки. У репризи побічної партії зустрічним рухом прокреслюються лінії теми у фортепіано, баса у віолончелі й імпровізаційні рухи альтя і скрипки. Коротка лірична завершальна тема скрипки, побудована на оспівуваннях, закриває експозицію. Таким чином, експозиція виконана за принципом драматургічного *diminuendo* і не повторюється двічі.

У розробці (також компактній) витриманий принцип антитези, закладений у вступі і реалізований на стикові вступу і головної теми. Тривожне очікування в першому розділі (різні остинато, відтворення фрагменту головної теми в дуеті альтя і скрипки, хроматичний плин у фортепіано *sotto voce, pp*) ніби вибухає вторгненням *tutti* йного *marcato ff* на тих самих інтонаціях. Дві ланки секвенції (в *H-dur* і *A-dur*) вливаються в кульмінаційну зону, у якій Й. Брамс використовує увесь комплекс засобів, вироблених у композиторській практиці історичного минулого: тріольні сигнали, скандування, двічі пунктирний ритм, швидкі злети в широкій теситурі. Замикається цей розділ тією самою темою, що й починався (перша ланка – *G-dur*, друга – *F-dur*) із завершенням на домінанті *c-moll*. Таким чином, другий розділ розробки чітко структурований і являє собою тричастинну репризну форму з модуляцією з *H-dur* у *c-moll*. Однак основна тональність повертається не відразу. Її готує великий предиктовий розділ, де на фоні остинато фортепіанних тріолей струнні інтонують фрази із серединної частини побічної партії: альт і скрипка імітаційно – початкові такти, віолончель одночасно – подальші. Тим самим, якщо мелодичні звороти в момент експонування всієї теми витягувалися в горизонтальну лінію, то тепер згортаються у вертикаль, контрапунктуючи один до одного та готуючи кульмінацію, цього разу надзвичайно стислої, у момент якої ансамблеве *tutti* скандує *motto* в його розгорнутому вигляді.

Звідси починається реприза сонатного *allegro*: на гребені драматургічної хвилі розробки, що відповідає логіці драматичного симфонізму.

Ще одна кульмінація припадає на початок коди – за аналогією із поєднанням розробки і репризи. З погляду функціональності музичної форми коди складно вважати узагальненням попереднього подієвого процесу. Зовсім по-бетховенськи вона наділяється властивостями другої розробки, в якій готується останній кульмінаційний вибух, після чого іде резюме-післямова (*largamente*, великі тривалості): настає момент гальмування музичного часу і переходу з драматичної дієвості в узагальнення-роздум.

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

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

Основу ансамблю становить партія фортепіано. Рояль лише зрідка поступається тематичною функцією учасникам тріо (в діалозі з ними під час викладання другої теми і похідної з матеріалу динамізованої репризи початкової теми розробки). Частіше за все струнна група або дублює партію рояля, або обмінюється з ним репліками у вигляді коротких мотивів, або остинатним рухом (зокрема, який відтво-

рює *motto*), що посилює щільність і багатимірність фактури. В останніх тактах напруження досягає максимуму в тривалих трелях струнних, завершуючись неочікуваним утвердженням *C-dur*.

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

Інструментування початкової теми *Andante* спонукає згадати повільну частину Фортепіанного квартету Р. Шумана: соло віолончелі в супроводі рояля, що пізніше переходить у дует зі скрипкою. Відповідно до притаманної Й. Брамсу техніки варіювання і комбінування, чи не кожний мотив, який складає цю мелодію, є зерном для подальших тематичних перетворень. Так, перший із них – по ступенях великого мінорного септакорду – набуває самостійного значення в партії фортепіано в середньому розділі (у висхідному і низхідному напрямках); мотив із т. 4 (з другої восьмої) буде підхоплений у другій темі першого розділу; висхідний хід у т. 2 стане основою фортепіанного супроводу в цій самій темі; оспівування в т. 5 відгукнуться в репліках рояля там само і под. Така техніка письма дозволяє Й. Брамсу насичити тематично значущими одиницями не лише мелодичний рельєф гомофонної фактури, але і її фон. Це приводить до тематизації всієї музичної тканини. Як приклад сполучення різночасових горизонтів наведемо кульмінаційний момент середнього епізоду. Скрипка і віолончель у зустрічних напрямках відтворюють початковий мотив вихідної теми у вигляді синкопи, альт грає тріолями, ритмічний малюнок у партії фортепіано строго відповідає метричній сітці, у результаті чого пульсація руху по вертикалі не збігається. Зрештою контраст Скерцо і *Andante* здійснюється не лише на рівні образного змісту, але й у плані розкриття жанрового потенці-

алу фортепіанного квартету: його концертно-оркестрового складника в першому випадку, камерно-ансамблевого у другому.

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

Своєрідність смислового змісту фіналу, його драматургічна спаяність з попередніми частинами циклу зумовили відмову Й. Брамса і від народно-жанрової лексики, і від принципу монтажності з ознаками Рондо. Фінал Третього квартету написаний у суворо витриманій сонатній формі, тематизм якої, включаючи фоновий матеріал, цілком перебуває у сфері ліричної кантילени. Виняток становить «стук долі», який з'являється у кульмінації двочастинної головної партії і пронизує розробку як носій прихованої тривоги або своєрідної нав'язливої ідеї. Уперше ж він тихо і легко інтонується в затакті партії фортепіано у фазі *initio*. Головна тема викладена як триголосся: мелодичний рельєф належить скрипці, у партії лівої руки рояля чітко виділяється розвинута лінія баса, у партії правої панує інтонаційно змістовна фігурація. У лінії рельєфу два найбільш важливі для подальшої тематичної роботи елементи – низхідна терція і висхідний ступеневий хід в обсязі зменшеної квінти – показані відразу, один за одним. У другій частині головної партії скрипка й далі грає соло другий елемент в інверсії. Підключення усієї групи струнних, наділених гострим ритмом, підводить до їхніх кульмінаційних перегуків з роялем, де скандується «стук долі» в бетховенському ритмі, який потім переходить у тріольні фігури.

Центральний розділ фінального *Allegro* незвичний – як і все у Третьому квартеті.

Тривалий час він зберігає похмурий характер, не виходячи за межі тихої звучності. У перших двох розділах майже самодостатнього значення набувають фігурації фортепіано із головної теми з постійним наповненням «стуком долі». Струнні в розосередженому вигляді нагадують окремі звороти з головної і сполучної тем. Межа другого розділу позначена хроматичними послідовностями через усю клавіатуру в партії рояля – так фактично завершиться фінал. У третьому розділі, відзначеному відлунням побічної теми, мелодичні лінії в голосах смичкових більш наповнені. Відновлення фігурації рояля з накладанням окремих фраз струнних знаменує початок четвертого розділу розробки, і лише з початком п'ятого, де збільшення малосекундових зворотів відсилає до зразків сонатного *allegro*, відчувається драматичне крещендування, яке приводить до кульмінації на цьому самому тематичному матеріалі.

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

закріплює *C-dur*. У результаті розв'язка лірико-драматичного сюжету залишається під питанням.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Спостереження і висновки, зроблені під час аналізу Фортепіанного квартету №3 Й. Брамса, переконують у своєрідності його жанрового змісту та трактовки ансамблю. Композитор мислить Квартет як твір камерно-концертного плану, до того ж наділений симфонічним розмахом задуму, масштабністю пропорцій, активністю проростання музичних ідей. Акустично-звуковий образ Квартету вирізняється об'ємністю, щільністю, фонічною насиченістю, чому немало сприяє оркестральне трактування фортепіано, у якому вбачається відгук на бетховенське розуміння жанру. Витончена мотивна робота, що охоплює всю музичну тканину, інтенсивний перебіг ансамблевої подієвості, делікатність найбільш інтимних висловлювань забезпечують збереження камерної природи жанру брамсівського Квартету, а розмаїтість фактурно-піаністичних прийомів, прояв віртуозності відсилає до його історико-генетичних джерел, зближуючи із концертним началом. Не менш суттєво, що притаманний цьому твору симфонізм, який передбачає неперервність зростання-становлення авторської думки, втілюється композитором варіантно-варіаційними засобами, з-поміж яких панівна роль належить тематичній похідності і мотивній роботі, що виступає в її брамсівській інтерпретації носієм камерності, реалізуваної за допомогою процесуально-фактурних можливостей інструментального ансамблю визначеного складу. Сформульовані висновки надають перспективи подальшого дослідження жанру фортепіанного квартету як періоду пізнього романтизму, так і творів композиторів ХХ-ХХІ сторіччя, зокрема Г. Малера, Г. Форе, С. Танєєва, А. Шнітке та ін.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кокорева Л. М. Й. Брамс. Камерные инструментальные ансамбли. Музыка Австрии и Германии XIX века: учеб. пособие. Москва : Музыка, 1990. Т. 2.528 с.
2. Повзун Л. И. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 480 с.
3. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография. Харьков, 2001. 396 с.
4. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02. Оренбург, 2011. 22 с.
5. Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.

6. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 19 с.
7. Смірнова І. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів XVIII-XIX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2020. 213 с.
8. Храмова І. М. Камерно-інструментальні ансамблі Брамса (трактовка жанра и драматургии): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1989. 22с.
9. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс: монография. Москва: Музыка, 1986. 383 с.
10. Чайковська К. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2018. 20 с.
11. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London: Oxford University Press, 1994. 208 p.

#### REFERENCES

1. Kokoreva L. (1990) J. Brahms. Kamernye instrumentalnye ansambli. Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka [J. Brahms. Chamber instrumental ensembles. Music of Austria and Germany in the 19th century]. Moskva : Muzyka [in Russian]
2. Povzun L. (2018) Kamernist yak zhanrovo-stylova paradyhma instrumentalno-ansamblevoi tvorchosti [Chamberness as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity]. *Doctor's thesis*. Odesa [in Ukrainian]
3. Polskaya I. (2011) Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika. [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]. Charkov [in Russian]
4. Samoylova N. (2011) Fortepiannyiy kvartet v russkoy muzyike [Piano quartet in Russian music]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Orenburg [in Russian]
5. Sediuk I. (2018) Tendentsii rozvytku ansamblu dlia dvukh fortepiano v muzytsi XX stolittia [Trends in the development of the ensemble for two pianos in the music of the twentieth century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian]
6. Slupskyi V. (2018) Stanovlennia ta rozvytok ansamblu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytokiv do kintsia XVII stolittia [Formation and development of the ensemble of brass wind instruments from the origins to the end of the XVII century]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian]
7. Smirnova I. (2020) Ansambleve pysmo v kamerno-instrumentalnykh tvorakh dlia zmishanykh skladiv u tvorchosti nimetskykh kompozytoriv XVIII-XIX stolit [Ensemble writing in chamber and instrumental works for mixed compositions in the works of German composers of the XVIII-XIX centuries]. *Candidate's thesis*. Sumy [in Ukrainian]
8. Hramova I. (1989) Kamernno-instrumentalnye ansambli Bramsa (traktovka zhanra i dramaturgii) [Brahms chamber and instrumental ensembles (interpretation of genre and drama)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kiev [in Russian]
9. Tsaryova E. (1986) Johannes Brahms. Moskva: Muzyka [in Russian]
10. Chaikovska K. (2018) Ansambl skrypaliv v zhanrovii systemi muzychno-vykonavskoho mystetstva [Ensemble of violinists in the genre system of music and performing arts]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Sumy [in Ukrainian]
11. Smallman B. (1994) The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London: Oxford University Press [in English]