УДК 780.616.432.082.4.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum2-1612

Денис Кашуба

ORCID 0000-0002-9438-2200

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
майдан Конституції 11/13, 61000, Харків, Україна
pianodk93@gmail.com

ПРОЯВИ КАМЕРНОСТІ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОМУ ПОЛІ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ ЙОГАННЕСА БРАМСА

АНОТАЦІЯ

Кашуба Денис. Прояви камерності в жанрово-стильовому полі Фортепіанних концертів Йоганнеса Брамса.

У статті зосереджено увагу на взаємодії камерності, концертності, симфонічності у жанрі концерту симфонізованого типу, до якого належать розглядувані твори Й. Брамса. Відзначається, що самий цей тип, котрий зісходить до композиторської практики В. А. Моцарта, передбачає не тільки атрибутику, деякі принципи формоутворення, притаманні симфонії та концерту, але й прикмети камерності, зокрема використання ансамблевих форм музикування поряд з ліричним нахилом сольних висловлювань. Класичність мислення Й. Брамса обумовила його сприйняття фортепіанного концерту в сукупності всіх складових цього жанру, в тому числі камерності. Вказується, що водночас взаємодія симфонічності, концертності та камерності притаманна усім творам інструментальної музики, пов'язаним з комунікативними засобами виконання, які написані композитором, що дозволяє вважати такий симбіоз характерною властивістю його мислення. В результаті порівняння проявів камерності в Першому та Другому концертах Й. Брамса зроблено висновок про різницю питомої ваги їх форм в кожному з розглянутих зразків. Саме в більш пізньому з них розкривається тяжіння до використання драматургічних можливостей солюючих інструментів-супутників та ансамблевого «згортання» симфонічної партитури, в чому можна побачити паростки того трактування концерту, яке стане знаковим для новітнього розуміння жанру.

Ключові слова: камерність; концертність; симфонічність; концерт; Й. Брамс.

АННОТАЦИЯ

Кашуба Денис. Проявления камерности в жанрово-стилевом поле Фортепианных концертов Иоганнеса Брамса.

В статье сосредоточено внимание на взаимодействии камерности, концертности, симфоничности в жанре концерта симфонизированного типа, к которому принадлежат и рассматриваемые произведения И. Брамса. Отмечается, что сам этот тип, который восходит к композиторской практике В. А. Моцарта, предусматривает не только атрибутику и некоторые принципы формообразования, присущие симфонии и концерту, но и приметы камерности, включая использование ансамблевых форм музицирования наряду с лирическим наклоном сольных высказываний. Классичность мышления И. Брамса обусловила его восприятие фортепианного концерта в совокупности всех слагаемых этого жанра, в том числе камерности. Указывается, что одновременно взаимодействие симфоничности, концертности и камерности присуще всем сочинениям инструментальной музыки, связанной с коммуникативными способами исполнения, написанным композитором, что позволяет считать такой симбиоз характерным свойством его мышления. В результате сравнения проявлений камерности в Первом и Втором концертах И. Брамса сделан вывод о различном удельном весе их форм в каждом из рассмотренных образцов. Именно в более позднем из них раскрывается тяготение к использованию драматургических возможностей солирующих инструментов-спутников и ансамблевого «свёртывания» симфонической партитуры, в чём можно увидеть ростки той трактовки концерта, которая станет знаковой для новейшего понимания жанра.

Ключевые слова: камерность; концертность; симфоничность; концерт; И. Брамс.

ABSTRACT

Kashuba Denis. Chamberness in genre-stylistic field of Piano concertos by Johannes Brahms.

Introduction. In recent years, there has been indefatigable interest of scholars in the concerto genre, and that can be proven by constantly appearing

research article and dissertation, devoted to it. For example, in 2017 and 2019 candidate dissertation [Ph. D] have been published, that illuminated previously obscure pages of, respectively, French tradition of this genre, embodied in concertos for various instruments with orchestra by C. Saint-Saëns, and Austro-German of the first decades of XIX century (including those by J. N. Hummel, I. Moscheles, F. Ris). Expansion of the knowledge about this genre in historical aspect is accompanied by refinements and changes of viewpoints on its essence, that allows, in particular, to comprehend the phenomenon of intersection of different traits of a symphony, a concerto and an ensemble in composers' activity of XX – beginning of XXI century. A presumption is made, that between these stated genres there is some kind of interlocutor, that is dialogism. At the same time, it is noted, that various types of a dialogue in given work do not lead inevitably to some “mix” or ambivalence, but can contribute to realisation of the potential of the concerto genre. The last one can be applied to the Piano concertos by J. Brahms.

Objectives. The goal of the given article is to reveal signs of chamberness in genre-stylistic field of Piano concertos by Johannes Brahms.

Results and discussion. In spite of widely disseminated opinion that they belong to predominately orchestral type or even are “symphonies with piano *obligato*” (Kuznetsov, 1980; Beyer, 1897), they reveal influence of another essential characteristics of the genre, including chamberness. This can be explained either by classicism of J. Brahms's composer style, who has always orientated towards tradition of his times or by integrativity, that is an iconic trait of late-Romantic music. The examples are given of grand-scale symphonic conceptions deriving from primal ensemble ideas. It is noted, that while the understanding of the genre's nature remains stable, in each Concerto the proportion of symphonism, concertoness and chamberness is singular due to a significant time interval passing between them and noticeable difference in level of composer's maturity. Both Concertos reveal the following attributes of chamberness: frequent usage of separate orchestra groups, eventual appearance of “ensemble of soloists” on the background of certain groups or without any accompaniment, significant dramaturgic role played by solos of the piano either slightly supported by sparse instruments while their parts are rather scattered or absolutely unaccompanied. It is stressed that regarding playing piano one should not equate one performer with one part as there are parts of right and left hands and dialogues appearing between them (Polskaya, 2001). On the other

side, mono-pianistic expression doesn't necessarily coincide with a monologue, as self-comprehension of a personality can be marked by a significant dialogism and even conflict (Misitova, 2004). The Piano concertos by J. Brahms can serve as an example for the last observation as appearances of the soloist (chiefly, solo) create additional thread of dramaturgy, sometimes governing the development of music and its images. In the First concerto, given its allusions to the Baroque era, one can discern frequent usage of chamber, sometimes exclusively string orchestra. It is pointed out that initial image of *Maestoso*, that is supposed to be portrayed by sonority of the accentuated brass group as it has tremendous and formidable mood, is in fact embodied by strings with occasional illuminations of another groups. In *Adagio* the *archi* section also plays the leading role, being in dialogue with two bassoons in the first orchestral episode, later entering compassionate dialogue with the piano. In both movements the full orchestra is used only in the climactic moments, often with the soloist involved. And the Finale is the only movement where the semantics of the competition and festivities of the masses urges the composer to use entire orchestra. The logic of changes of emotional states in the solo part is quite clear. It is a personification of a "lyrical hero", who is in a state of an inner dialogue, and that engenders a conflict situation, largely contributing to the dramatism of further events in the music. Employments of the ensemble are sporadic and are usually illuminated by a background of the orchestra. In Second concerto, while the strategy of chamberness of orchestra and raising the significance of the soloist remains stable, on the contrary, different means of ensemble communication are developed, including those involving "satellite" instruments. Their activity is revealed in the very first bars of *Allegro non troppo*, where French horn and piano resemble quiet and leisurely conversation. This duet in its further appearances marks the borders of large chapters of the structure, therefore acquiring compositional significance. Ensemble qualities are intrinsic for *Andante* from this Concerto, where another soloist appears, singled out from the group of cellos, and later oboe, clarinets make their entrance, and the score turns into sheer dialogue of soloists.

Conclusions. Comparison of two Piano concertos by J. Brahms allows to state that composer simultaneously has firm understanding of this genre and favours different traits of chamberness in each of them. In the latter one "satellite" timbres are used, ensemble structures are more significant. And this paves the way for ensemble differentiation of the orchestra, that can be regarded as one of

the first portents of modern understanding of concerto genre and abovementioned processes of “mixing”.

Key words: chamberness; concertness; symphonism; concerto; J. Brahms.

Постановка проблеми. Протягом усього свого історичного існування інструментальний концерт демонстрував відкритість до контакту з іншими музичними жанрами, насамперед – з камерним ансамблем та симфонією. Концертність притаманна багатьом зразкам перших з них; своєю чергою, ансамблевість закладена у самому принципі концертування інструментальних груп у *concerto grosso*. Щодо взаємодії концерту із симфонією, то треба вказати на такі жанрові різновиди, як концертна симфонія або симфонія-концерт. До того ж, починаючи, за загальним уявленням, з концертів для солюючого інструменту і симфонічного оркестру В. А. Моцарта, бере свій початок так званий «симфонізований» тип жанру. Мабуть, найбільш виразні приклади взаємовпливів концерту, камерного ансамблю і симфонії містяться в композиторській практиці новітнього часу, коли симфонія за своїм виконавським складом фактично наближується до співучасті солістів (Камерна симфонія *op.* 9 А. Шенберга, Третя симфонія Б. Тищенко), чи набуває рис сольного концерту («Симфонія пасторалей» для скрипки і симфонічного оркестру Є. Станковича) або, навпаки, концерт одержує характерні ознаки симфонії (Концертна музика для струнного оркестру і мідних інструментів, відома також під позначкою «Бостонська симфонія» *op.* 50 П. Хіндемита) тощо. Органічність, з якою здійснюється взаємоперехід якостей камерності, концертності та симфонічності, примушує до пошуку «загального знаменника» в колективних засобах музичного висловлення. Не в останню чергу на таку роль претендує одна із універсальних властивостей людського мислення, що відбивається у сфері будь-якої комунікації, а саме – діалогічність, закріплена в концерті на рівні жанрового імені, яке вбирає обидві форми спілкування: змагання та співучості. «Привласнена» концертом діалогічність розповсюджується також на інші жанри, відзначені наявністю поліінструментального спілкування, на-

буваючи в семантичній проекції широкої градації – безпосереднього музикування, безтурботної гри, обміну думками, співпереживання, сперечання, гострого антагонізму, драматичного конфлікту тощо. Отже, виникає можливість інтегрувати в конкретному творі не тільки атрибутивні, але й сутнісні якості різних інструментальних жанрів на підґрунті одного з них. Саме така передпосилка реалізована Й. Брамсом в обох Фортепіанних концертах. Зазвичай вони розглядаються дослідниками під знаком симфонічності. Проте, не менш важливою складовою їх жанрово-стильової концепції є камерність, що приймає різні форми. Це спонукає до вивчення названих творів саме в аспекті відбиття в них камерності як, з одного боку, носія обраного жанру, з другого – засобу втілення авторського особистісного начала.

Таким чином, **метою** пропонованої статті обрано розкриття проявів камерності в жанрово-стильовому полі Фортепіанних концертів Й. Брамса.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед найновіших наукових праць, присвячених жанру концерту для солюючого інструменту і симфонічного оркестру, слід виділити дисертаційні дослідження О. Буреля «Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століття» (2017) та Г. Стахевич «Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гумеля, І. Мошелеса та Ф. Риса)» (2019). В першому з них панорамному огляду французьких фортепіанних, скрипкових і віолончельних концертів у їх зв'язку з жанровою традицією передують широко розроблений теоретико-методологічний розділ, де розкривається проблема класифікації різновидів інструментального концерту. Автор розглядає наявні наукові підходи до цього питання та доводить дискусійність стану сучасного погляду на нього. О. Бурель ретельно досліджує показники симфонізації концерту та пропонує аналітичний апарат дослідження комунікативних зв'язків, притаманних сольному концерту, спираючись на ключові положення концепції О. Антонової (1989) з цього приводу та корегуючи їх.

Автор другого з названих джерел, Г. Стахевич, зосереджує увагу на початковому етапі формування романтичного фортепіанного кон-

церту в австро-німецькій культурній традиції. Цілковито природньо, що дослідниця обирає стильовий ракурс аналізу. Окрім монографічних нарисів про фортепіанні концерти Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса, розглядаються також і твори багатьох інших авторів, які не входять до кола загальноновизнаних шедеврів, але дають уявлення про стан концерту на ранніх етапах становлення музичного романтизму. Г. Стахевич здійснює диференціацію розглянутих фортепіанних концертів за двома основними типами: віртуозно-патетичним та лірико-драматичним. Загальним висновком цієї дисертації є встановлення проявів як класицизму, так і романтизму в фортепіанному концерті перехідного періоду музичної історії.

Викладення основного матеріалу. За думкою І. Кузнецова, сольний концерт є «гілкою на дереві симфонізму» (Кузнецов, 1980). Проте, він відрізняється від власне симфонічних жанрів «більш яскравим проявом індивідуального, особистісного начала, персоніфікованого в сольній партії» (там само). Та це не єдиний фактор, що визначає специфіку концерту. Адже, за спостереженнями того самого автора, якщо симфонія покликана, в кінцевому рахунку, розкрити взаємозв'язок явищ, цілісний образ світу, що міститься у свідомості художника, то концерт втілює мінливість дійсності, множинність її реалій (там само).

Існуючі відмінності між суто симфонічними жанрами та концертом не перешкоджають взаємодії їх властивостей, про що свідчить так званий симфонізований тип концерту (Раабен, 1974: 922–925), який дослідники виводять з концертів В. А. Моцарта. На наш погляд, ці твори багато в чому є результатом компромісу між симфонією та бароковим зразком жанру, що розкривається у використанні як сонатних принципів розвитку, так і концертних, які відбиваються, чи не в першу чергу, в обов'язковості сонатного *allegro* із збереженням алгоритму чергування *tutti* та *solo*. Спадкоємність з бароковим концертом проявляється у творах цього типу також у наявності ансамблевих епізодів – або на фоні звучання оркестрової групи, або поза будь-якого супроводу. Це явище М. Друскін спостерігає в класичних фортепіанних концертах В. А. Моцарта (Друскін, 1939: 48), від яких – нагадаємо ще раз – бере свій початок симфонізований тип жанру. Отже, в

генезисі фортепіанного концерту, в його моцартівській інваріантній моделі, закладені властивості й атрибутика симфонії та концерту, причому вживання сольо-ансамблевої гри сприяє встановленню взаємопереходів симфонічної масштабності та камерності викладення музичної думки і «образу» звучання. Наявність симфонічних і концертних – у двох вимірах: репрезентативному і камерному – проявів обумовлює органічність появи різних жанрових мутацій та взаємодій в межах окремого твору, про що йшлося вище. Проте історія музичного мистецтва містить чимало зразків таких форм взаємодії симфонічності та концертності, які не передбачають виникнення «мікстових» утворень, але скоріше розкривають внутрішні властивості концерту, що спостерігається й у Фортепіанних концертах Й. Брамса.

І. Кузнецов характеризує їх як «симфонії з облігатним фортепіано» (Кузнецов, 1980: 10). Аналогічну точку зору на перший з них висловлює К. Бейєр / Beyer Carl, котрий і аналізує даний твір з точки зору тематичної роботи в дусі сонатно-симфонічних жанрів (Beyer, 1897: 250–265). У свою чергу К. Царьова відмічає максимальну вписаність партії соліста в симфонічну партитуру Другого концерту Й. Брамса (Царева, 1986: 290). Водночас композитор не забуває про власне концертні складові обраного жанру, зберігаючи його цілісність, що є наслідком не тільки класичних, але й інтегративних якостей стилю автора як представника пізнього романтизму. Так, сонатам й камерним ансамблям Й. Брамса притаманні симфонічність мислення і концертна репрезентативність, симфоніям – тематична і фактурна деталізація, характерна для творів камерного складу та ін. Більш того, його композиторський доробок містить своєрідні жанрові «дублі», коли первісний нотний текст цілковито відбивається в похідному поза будь-якого «насилення» над ним. При цьому обидва жанрові варіанти наділені єдиним опусним номером та побутують у виконавській практиці на рівних правах, як самостійні твори. Показово, що в монографії про Й. Брамса К. Царьової похідні варіанти винесені у відповідні жанрові рубрики, а не в розділ аранжувань (Царева, 1986: 383). Так, музика Фортепіанного квінтету *op.* 34 відома також як Соната для двох фортепіано *op.* 34 bis; подвійне життя в якості твору для симфонічного оркестру та для двох роялей отримали Варіації на

тему Й. Гайдна (відповідно, *op. 56* і *op. 56 b*). Що стосується Першого фортепіанного концерту, то в численних джерелах вказується на його проростання з Сонати для двох фортепіано в тій же тональності, хоча у версії концерту Й. Брамс замінив другу частину, запозичивши її з неопублікованої меси (Altmann, № 3657, 175). Не менш цікаві й інші випадки «коливань» між різними жанрами, коли первісний задум перетворюється в інший, як це відбувається в Серенаді *op. 11* для симфонічного оркестру, що успадковує численні соло духових від нонету для цього складу, ідею якого певний час виношував композитор. Сполучення наведених фактів дозволяє вважати камерність невід'ємною властивістю композиторського стилю Й. Брамса, що відбивається й в його Фортепіанних концертах.

Л. Повзун визначає камерність, як багаторівневе поняття, що обіймає умови виконання, якісність та кількісність виконавського складу, виразові засоби, смислове наповнення та ін. (Повзун, 2016: 12). В даній статті камерність розуміється як оперування окремими групами оркестру, утворення ансамблів солістів в умовах усієї партитури та у самостійному звучанні, часткове або наскрізне панування фортепіано в ролі ініціатора музичного сюжету, значна кількість сольних, у тому числі поза участі оркестру, виходів піаніста, суттєве значення ліричного тематизму, зокрема його викладу в обмеженій тихими нюансами гучності.

Зауважимо, що сольне виконання як таке має не тільки монологічні, але й діалогічні властивості. На думку І. Польської, ототожнення принципів «один виконавець» і «одна партія» не є коректним, адже фортепіанний текст передбачає взаємодію двох партій: лівої та правої рук (Польская, 2001: 217). Отже, між ними відбувається спілкування, що наділяє сольні епізоди концертів Й. Брамса допоміжним видом діалогу. З інших позицій це питання розглядає А. Мізітова. Вказуючи на моно-діалогічну природу самого жанру, дослідниця переносить даний феномен на власне сольне начало. Авторка розділяє сольні висловлення на монологічні, націлені на реальну або гіпотетичну присутність іншого «Я» як вираження певної точки зору, – та діалогічні, коли в ролі співбесідника і навіть опонента опиняється «моє інше Я», унаслідок чого єдина свідомість розводиться на дві полярності.

Отже, приховане в монолозі виходить на поверхню, стає очевидним (Мизитова, 2004: 187). Таким чином, є усі підстави для тлумачення сольності в концертах Й. Брамса якнайменш у трьох вимірах: характеру висловлювання, складу фактури та драматургічного процесу, стимульованого діалогічною природою особистості, персоніфікованою партією соліста. Узагальнюючи, зробимо висновок, що сольність у фортепіанному концерті виступає специфічною формою камерної діалогічності.

При безумовній єдності розуміння жанрових засад фортепіанного концерту, яка впливає з художніх ознак брамсівських творів, значна хронологічна дистанція, що відділяє Перший концерт, написаний на світанку композиторського становлення його автора, від Другого, в котрому відчувається упевнена рука майстра, обумовила різницю між ними щодо проявів камерності. Отже, доцільно розглянути їх в послідовності.

Остаточний текст Першого фортепіанного концерту *d-moll op. 15* склався 1858 року та може вважатися однією з перших брамсівських симфонічних партитур – поряд з Серенадою *D-dur, op. 11*, завершеною цього ж року. Не дивлячись на великий обсяг звучання, що дорівнюється будь-якій симфонії Л. Бетховена, гостроту драматургічного конфлікту в сонатному *Maestoso*, в ньому яскраво виражено ліричне начало, що в значній мірі зумовлено наявністю камерних прийомів викладення музичного тематизму.

Вже в оркестровій експозиції звертає на себе увагу відмова композитора від туттійного забарвлення вихідної теми з використанням дублювань у різних групах. Не дивлячись на те, що Й. Брамсу для проголошення імперативної ідеї знадобився значний рівень гучності та щільності звучання, він обмежується струнною групою, яка грає акцентованими та відривчастими штрихами, додаючи для посилення акустичного ефекту акордові педалі духових. У сполученні з майже «біблійною» величчю образного змісту в душі музичного бароко звернення до струнного складу спонукає до паралелей водночас з камерним оркестром тієї ж історичної доби. Увесь подальший тематизм пов'язаний з ліричним началом та із зіставленням тембрів струнних і дерев'яних духових, завдяки чому виникає камерність тону вислов-

лювання. Наведемо також один з прикладів ансамблевого розшарування тематизму, а саме короткочасні дуетні проведення мелодичної лінії першими флейтою і гобоєм на фоні фігурацій фортепіано наприкінці другої експозиції.

Найбільш широко камерне трактування оркестру спостерігається в *Adagio*. Воно починається спокійною ходою в протилежних напрямках групи струнних та двох фаготів (обидві партії – *p*). В подальшому камерний склад витримується, лише в кульмінації змінюючись (до речі, подібно до першої частини) повноцінним *tutti*. На противагу цьому, фінал відзначений значною питомою вагою саме туттійних епізодів, що пов'язане з відбиттям атмосфери масових гулянь або свят.

Неабиякою драматургічною значущістю наділена партія соліста. Мінливість настрою цього «персонажа», його перебування у стані постійного внутрішнього діалогу багато в чому визначають напрямки музичних подій. Ледве вступивши в концертне дійство, піаніст залишається майже на самоті, лише делікатно підтриманий оркестром, та відразу заявляє про себе як «ліричний герой». Кульмінацією сольності в межах сонатного *allegro* стає викладення солістом тематизму в побічно-заключному розділі, де оркестр зовсім замовкає. Піднесений та водночас позбавлений знеособленої «плакатності» образ, що поєднує урочисту соборність хоралу із закличними інтонаціями, стає смисловим центром сонатного *allegro*, цілковито відповідаючи ремарці *Maestoso*, яка передує нотному тексту. Задля посилення досягнутого художнього ефекту весь цей музичний матеріал передоручається струнній групі із збереженням фонізму фортепіанних фігурацій. При цьому закличні звороти подаються в діалогічному перегуку скрипок та альтів, а в кінцевому рахунку вони набувають свого «природного» тембру, доручаючись валторні. В останніх тактах цього розділу залишається тільки короткочасний дует валторни та фортепіано, що сполучаються за принципом «рельєф – фон». Так виникає «тиха» кульмінація-резюме з пануванням камерного начала.

В *Adagio* домінування соліста набуває майже абсолютного характеру. Йому доручаються три різнопланові за образно-емоційним змістом ліричні теми, які або проводяться зовсім без одночасної участі оркестру, або тільки-но трошки сполучаються з ним у дуетній згоді.

Драматургічно виходи соліста викреслюють велику дугу, де ліричний стан музичного висловлювання, постійно змінюючись, набуває великої напруги, пристрасності, навіть запального тону з остаточним встановленням первісної споглядальності в репризі. Зазначимо також максимальну делікатність оркестру, який чуйно відкликається на «мовлення» соліста власними заспокійливими тематичними ідеями. Очевидно, що головною рушійною силою в цьому *Adagio* наділений саме соліст.

Значні за розміром сольні епізоди притаманні також фіналу, де крім ліричного та драматичного амплуа, фортепіанна партія наділяється також ігровим – у відповідності до традиційної семантики заключних частин концертного циклу.

Щодо ансамблевості, то цей нахил камерності в Першому концерті не набуває великого значення. Вона з'являється зрідка та діє протягом обмеженого часу. В сонатному *allegro* її можна спостерігати в зоні побічної партії експозиції соліста, де грають флейта та гобой соло на фоні секстових дублювань кларнета. В репризі цей же епізод інструментований дещо по-іншому, також у вигляді ансамблю дерев'яних духових. У цих самих розділах фортепіано вступає у вже згаданий короткочасний дует з валторною. В деякій мірі про вираження ансамблевості можна говорити у зв'язку з використанням соло двох фаготів у сполученні зі струнною групою в *Adagio*. Звертаючись до цього виду камерності в умовах фортепіанного концерту, Й. Брамс не тільки розкриває притаманні данному жанру генетичні складові, але й продовжує романтичну традицію. Нагадаємо про дует кларнета і фортепіано в епізоді між експозицією та розробкою сонатного *allegro* Фортепіанного концерту Р. Шумана, а також аналогічні прийоми, використані в творах цього жанру Ф. Лістом.

Набагато більшої значущості ансамблевість набуває у Другому фортепіанному концерті *B-dur op. 83* (1881), де це явище стає однією з гармонічних складових інструментального цілого. Ансамблевість заявлена вже в перших тактах *Allegro non troppo*, передуючи, укупі з наступними камерними епізодами, піднесеному проведенню головної теми повноцінним оркестровим *tutti* з використанням дублювань в усіх групах. Ансамбль являє собою дует, де задумливий «лісовий»

валторні відповідає широко розгорнута по теситурі фраза фортепіано. Цей дует з'явиться надалі на початку розробки, а потім, вже посилений дублюванням валторни дерев'яними духовими та струнними, відкрис репризу. Наведемо також виразний дует флейти та скрипок в кодї, тобто аналогічне зрощення сольного висловлювання, ансамблевості та концертності.

Справжнім «царюванням» ансамблевого письма стає *Andante* – третя частина циклу розглядуваного Концерту. Відмітимо, по-перше, що в ньому знаходить абсолютний вираз лінія «стійкості», по-друге, – майже повна відмова композитора від вагомих *tutti*, по суті, підміну діалогу фортепіано та оркестру його діалогом з оркестровим соло – як окремих інструментів, так і голосів чи груп. Антифон звукових масивів перетворюється в антифон фонік: кришталевій прозорості фортепіано та теплих фарб струнних, грудного тембру віолончелі – та ніжного голосу гобоя, задумливого дуету кларнетів та м'яких умовлянь смичкових. Тембровій диференціації піддається звукообраз не тільки роялю, але і оркестрової партитури. Показово, що лідируючу позицію в струнній групі займають альти, віолончелі та контрабаси. Скрипки вступають в гру лише періодично та ніколи – в верхньому регістрі. В середньому розділі вони виникають інколи, та тільки в переході до епізоду *Più Adagio* всього лише на один такт наділяються тематичною функцією. В результаті концертно-симфонічна партитура предстає у вигляді триярусної вертикалі: верхній регістр – дерев'яні духові, нижній – струнні з епізодичною появою скрипок, середній, який заповнює всю теситуру, з'єднуючи крайні регістри, – фортепіано. При цьому глибокі баси роялю кореспондують фоніці віолончелей та контрабасів, не зливаючись з нею, верхні звуки змагаються з дерев'яними духовими, але поза наслідування їм. Більш того, не дивлячись на оскарження ролі головного соліста віолончеллю, саме в *Andante* фортепіано являє свою унікальну звукову природу з найбільшою послідовністю.

Прояви камерно-оркестрового, власне концертного діалогу при-таманні першому виходу оркестру, який не є початком експозиційного розділу сонатного *allegro*, але сприймається як відповідь на заклик валторново-фортепіанних запитальних фраз. Діалог починають тіль-

ки дерев'яні духові, після чого за принципом фуги вступають струнні, подекуди дублюючи ініціаторів комунікації. Перегуки різних оркестрових груп зустрічаються також в другій експозиції, коли струнні «виспівують» тему з «інтродукції» спершу в діалозі з фортепіано, потім – з іншою музичною фразою дерев'яних духових. Взагалі, в партитурі сонатного *allegro* Другого концерту спостерігається постійна зміна форм концертування учасників виконання, що здійснюється часто-густо у вельми недовготривалих межах. Подібна інструментовка слугує допоміжним фактором динамізації подієвого пульса в умовах загального епічно-неквапливого розгортання авторської думки. Сполучаючись із сонатною ідеєю наскрізного розвитку, концертні властивості організації композиційно-драматургічного процесу – різновекторні та різноскладові діалоги – міцно утримують родову цілісність жанру, владно перешкоджаючи перетворенню концерту в симфонію. Така стратегія зберігається в усіх швидких за темпом частинах циклу, а в *Andante* дещо корегується пануванням камерності. Щодо «облігатності» фортепіано, то його значущість в протіканні музичного «сюжету», постійне втручання в драматургічний процес не залишають аніяких сумнівів про повноцінне солювання. Більш того, кількість фортепіанних соло, починаючи з сонатного *allegro*, їх конфліктне протиставлення одне одному, раптовість образних переключень в полярні семантичні сфери надають їм функцію «режисера» концертного дійства, який вільно йде слідом за своєю фантазією та метаморфозою внутрішнього стану. Так, поринаючи сумісно з валторновим соло в пасторально-споглядальний емоційний простір, фортепіано ніби-то спонукає оркестрові групи до вступу на тій самій хвилі. Непередбачений «вибух» енергії через швидку зміну настроїв у фортепіанному соло підводить до першого *tutti*, що проголошує вихідну тему в піднесеному, святковому з відтінком героїки дусі. Отже, оркестрова партія двічі виявляється ініціатором музичних подій та визначає їх характер.

За моно-діалогічним принципом вибудовується партія соліста в другій експозиції, багатотемність якої забезпечує мінливість настроїв та форм спілкування з оркестром, причому в повністю сольному епізоді заявлена напруга драматичної експресії переростає в майже батальну за своєю конфліктністю сутичку між фортепіано та оркестром.

Аналогічна «лінія поведінки» притаманна солістові також в скерцо і фіналі. Таким чином, у Другому концерті відбувається тотальна діалогізація камерної складової в усіх її формах прояву: концертуванні оркестрових груп, виникненні ансамблів та в партії соліста.

Висновки. Масштабність змісту, розгорнутість музичних форм, напруженість драматургічного сюжету, активність тематичної роботи, паритетна участь у виконанні оркестру, нарешті, об'ємність звукообразів та ін. спонукають дослідників трактувати фортепіанні концерти Й. Брамса під знаком симфонізації. Проте, як свідчить аналіз цих партитур, симфонічність стильових засад сполучається в них із концертністю та камерністю. Причому, якщо концертність впливає з самого обраного композитором жанру, то камерність, на перший погляд, вступає в протиріччя із загальним уявленням про художню концепцію брамсівських концертів, а також враженням, яке вони справляють на слухача. Разом з цим, інтегративні властивості мислення Й. Брамса, реалії його творчої практики спонукають до вивчення і наукового осмислення Фортепіанних концертів композитора, в тому числі в аспекті проявів у них камерності. Їх дослідження з цих позицій дозволило виявити такі форми камерності, як охоче оперування малими складами оркестру, що призводить до ліризації образного змісту, зокрема, через тихе звучання, виникнення невеличких ансамблів з солістів оркестру – цілковито відокремлених від його участі або поєднаних з нею, а також сольні епізоди фортепіано, партія якого багато в чому визначає логіку розгортання музичного сюжету та його характер. Співставлення Першого і Другого концертів дозволяє дійти висновку про стійкість сприйняття Й. Брамсом даного жанру, розуміння його природи та водночас – про різницю у віддаванні переваги тим чи іншим проявам камерності в кожному з них. Так, якщо в ранньому концерті переважала камерність оркестрових складів, у зрілому спостерігається виникнення тембрів-супутників, розширення ансамблевих форм у цілому. Тим самим, намічається шлях до композиторських пошуків у сфері інструментальної музики, призначеної для колективного виконання.

ЛІТЕРАТУРА

Антонова, Е. Г. (1989). *Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 18.

Бурель, А. В. (2017). *Инструментальные концерты К. Сенс-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 225.

Друскин, М. (1939). *Фортепианные концерты Моцарта*. Ленинград : Ленинградская филармония, 48.

Кузнецов, И. К. (1980). *Фортепианный концерт (к истории и теории жанра)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 25.

Мизитова, А. (2004). Смысловые обертоны Концерта для скрипки с оркестром Эдисона Денисова. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 15, 186–194.

Повзун, Л. (2016). *Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів*. Одеса : Астропрінт, 280.

Польская, И. (2001). *Камерный ансамбль: История, теория, эстетика*. Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 396.

Раабен, Л. (1974). Концерт. *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2, с. 922–925). Москва : Советская энциклопедия.

Стахевич, Г. О. (2019). *Фортепіанний концерт у контексті стилевих процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеся та Ф. Ріса)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми, 20.

Царева, Е. (1986). *Йоганнес Брамс*. Москва : Музыка, 383.

Altmann, W. (№ 3657). *Brahms. Klavierkonzert № 1 (der Partitur)*. Leipzig : Peters, 175.

Morin A., Beyer C., Heuberger R., Knorr J. (1897). *Johannes Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke*. Frankfurt a. M.: Kumpf & Reis, 307.

REFERENCES

Antonova, Ye. G. (1989). *Zhanrovye priznaki instrumentalnogo kontserta i ikh pretvorenje v predklassicheskiy period* [Genre sings of an instrumental concert and their implementation in the pre-classical period] (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev : Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 19 [in Russian].

Burel, A. V. (2017). *Instrumentalnye kontserty K. Sen-Sansa v kontekste frantsuzskoy zhanrovoy traditsii XIX – nachala XX veka* [Instrumental concerts by C. Saint-Saëns in the context of the French genre tradition of the 19th – early 20th centuries]. (Candidate's thesis). Kharkiv : I. P. Kotlyarevsky National University of Art [in Russian].

Druskin, M. (1939). *Fortepiannyye kontserty Motsarta* [Mozart Piano Concerts]. Leningrad : Leningrad Philharmonic, 48 [in Russian].

Kuznetsov, I. K. (1980). *Fortepianny kontsert (k istorii i teorii zhanra)* [Piano concert (on the history and theory of the genre)] (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow : Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 25 [in Russian].

Mizitova, A. (2004). Smyslovyye obertony Kontserta dlya skripki s orkestrom Edisona Denisova [The semantic overtones of the Concert for violin and orchestra by Edison Denisov]. *Kiev Musicology. Culturology and mystic exaltation*, 15, 186–194 [in Russian].

Povzun, L. (2016). *Fenomen kamernosti v systemi instrumental'no-ansamblevykh zhanriv* [The phenomenon of chamberliness in the system of instrumental and ensemble genres]. Odessa: Astroprint, 280 [in Ukrainian].

Polskaya, I. (2001). *Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika* [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture, 396 [in Russian].

Raaben, L. (1974). Kontsert. Muzykalnaya entsiklopediya [Concert. Musical Encyclopedia]. *Soviet Encyclopedia*, V. 2, 922–925 [in Russian].

Stakhevych, Gh. O. (2019). *Fortepiannyj koncert u konteksti styl'ovykh procesiv pershoji tretyny XIX st. (na materialy tvorchoosti J. N. Gummelja, I. Moshelesa ta F. Rysa)* [Piano concert in the context of stylistic processes of the first third of the nineteenth century. (based on material by J. Hummel, I. Moscheles and F. Ries)] (Extended abstract of Candidate's thesis).

Sumy : Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 20 [in Ukrainian].

Altmann, W. (№ 3657). *Brahms. Klavierkonzert № 1* (der Partitur). Leipzig : Peters, 175 [in Germany]

Morin A., Beyer C., Heuberger R., Knorr J. (1897). *Johannes Brahms. Erläuterung seiner bedeutendsten Werke*. Frankfurt a. M. : Kumpf & Reis, 307 [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2019 р.