

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

кафедра оркестрових струнних інструментів  
кафедра інтерпретології та аналізу музики

**АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО В СТРУННИХ КВАРТЕТАХ  
БЕЛИ БАРТОКА**

Магістерська робота  
студента VI курсу  
оркестрового факультету  
**Левченка Петра Сергійовича**

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри  
композиції та інструментування  
**Савченко Ганна Сергіївна**

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне  
джерело



Харків – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ І .....</b>	<b>7</b>
<b>АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ І КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ.....</b>	<b>7</b>
1.1. Поняття «ансамблеве письмо» у науковому дискурсі. ....	7
1.2. Еволюція ансамблевого письма в струнних квартетах від доби класицизму до пізнього романтизму .....	16
Висновки до Розділу 1. ....	34
<b>РОЗДІЛ 2.....</b>	<b>37</b>
<b>ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА В СТРУННИХ КВАРТЕТАХ Б. БАРТОКА НА ПЕРЕТИНІ ЗАГАЛЬНОГО І ОСОБЛИВОГО .....</b>	<b>37</b>
2.1. Специфіка темброво-фактурного параметру творів Б. Бартока у дзеркалі наукової думки .....	37
2.2. Становлення принципів ансамблевої взаємодії у Першому та Другому квартетах Б. Бартока.....	43
2.3. Пошуки нових прийомів і узагальнення досвіду в ансамблевому письмі квартетів Б. Бартока від Третього до Шостого .....	56
Висновки до Розділу 2 .....	69
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>71</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>76</b>
<b>ДОДАТОК 1.....</b>	<b>84</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Творчість Б. Бартока досліджена в науковій літературі достатньо повно й різнобічно. Однак питання ансамблевого письма в струнних квартетах композитора не привертало уваги науковців попри те, що вивченню різноманітних аспектів його квартетної творчості присвячені окремі статті Б. Бергінера [8], Е. Денисова [23, 24], Т. Драчева [28], Г. Косенко [38], Л. Раабена [56], О. Ровенка [58], В. Цитович [77], Д. Біро [83] і сторінки у відомій монографії І. Нестьєва [49]. Це зумовлює актуальність цього дослідження, націленого на виявлення і систематизацію принципів ансамблевого письма в струнних квартетах Б. Бартока.

Представлена магістерська робота є актуальною і з точки зору розробки поняття «ансамблеве письмо» – загальноживаного, але малодослідженого. Серед нечисленних робіт, в яких це поняття постає науковим стрижнем, навколо якого розгортається дослідження, назовемо магістерську роботу Д. Кутлуєвої [42] на матеріалі фортепіанних квартетів і дисертаційне дослідження І.Смірної [64] на матеріалі мішаних ансамблів. В багатьох інших роботах ансамблеве письмо, в тому числі в струнних квартетах, розглядається в контексті різноманітної проблематики і не стає предметом спеціального дослідження.

Таким чином, **об'єктом дослідження** є струнні квартети Б. Бартока, **предметом дослідження** – принципи ансамблевого письма в струнних квартетах Б. Бартока.

**Матеріалом дослідження** є партитури шести струнних квартетів Б. Бартока.

**Мета дослідження** – дослідити і систематизувати принципи ансамблевого письма у струнних квартетах Б. Бартока.

**Завданнями дослідження** є:

- на основі опрацювання наукової літератури узагальнити відомості щодо специфіки (генетичного коду) жанру струнного квартету, в тому числі на рівні ансамблевої взаємодії;
- систематизувати існуючі в науковій літературі напрямки вивчення питань ансамблевої взаємодії;
- з опорою на існуюче в науковій літературі визначення ансамблевого письма надати власну дефініцію поняття “квартетне письмо” з проєкцією на жанр струнного квартету;
- виявити особливості еволюції ансамблевого (квартетного) письма від зародження жанру до кінця XIX ст. на прикладі обраних квартетів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса та П. Чайковського;
- опрацювати джерела, що виявляють особливості темброво-фактурного параметру творів Б. Бартока як такого, що безпосередньо пов'язаний із ансамблевим письмом;
- надати послідовний аналіз ансамблевого письма в квартетах Б. Бартока від ранніх творів до пізніх з метою систематизації основних його принципів.

**Методи дослідження.** Методологічну базу дослідження складає система взаємопов'язаних наукових підходів, серед яких: *жанровий*, спрямований на виявлення як типологічних, так і індивідуальних особливостей певних творів; *історико-теоретичний*, націлений на дослідження музичних творів в динаміці історичного розвитку і в контексті жанрової традиції; *функціональний*, спрямований на виявлення механізмів, принципів і типів фактурно-ансамблевої взаємодії партій в струнних квартетах; *системний*, пов'язаний із розумінням музичного твору як багаторівневої структури; *компаративний*, що дозволяє осмислити своєрідність ансамблевого письма в струнних квартетах Б. Бартока в історичній перспективі розвитку жанру і в контексті музики XX ст.

**Теоретичну базу** роботи склали дослідження у таких напрямках музичної науки:

- історії та теорії жанру струнного квартету: К. Благодарської [11], Н. Данченко [22], Є. Дехтяренка [25], П. Долгова [27], Н. Кузьміної [39], Е. Купріяненко [40], Д. Кутлуєвої [41, 42], Ж. Лавеліної [43], Г. Моїсеєва [46], Л. Повзун [52], І. Польської [53, 54], Д. Рубцової [57], А. Свірідової [61], Н. Фещак [70], І. Храмової [73, 74], К. Царевої [76], К. Чайковської [78], І. Ямпольського [81].

- ансамблевого письма в аспекті виконавства і композиторської технології: О. Бичкова [7], О. Благодарська [10, 11], Д. Благого [13], М. Бура [14], Т. Гайдамовича [16], Л. Гаккеля [17], А. Готліба [19], А. Григоряна [20], Р. Давидяна [21], О. Зибцева [32], Л. Раабена [55, 56], О. Сидоренко [62], І. Смірної [64, 65, 66, 67].

- історії та теорії оркестровки та питань оркестрового письма: Г. Берліоза [9], Г. Благодатова [12], Г. Дмитрієва [26], М. Зряковського [31], А. Карса [33], С. Коробецької [37], М. Манафовой [45], У. Пістона [51], Г. Савченко [59, 60].

- мистецтва гри на скрипці: Л. Ауера [4], Л. Гінзбурга, В. Григор'єва [18], С. Євдокимова [29, 30], В. Стеценко [68], К. Флеша [71].

- композиторського мислення і музичної мови Б. Бартока: Б. Бергінера [8], Е. Денисова [23, 24], Т. Драчева [28], Г. Косенко [38], І. Нест'єва [49], І. Нест'єва, Л. Хрістіансен [50], Л. Раабена [56], О. Ровенка [58], В. Цитович [77], Є. Чігарьової [79], К. Южак [80], Д. Біро [83].

**Наукова новизна** отриманих результатів дослідження полягає в тому, що **вперше** в українському музикознавстві

- досліджено і систематизовано принципи ансамблевого письма в струнних квартетах Б. Бартока;

- запропонована дефініція поняття «квартетне письмо»;
- досліджено еволюцію ансамблевого письма в струнних квартетах від доби класицизму до кінця XIX ст. на матеріалі обраних творів Й. Гадна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса та П. Чайковського.

Подальшого розвитку набули наукові положення щодо ансамблевого письма; специфіки жанру струнного квартету; особливостей рішення жанру квартету з точки зору ансамблевої взаємодії в творчості композиторів XVIII і XIX ст.

**Практична значимість** отриманих результатів дослідження пов'язана із можливістю їх використання у навчальних курсах з історії зарубіжної музики, практикуму з сучасної музики, методики викладання камерного ансамблю та квартету, практичного інструментування, теорії інструментування, інструментознавства; у виконавській практиці, а також в подальших наукових розвідках, присвячених творчості Б. Бартока.

**Апробація теми.** За матеріалами роботи опублікована стаття «Ансамблеве письмо у першому квартеті Бели Бартока» (обсяг 0,5 др. арк); оприлюднені доповіді на Міжнародній науковій конференції «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Магістерські читання, Харків, 15-18 січня 2021 р.); на XXI Міжнародній дистанційній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 1–3 квітня 2021 р.); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», Харків 17–18 травня 2021р.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів з поділом на підрозділи, Висновками, Списку використаних джерел, що містить 83 позицій та Додатку. Загальний обсяг роботи становить 90 сторінок, з них основного тексту 75 сторінок .

## РОЗДІЛ І

### АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ І КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

#### 1.1. Поняття «ансамблеве письмо» у науковому дискурсі.

Жанр струнного квартету приваблює дослідників в різноманітних аспектах. Питання ансамблевого письма є найменш розробленою темою, яка має декілька смислових площин, на нашу думку суттєвих не тільки для музикознавців-теоретиків, а й для виконавців. Адже струнний квартет постійно приваблює останніх глибиною змісту і складністю ансамблевої взаємодії.

Питання ансамблевої взаємодії у квартетному жанрі в науковій літературі можна розглядати у таких площинах: 1) у площині виконавської практики; 2) у площині історії та теорії жанру квартету та композиторської техніки;

Першу групу складають праці, які, як правило, написані виконавцями, досвідченими педагогами й призначені для вирішення практичних завдань в роботі ансамблів, що націлені на витворення ансамблю як узгодженого збалансованого організму в єдності художнього задуму та ансамблево-технічних засобів його реалізації. Відповідно, автори порушують питання артикуляції, штрихів, динамічного балансу, ансамблевої координації та взаємодії – тих важливих складових ансамблевої гри, якими оперують виконавці під час ансамблевої гри. Серед таких робіт назвемо праці О. Бичкова [7], Д. Благого [13], А. Готліба [19], А. Григоряна [20], Р. Давидяна [21], Л. Раабена [55].

Друга група робіт, в якій ансамблеве письмо розглядається в аспекті композиторської техніки, малочисельна. Окремі слушні зауваження

стосовно цього питання містяться в роботах історичного та теоретичного характеру, зокрема у Т. Гайдамович [16], Л. Повзун [52], І. Польської [53, 54], Д. Рубцової [57], Н. Фещак [70] та ін. При цьому автори здебільшого розмірковують щодо специфіки ансамблевої взаємодії взагалі, не зосереджуючись на жанрі струнного квартету. Спеціальною працею, в якій питання ансамблевої взаємодії стає предметом вивчення, є дисертація І. Смірнкової, проте матеріалом дослідження в ній є змішані ансамблі [64].

Розглянемо відповідні наукові джерела. Але перед тим визначимось із типологією струнного квартету, яка склалась в науковій літературі, адже тип ансамблю визначає коло проблемних питань стосовно ансамблевої взаємодії. Іншими словами, в ансамблях різних складів і композитори, і виконавці будуть вирішувати і однакові, і різні завдання.

Струнний квартет належить до так званих константних (за І.Польською) [53, с. 71, 338] і темброво-однорідних жанрів [52, 53]. Під константним жанром І. Польська розуміє «тип ансамблю, який відрізняється стабільністю виконавського складу та чітко вираженими органологічними, функціональними, темброво-фонічними, семантичними, комунікативно-рольовими та іншими жанровими властивостями» [53, с. 71]. Д. Рубцова відзначає «титультність» струнного квартету, яка підтверджується його відносною функціонально-структурною стабільністю, в широкому сенсі – «класичністю» [57, с. 11]. Систематизуючи константні ознаки квартету як особливого виду камерно-інструментального жанру, Д. Рубцова називає: ліричність за змістом, що виростає з його камерної основи; віднесеність, за М. Арановським, до «споглядальної музики»; в структурному плані циклічність, складену з дрібніших жанрово-структурних одиниць (за О.Сохором) [57, с. 12]. Додамо до названих ознак тип письма, який, на нашу думку, є однією із сутнісних характеристик будь-якого ансамблевого жанру.

Дослідники підкреслюють темброву однорідність струнного квартету, виділяючи його серед інших камерних ансамблів [53; 70, с. 60; 57, с. 12]. Під тембровою однорідністю розуміють використання інструментів одного органологічного типу, близьких за способом звуковидобування, технічними та виразними можливостями<sup>1</sup>. Не викликаючи сумнівів, ця теза потребує уточнення, з огляду на те, що кожний струнно-смичковий інструмент має власне темброве забарвлення та діапазон звучання [9, 31, 51]. Тому, з одного боку, вони добре «зливаються» в ансамблі, з іншого – виявляється їх темброва специфіка завдяки прийомам ансамблевого письма. Але при такій тембровій однорідності важливою якістю ансамблю є взаємозбагачення, що визначає загальну специфіку ансамблевого музикування [13, 15]

Завдання виявлення тембрової «злитості та «роздільності» вирішується і композиторами у музичному тексті, й виконавцями під час роботи над струнними квартетами та в концертному виконанні. Сказане підтверджується і висловлюванням І. Польської: «Типовим прикладом ідеального темброво-однорідного камерного ансамблю є струнний квартет. <...>Індивідуальність інструментів яскраво проявляється тоді, коли кожний веде самотійну мелодичну лінію, а не в акордах, де виявляється спільність тембрів та досягається злагодженість (злиття) звучання» [53, с. 61–62].

Специфіка тембрової однорідності струнного квартету, яка породжується органологічною єдністю і, одночасно, своєрідністю тембру кожного учасника ансамблю, зумовлює і напрямок міркувань дослідників-виконавців, які звертають увагу на названу типологічну особливість квартету. Підтвердженням цього слугують слова Л. Раабена: «Квартетний ансамбль значною мірою в силу вказаної близькості тембрів скрипок, альт

---

<sup>1</sup> Д. Рубцова у своєму дослідженні проводить паралелі між струнним квартетом та практикою розділення вокальних голосів на чотири темброво-коліористичні й теситурні зони; вказує на близькість характеру звучання струнних інструментів людським голосам, інтонаціям людської мови [57, с. 11].

й віолончелі характеризується рівністю, злитністю звучання, але, завдячуючи багатству кожного з цих інструментів наявне і різноманіття темброво-виразових можливостей» [55, с. 82]. Проте в проекції на живе виконання дослідник опонує своїй думці, підкреслюючи, що «рівність звучання – поняття відносне. Зовсім однакової для усіх інструментів динаміки звуку у квартеті зазвичай не буває, під цим поняттям розуміють певні співвідношення сили звучання інструментів ансамблю. Так, наприклад, рідко може бути абсолютно рівне звучання мелодичних та акомпануючих голосів. Зазвичай, рівністю звучання вважають градацію сили звуку між мелодією і супроводом» [55, с. 71].

У свою чергу А. Григорян, продовжуючи лінію виконавського погляду на специфіку струнного квартету, зауважує: «У квартеті кожний виконавець “залежить” від індивідуальних сторін своїх партнерів. Постійна практика дозволяє набутти єдину манеру гри в ансамблі при збереженні індивідуальності кожного учасника» [20, с. 124]. Доцільною в цьому аспекті є увага кожного виконавця в ансамблі до деталей у своїй партії, що дозволяє витворити тонко опрацьовану в деталях художню цілісність: «Як в сольному виконавстві, так і у квартетній практиці важливим є досягнення ідейно-художнього змісту, стилю і форми твору, а також скрупульозне нюансування та опрацювання окремих деталей виконуваного» [20, с. 124].

Є. Дехтяренко підходить до питання злитості-роздільності з точки зору фактури, зазначаючи, що «струнний квартет, як і інші інструментальні склади, має унікальну властивість урізноманітнювати й перевтілювати чотириголосну фактуру, вирізняючи з неї різні ансамблеві групи» [25, с. 17].

Дослідники виявляють і загальні, універсальні принципи ансамблевої гри: музикування в будь-якому ансамблі полягає в умінні грати разом,

узгоджено за умов виконання однієї партії одним музикантом<sup>2</sup>. В аспекті виконавського мистецтва це передбачає: 1) синхронне звучання усіх партій – єдність темпу і ритму; 2) врівноваженість в силі звучання усіх партій – єдність динаміки; 3) узгодженість штрихів усіх партій – єдність артикуляційних прийомів, фразування. [52, с. 7]. Розмірковуючи щодо ансамблевої взаємодії в різних типах ансамблю, О. Бичков зауважує щодо ансамблевої артикуляції: «ансамблева артикуляція – це характер спільного відтворення синтаксичних елементів музики у виконавському процесі, виникаючий в результаті взаємодії комплексних штрихових комбінацій, які визначаються прийомами гри й синхронізацією звукових фаз» [7, с. 13]. У досягненні злагодженого звучання О. Бичков підкреслює важливість синхронності як елементу реалізації багаторівневих виконавських прийомів ансамблістами. Саме синхронність, як зазначає автор, дозволяє упорядкувати усю вертикаль часових процесів. У свою чергу, синхронність поділяється на декілька видів: метроритмічну (на моторноруховому рівні); динамічну, тембральну (на слуховому рівні); емоційну (на психологічному рівні) [7, с. 11]. Необхідність злагодженості, точної синхронності й тонкого балансу як основ реалізації ансамблевої взаємодії підкреслює і О. Григорян: «Будь-яка неточність метроритму, темпу, інтонації знівечує стиль і характер твору» [20, с. 125–126].

Таким чином, виходячи з положень наукової літератури «виконавського» напрямку, тембровому об'єднанню та «злиттю» в струнному квартеті слугує єдність та однорідність артикуляційних прийомів, штрихів, способів гри, позицій, динаміки, регістрів, ритмо-метру, інтонування – тобто максимальна ідентичність виконавських прийомів в

---

<sup>2</sup> Не ставлячи за мету здійснювати огляд існуючих в науковій літературі визначень поняття «ансамбль», наведемо як приклад декілька. Ансамбль – «(від французького *ensemble* – разом) група музикантів, які виступають разом. <...> це склади, в яких кожен партію виконує один музикант (дует, тріо, квартет, квінтет)» [17, стб. 170].

єдиному часо-просторі. Усі ці параметри ми можемо віднести й до протилежного явища – роз'єднання ансамблевого однорідного звучання та виявлення тембрової специфіки інструментів ансамблю. Названі компоненти, що становлять параметр виконавської техніки та виконавського мистецтва, є органічною складовою поняття «ансамблеве письмо», яке в роботах першої групи не постає як спеціальний предмет дослідження, хоча в них розглядаються важливі питання ансамблевої взаємодії. На нашу думку, темброве «злиття» та роз'єднання здійснюється у струнному квартеті завдяки ансамблевому письму як засобу функціональної взаємодії партій струнно-смичкових інструментів.

Поняття «ансамблеве письмо» на матеріалі мішаних ансамблів німецьких композиторів кінця XVIII-XIX ст. розроблено в дисертаційному дослідженні І. Смірної, яке нами віднесено до робіт другого напрямку<sup>3</sup>. За І. Смірною, «Ансамблеве письмо – це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної у творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю)» [64, с. 7]. Авторка досліджує так звані мішані ансамблі, які складно типологізуються з точки зору кількісно-якісних характеристик, тому вона пропонує класифікувати та типологізувати названі ансамблі, виходячи з пропонованих нею моделей ансамблевого письма. У свою чергу, моделі ансамблевого письма характеризуються за такими ознаками (фактурно-ансамблевими характеристиками партій): «1) рівноправність партій; 2) паритетність розподілення тематизму; 3) розподілення функцій в ансамблевій тканині; 4) використання

---

<sup>3</sup> У науковій літературі розроблені суміжні поняття – «оркестрове письмо» в роботах С. Коробецької [37] та Г. Савченко [59, 60].

регістрового об'єму інструментів; 5) обмін теситурними позиціями; б) ступінь функціональної свободи партій щодо інших учасників ансамблю» [64, с. 8]. Беручи до уваги названі характеристики, дослідниця пропонує чотири моделі ансамблевого письма в мішаних ансамблях на основі різних типів функціональної взаємодії між партіями: від повної рівноправності з варіантами втілення (моделі 1, 2) до ієрархічної супідрядності з варіантами втілення (моделі 3, 4) [64, с. 8].

На нашу думку, пропонована схема в цілому не може претендувати на універсальність, і застосування названих моделей для аналізу ансамблевого письма в струнних квартетах потребує значного уточнення. Ми вважаємо, що в жанровому генетичному коді струнного квартету закладена рівноправність всіх чотирьох інструментів (виходячи з їх органологічної природи), яка поступово виявлялась в процесі історичної еволюції жанру від творчості Й. Гайдна до творів ХХ ст. – квартетів Б. Бартока. Ця теза підтверджується і в науковій літературі. Г. Аберт зауважує: «Головний принцип струнного квартету – найсуворіша рівноправність усіх чотирьох голосів. Він із самого початку різко відрізняється від камерної музики із клавіром, де владний клавішний інструмент змушує своїх співучасників по виконанню (якщо тільки вони не бажають задовольнитися акомпанементом) об'єднуватися у групи; справжньою душею такого роду камерної музики стає концертування». У квартеті ж «у тому випадку, коли той чи інший голос тимчасово бере на себе ведучу роль, підпорядкування йому інших голосів є добровільним, вони не уподібнюються при цьому оркестровим “заповнюючим” голосам (поняття, чим далі, тим менш притаманне квартету). При такому “акомпанементі” в кожному голосі – своє мелодичне життя, кожний голос не тільки підтримує верхній, але коментує сказане ним, немовби виявляючи реакцію, котра викликана головною думкою в душах інших виконавців» [1, с. 155–156]. Додамо також, що однією із сутнісних характеристик

квартетного стилю Д. Рубцова називає паритетність функцій інструментів-учасників в музичному цілому [57, с. 12].

Таким чином, ансамблеве письмо у квартетах може відповідати першій моделі, фрагментарно – другій та третій в межах конкретних історичних етапів розвитку музичного мистецтва (класицизм, романтизм). Для порівняння зазначимо, що жанр фортепіанного квартету, який складався дещо пізніше і зазнав впливу струнного квартету щодо мотивної, контрапунктичної техніки та фактури (так звана “ламана розробка”) (про що зазначає Д. Кутлуєва, посилаючись Б. Смолмэн/*B. Smallman* та І. Бялого [42, с. 8–9]), оснований на дещо іншій конфігурації взаємин між партіями. Спираючись на наукові джерела (І. Бялий, І. Польська), присвячені жанру фортепіанного квартету, Д. Кутлуєва робить висновок, що фортепіанний квартет базується на тріо-принципі, який «оснований від самого початку на принципі генерал-басу, але зі зміцненням тональної функціонально-гармонійної мажорно-мінорної системи...» [42, с. 12–13]. Аналізуючи фортепіанні квартети віденських класицистів, авторка відзначає особливу роль фортепіано в ансамблевому паритеті – як індивідуального «голосу», так і організатора багатоголосної вертикалі, що дозволяє інструменту надати жанру своє ім'я [42, с. 12–13]. Ця теза знаходить своє підтвердження і у інших авторів, зокрема, у Л. Повзун, яка акцентує в тому числі й психологічний аспект організаційної відповідальності, яка покладається на піаніста [51].

Виходячи з практики музикування в струнному квартеті можна твердити, що при органонологічній, технологічній та виразовій паритетності учасників, один з музикантів також зазвичай бере на себе функцію лідера та концептуального організатора під час репетиційного процесу в силу досвідченості, особистісних характеристик тощо. Таку функцію може взяти на себе будь-який з чотирьох музикантів. Проте лідерсько-організуюча функція ніяк не позначена в фактурі та у прийомах ансамблевого письма

струнних квартетів, що дозволяє нам інтерпретувати квартети як ансамблі, що реалізують ідею рівноправного партнерства та паритетної взаємодії.

Згідно зі І. Смірноюю, ансамблеве письмо є тісно пов'язаним із категорією фактури, з якою «письмо» взаємодіє як синхронно, так і асинхронно. «Компонентами ансамблевого письма є тембр, регістр; ... дублювання, характер взаємодії (“переплетіння”) тембрів, передачі матеріалу від тембру до тембру, динаміка, штрихи, артикуляція, які вважаються виконавськими засобами» [64, с. 8]. Погоджуючись в цілому з цією думкою, зауважимо, що у випадку дослідження струнного квартету доречно було б застосовувати поняття «партія» замість поняття «тембр» («передачі від партії до партії»), що підкреслює самостійність кожної партії при органологічній спорідненості тембрів. І. Смірнова також вважає, що «ансамблеве письмо в логічно-конструктивному плані пов'язане з логікою викладення й розвитком тематизму та драматургії. ... Саме письмо реагує на зміну тембру, регістру, обмін теситурними позиціями між інструментами, появу дублювання, його інтерваліку» [64, с. 13].

Виходячи з визначення ансамблевого письма І. Смірної, можемо дати власну інтерпретацію поняття «квартетне письмо» як похідного і уточнюючого щодо певної жанрової сфери: *квартетне письмо – це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів функціональної взаємодії темброво-однорідних інструментів (партій) на основі повної або часткової рівноправності. Ця рівноправність закладена в жанровому коді квартету, в якому об'єднуються інструменти однієї органологічної природи й належать одній родині.*

Спираючись на наукову літературу і доповнюючи напрацювання дослідників власними міркуваннями, компонентами ансамблевого (квартетного) письма ми вважаємо: тембр, регістр, обраний композитором діапазон звучання, обмін теситурними позиціями (відбувається чи ні), тип функціональної взаємодії партій (рівноправ'я, ієрархія), обмін фактурно-

ансамблевими (рольовими) функціями, тип дублювання, вирішення тутті; динаміку, штрихи, артикуляцію.

## **1.2. Еволюція ансамблевого письма в струнних квартетах від доби класицизму до пізнього романтизму**

Для того, аби краще зрозуміти принципи письма у квартетах Б. Бартока, звернемося до творчості його попередників, зокрема, розглянемо окремі зразки жанру струнного квартету віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. ван Бетховена) та композиторів XIX ст. (Ф. Мендельсона, Й. Брамса, П. Чайковського). Висновки щодо квартетного письма цих композиторів були зроблені на основі аналізу обраних нами струнних квартетів: Й. Гайдна – оп. 76 № 1, оп. 77 № 1 та оп. 74 № 3; В. Моцарта – № 21 KV 575, № 22 KV 589, № 23 KV 590; Л. ван Бетховена – оп. 59 № 1, оп. 59 № 3; Ф. Мендельсона – № 3 оп. 44 № 1, № 5 оп. 44 № 3, № 6 оп. 80.

Починаючи з доби класицизму формуються типи фактури, які притаманні квартетному жанру, й принципи ансамблевого письма. Вже на початку існування жанру основним принципом ансамблевої взаємодії було рівноправ'я, тому що рівноправність закладена в генетичному коді квартету в силу тембральної специфіки складу, оскільки усі інструменти належать одній групі. Відхилення від принципу рівноправ'я в бік ієрархічної супідрядності, коли один або пара інструментів домінують, була допустима, але на коротких відрізках часу і з обов'язковою фактурно-ансамблевою та тематичною «інверсією» (обміном рольовими функціями, за І. Польською [53]). Це сприяло виявленню тембрової специфіки інструментів. Таким чином, у квартетному письмі відбувається постійний обмін ансамблево-рольовими функціями.

Звернемося до квартетів Й. Гайдна як родоначальника жанру. Т. Ліванова, здійснюючи ретельний огляд творчості композитора, зазначає:

«Саме Гайдн в процесі творчого розвитку знайшов і визначив, що таке струнний квартет – як за трактовкою циклу і його частин, так і за особливостями використання інструментів, за загальним складом класичного струнного ансамблю» [44, с. 386]. Проте це відбувалось тривалим шляхом усвідомлення специфіки на рівні образності, будови циклу і особливостей квартетного письма [44, с. 386]. Т. Ліванова вважає, що в ранніх квартетах (18 квартетів ор. 1–3) казати про розвиток квартетного письма ще рано: «дуже часто перша скрипка веде мелодію на фоні простого гармонійного супроводу інших інструментів» [44, с. 387]. В більш пізніх квартетах (наприклад, ор. 50 № 4, 5) автор констатує прагнення до індивідуалізації партій, виділенню їх почергово (альта, віолончелі), а не тільки панування першої скрипки [44, с. 389]. Нарешті, в пізніх творах (від ор. 71) відбувається кристалізації жанрових ознак, до яких відноситься і квартетне письмо, що остаточно відмежовує квартет від симфонії і суміжних (малих) жанрів (касація, дивертисмент, серенада). «Більшій рельєфності симфонічного циклу в цілому і чіткій характерності кожної з його частин, певній “плакатності” їх тематизму в зрілих квартетах частково протистоїть заглиблення в особистісний світ людини і в сферу певним чином відсторонених образів, а звідси – іноді більш тонка і більш складна розробка частостей тематизму й особливостей розвитку. Іншими словами, квартети набувають специфічну камерність жанру – в образності й формотворенні. Саме зараз розвивається власне квартетне письмо, індивідуалізуються партії інструментів, активніше стає голосоведення, ускладнюються гармонії, більший розвиток набувають в розробках поліфонічні прийоми. Не тільки рух у розробці, но і саме викладення тем в квартетах ... не так просто, опукло і ясно, як у зрілих симфоніях» [44, с. 390]. Кристалізація сутнісних ознак жанру у творчості Й. Гайдна дозволяє вважати його засновником струнного квартету і великим майстром ансамблевого письма. Не випадково О. Григорян зазначає, що

«квартети Й. Гайдна написані з високою майстерністю, чіткі за задумом, фактурою та побудовою» [20, с. 125–126]. З метою вивчення процесу формування квартетного письма від зародження жанру до ХХ ст., систематизуємо принципи ансамблевого письма у квартетах Й. Гайдна, які народжуються на перетині загального та одиничного. Для аналізу нами обрано квартети ор. 74 № 3, ор. 76 № 1 як зрілі зразки жанру.

1. Кожна частина циклу має свій виклад, що відрізняється за типом фактури й типом письма.

2. Принцип рівноправ'я партій в жанрі струнного квартету обумовлює широке застосування поліфонічних прийомів, на що вказує А. Янкус [82], вважаючи їх атрибутивними ознаками квартетного письма. Дослідниця вказує, що композитор широко використовував поліфонічні прийоми та форми у квартетах у всі періоди [82], і що у квартетах Й. Гайдна велике значення має поліфонічна фактура. «В аспекті поліфонічної фактури ансамбль чотирьох темброво-однорідних інструментів акцентує увагу на тому, в кого в той чи інший момент звучить тема. Будова тканини поліфонічними (перш за все імітаційними) засобами дає можливість рельєфно виділити усіх її учасників» [там само]. У свою чергу, Г. Аберт відзначає, що у квартетах 1773 року Й. Гайдн досягає самостійності усіх чотирьох голосів завдяки контрапункту. «...Тематична робота виростає ... з контрапунктичного складу» [1, 157-158].<sup>4</sup>

3. Ще однією загальною рисою, яка виявляється у ансамблевому письмі струнних квартетів не тільки доби класицизму, але й романтизму і навіть ХХ століття – це домінування партії I скрипки. У Й. Гайдна при рівноправ'ї інструментальних партій відчутно домінує I скрипка як мелодичний голос, а три інші партії часто складають гармонічну вертикаль.

---

<sup>4</sup> Г.Аберт пише з приводу «Російських квартетів» 1781 року: «Він (Гайдн — П.Л.) сам назвав їх, як “написані на новий, особливий лад”. Це нове — саме тематична робота, наскрізь пронизана поліфонічністю» [1, с. 158].

Наприклад, у квартеті *op. 76 № 1* I частина (т. 195–220) роль мелодичного голосу виконує I скрипка, гармонічного супроводу II скрипка і альт, а функцію опорного басу – віолончель. Аналогічним прикладом є фрагменти у квартеті *op. 76 № 1* I частина (т. 100–118, 171–178); у квартеті *op. 74 № 3* IV частина (тт. 1–22) на фоні триголосних гармоній соліє I скрипка. бачимо, що домінує партія I скрипки яка бере на себе майже все смислове навантаження, зустрічаються невеличкі переклички на виклад мелодичного матеріалу у двох або більше голосах про що зазначимо нижче.

4. Зміна функцій голосів в ансамблевому письмі відбувається з чіткою прив'язкою до крупних структур (приблизний інтервал змін 4–8 тактів). Таким чином реалізується паритетність розподілення тематизму.

5. Нерідко ансамблеве письмо у Й. Гайдна є засобом динамізації музичної форми. Це виявляється у функціональному співвідношенні партій у репризних розділах (в першій частині і фіналі), де спостерігаються зміни у розподіленні функцій порівняно із експозиційними розділами.

6. Важливим прийомом ансамблевого письма є тематичні передачі, переклички (наприклад, квартет *op. 76 № 1*, I частина (тт. 17–21, тт. 90–107); IV частина (тт. 22–29, тт. 90–93); квартет *op. 74 № 3* IV частина (тт. 51–52, 144–145).

7. Між голосами майже відсутні перехрещення, обмін теситурними позиціями, кожен інструмент має свій робочий діапазон. У Й. Гайдна регістровий об'єм усіх інструментів не є широким, що відповідає виконавській ансамблевій та оркестровій практиці того часу [Карс, Благодатов]. Композитор задіює крайні регістри тільки в кульмінаційних моментах.

8. Окремим пунктом хочеться виділити квартетне тутті, яке в кожного композитора має особливість вирішення. Й. Гайдна тутті вводить на короткі проміжки часу на завершальному етапі крупної композиційної структури. При цьому тутті означає не тільки спільну гру на *f*, а й на *p*.

Наприклад, у квартеті *op. 74 № 3* у II частині (тт. 49–50) зустрічаємо звучання усіх партій на *pp*, після чого вступає соло I скрипки. В партитурах Й. Гайдна можна виділити декілька типів тутті: 1) усі партії мають однакове смислове і функціональне навантаження; 2) виділяється основний голос, інші ж виконують функцію гармонії; 3) наявним є розподіл функцій за парами: дві партії виконують мелодичну функцію (I, II скрипки або I скрипка, альт), у двох інших партіях вибудовується гармонічна вертикаль (наприклад, квартет *op. 76 № 1*, IV частина т. 46–48, т. 80–82; *op. 74 № 3*, т. 23). Прикладами різних варіантів тутті є: квартет *op. 76 № 1*, I частина тт. 26–40, 56–69, 159–169, 179–194; квартет *op. 74 № 3*, IV частині такти 37–39, 118–122).

У творчості кожного з композиторів-класицистів можна спостерігати власну лінію розвитку квартетного письма поряд з формуванням усталених прийомів. Т. Ліванова відзначає, що над 26 струнними квартетами Моцарт працював нерівномірно. «Написавши 1770 року перший з них, у 1772-1773 роках створив ще 15 квартетів, а потім, після великої перерви, у 1782-1785 роки створив 6 квартетів (присвячені Гайдну); останні 4 виникли у 1786, 1789 та 1790 роках» [44, с. 520]. Відповідно, можемо казати про еволюцію ансамблевого письма в них. Квартети 1770-1773 років створювались тоді, коли відбувалось становлення жанру. В них відчувається вплив побутової музики, італійської увертюри й італійської камерної музики, не стабільною є будова циклу [там само, с. 520]. Що стосується ансамблевої взаємодії, то «власне квартетне письмо у Моцарта, природно, ще не склалось: панує легкий гомофонний склад, і якщо середні голоси скільки небудь активізуються, то лише в ролі супроводу» [там само, с. 520].

Шість квартетів, присвячених Гайдну, на думку Т. Ліванової, є класичними взірцями жанру. В них дослідниця відзначає наявність специфічного камерного стилю, відмінного від симфонічного, поліфонізацію квартетного письма, більшу самостійність ліній навіть в

умовах відсутності імітаційного складу, близькість супроводу і мелодії [44, с. 521–522].

Г.Аберт підкреслює вагому роль Й.Гайдна в становленні квартетного стилю В.А.Моцарта.<sup>5</sup> Особливо він відзначає вплив на Моцарта виробленої Гайдном тематичної роботи, яка заснована на поліфонічній техніці. При цьому дослідник зауважує, що в деяких випадках у Моцарта контрапункт (строгий) відіграє навіть більшу роль [1, с. 156–161]. «В гайднівському взірці Моцарта особливо приваблювало мистецтво тематичної роботи у самому широкому розумінні цього визначення. Через те, що до тематичної роботи при цьому залучались всі чотири самостійні голоси, будь-яка зміна в одному з голосів викликало реакцію всіх інших, яка виявляється цілком самостійно, незалежно від того, чи є вони узгодженими, чи протирічать один одному» [[1, с. 162].

Є. Дехтяренко відзначає в дослідженні присвяченому Д. Шостаковичу, що радянському композитору виявилися близькими такі риси квартетного письма Моцарта як театральність та інтелектуалізм, тяжіння до персоніфікації інструментів [25].

Систематизуємо риси ансамблевого письма Моцарта на прикладі квартетів № 21 KV 575, № 22 KV 589, № 23 KV 590.

1. Як і в струнних квартетах Гайдна, у Моцарта поступово оформлюється фактурний тип кожної частини із відповідним типом ансамблевого письма;

2. Якщо в ранніх квартетах Моцарта переважає гомофонно-гармонічний тип фактури, то в зрілих взірцях жанру наявною є поліфонізація фактури й індивідуалізація ліній. Проте це не затемнює фактурної прозорості й не порушує функціональної ієрархії ансамблевої

---

<sup>5</sup> Дослідник наводить слова самого В.А.Моцарта: «У Гайдна я навчився тому, як пишуть струнні квартети» [1, с. 158].

тканини, в якій чітко виділяється мелодичний голос і супроводжуючи голоси (№ 21 IV частина, тт. 37–50).

3. У квартетах В. А. Моцарта, як правило, домінуюче значення має партія I скрипки. На нашу думку, генезис цього - в оперній практиці композитора, в акцентуванні виразно мелодичного начала, що визначає тип тематизму і методи його розвитку в інструментальних творах композитора. При цьому спостерігається мелодична активність інших партій за рахунок тематичних передач і поліфонічних прийомів, що передбачає зміни ансамблевих функцій. В. Долгов з приводу квартетів В. А. Моцарта зауважує: «Звертає на себе увагу тонка, поліфонічного складу фактура і такий незвичний для XVIII століття прийом, як виклад і розвиток тематичного матеріалу всіма інструментами, включаючи віолончель. Але при цьому домінує перша скрипка» [27, с. 23]. Один з таких прикладів можемо побачити у квартеті № 21, IV частина тт. 106–126.

4. Зміна ансамблевих функцій відбувається відповідно до зміни композиційних структур, прикладом чого може бути викладення теми головної партії в I частині квартету № 21, де мелодію у першому реченні виконує I скрипка, а в другому - альт. Слід зазначити, в розробках В. А. Моцарта також утримує єдиний тип функціональної взаємодії партій в межах завершеної структури (від 4-х до 8-12-ти тактів), проте насичує фактуру тематичними перекличками між, зазвичай, двома партіями. Це надає фактурі дрібнішої організації, необхідної для розробкового типу викладення, проте функції партій в межах цих структур, як правило, зберігаються. Виключеннями є переведення віолончелі із мелодичної функції в басову (див., наприклад, розробку I частини квартету № 21, тт. 24-26 від початку розробки).

5. Ансамблеве письмо в репризних розділах форми у В. А. Моцарта вирішується двома шляхами: 1) функціонально-ансамблеве співвідношення партій не змінюється (квартет № 21 I частина);

2) функціонально-ансамблеве співвідношення партій змінюється за рахунок передачі мелодичної функції іншому інструменту, ніж це було в експозиції (див. кuartет № 23, I частину: в експозиції в другому проведенні теми головної партії мелодію виконує віолончель, в репрізі - альт).

6. У В. А. Моцарта присутні переклички між партіями, як в одному голосі, так і попарно у двох голосах (кuartет №23 I частина, т. 21–28, т. 57–59, т. 94–100; II частина т. 55–59, т. 72–78).

7. Між голосами майже не спостерігається перехрещення (обмін теситурними позиціями); кожен інструмент має свій робочий діапазон.

8. Кuartетне тутті В. А. Моцарта, як і у Й. Гайдна вводиться на короткі проміжки часу та слугує зв'язуючою ланкою між двома епізодами, а також в кульмінаційних моментах форми (кuartет № 23 I частина, т. 112–114, т. 185–188; IV частина, т. 74–75, т. 245–246). У кuartетах В. А. Моцарта зустрічаємо різноманітні темброві комбінації за функціями: один голос проти трьох, попарне об'єднання або три голоси проти одного (кuartет № 22 I частина, т. 65–75).

9. Серед прийомів ансамблевого письма часто зустрічаються дублювання, які впливають на щільність звучання, але не на тип фактури.

Кuartетне письмо Л. ван Бетховена – це яскравий приклад синтезу усіх досягнень попередників і наближення жанру струнного кuartету до симфоній: в першу чергу це стосується великих масштабів, а також використаних прийомів оркестрового письма. Так наприклад, Є. Дехтяренко зазначає, що кuartетне письмо віденського класика характеризується використанням поліфонічних прийомів, оркестральністю розвитку тем, різноманітністю звучання інструментів [25]. Про симфонізацію інших камерних жанрів, зокрема Септету ор. 20, пише О. Благодарська, вважаючи що цей твір є своєрідною «підготовкою» до написання Першої симфонії [10]. З іншого боку, Б. Яворський вважає струнно-кuartетне мислення сутнісним для композиторського мислення

Бетховена в цілому: «... у Л. Бетховена мислення струнно-квартетне, і він його інструментував для оркестру, співу або фортепіано» [цит. по Д. Кутлуєвій 42, с. 15]»

Симфонізація жанру відбувалась еволюційним шляхом, про що зазначає Л. Кіріліна: «Перший квартетний цикл Бетховена, Шість квартетів ор. 18 (1798–1800), рівною мірою є традиційним і полемічним по відношенню до великих попередників» <...> Композитор не симфонізує жанр квартету і не трактує його надто витончено» [34, с. 252–253]. «Але надалі струнний квартет перетворюється у Бетховена у поле для самих витончених експериментів з формою, змістом і звуковою матерією» [35, с. 50].

Підкреслимо, що попри велику кількість наукових робіт, присвячених жанру струнного квартету в творчості Л. ван Бетховена, спеціальних праць, в яких би розглядалися питання ансамблевого письма, нами не знайдено. Цікаві спостереження «розпорошені» в окремих роботах. Так, наприклад, Л. Кіріліна розмірковує щодо трактування композитором складного організму струнного квартету: «Чотири струнних інструменти володіли майже безмежним звуковими й технічними можливостями, створюючи то оркестр, то єдиний “надінструмент” з великим діапазоном і небувалим різноманіттям нюансів та способів звуковидобування. Цьому “надінструменту” він міг довірити свої найпотаємніші думки, які колись міг довірити фортепіано (але там він, знаходився в залежності від власних технічних прийомів та звичок)» [35, с. 86]. Відповідно, ансамблеве письмо в струнних квартетах Бетховена потребує вдумливого дослідження. Не претендуючи на вичерпність, спробуємо систематизувати деякі його принципи на основі аналізу квартетів ор. 59 № 1 *F-dur* та ор. 59 № 3 *C-dur*.

1. Відповідно до канонів жанру кожна частина має свій фактурно-ансамблевий виклад.

2. Велику роль в ансамблевій фактурі квартетів Бетховена відіграють поліфонічні прийоми. «Риси поліфонічного викладу голосів незмінно подаються на гомофонній основі» [27, с. 23]. Про квартет ор.59 №1 Л. Кірілліна зазначає: «Основним методом тематичного розвитку є поліфонія, трактована, за виключенням центрального подвійного фугато в *es-moll*, не ортодоксально. Велика кількість мілких імітацій та канонів, а також неочікувані поєднання фрагментів різних тем складаються в майже хаотичний калейдоскоп, непередбачуваний, як рух зірваних вітром листків» [35, с. 62]. Стосовно I частини цього квартету Л. Кірілліна також зауважує: «...Експозиція головної теми будується за типом фугато, хоча і без підкреслення імітаційності» [35, с. 65]. Дослідниця також зауважує, що Бетховен в деяких випадках поєднував два типи поліфонії – імітаційну та контрастну [35, с. 73].

3. Л. ван Бетховен ведучою залишає I скрипку, при збільшенні паритетності розподілення тематизму.

4. Попри головування партії I скрипки ступінь функціональної свободи партій досить високий: теми проводяться в усіх інструментах та мають широкий (розлогий) розвиток. Зміна фактурно-ансамблевих функцій відбувається відповідно до змін композиційних структур (4-8 тактів). Тематична насиченість і широке застосування поліфонічних прийомів сприяють щільності фактури.

5. В репризах залишається незмінним функціональне співвідношення партій, проте спостерігаємо незначні ритмічні, інтонаційні видозміни у супроводжуючих партіях.

6. Тематичні і темброві переклички є характерними для кожної частини квартетів Л. ван Бетховена і, як правило, між супроводжуючими голосами (квартет ор.59 № 1 *F-dur*, I частина тт. 75 –77; III частина тт. 28 – 30).

7. Обмін теситурними позиціями наявний, переважно в альт та віолончелі (наприклад, III частина квартету op.59 № 1 *F-dur*, тт. 9–16). У Л. ван Бетховена реєстровий об'єм інструментів є дуже широким та розлогим, що пов'язано з оркестровим типом мислення композитора.

8. У квартетах Л. ван Бетховена для тутійних епізодів характерне оркестрове звучання, коли композитор використовує гучну динаміку, октавні дублювання, спільний ритмічний малюнок та штрихи: op. 59 № 1, I частина т. 140–143. Про більшу розвиненість квартетного тутті Л. ван Бетховена вказує і їхня протяжність, відповідно, більша значимість в загальному контексті всього квартету, що ще раз підкреслює виявлення симфонічного мислення в камерному жанрі. Одним із нововведень композиторського письма є тихе оркестрове тутті на *pp* (op. 59 № 1, II частина т. 62–64). Як і в попередників, у Бетховена наявні різноманітні темброві комбінації (3+1, 1+3, 2+2): op. 59 № 1, I частина т. 30–37 (2+2); т. 9–18 (1+3, де мелодичний голос веде I скрипка, а інші три виконують функцію гармонічної вертикалі); т. 343–345 (3+1).

У творчості віденських класиків склались основні прийоми квартетного письма, які в творчості композиторів XIX ст. стали основою пошуків у сфері ансамблевої взаємодії. Як зауважує Л. Повзун, «в епоху романтизму відбувається кристалізація жанрових особливостей квартетного мистецтва – стремління до максимального рівноправ'я усіх партій: розширення функцій середніх голосів – другої скрипки і альт, а також віолончелі (на відмінно від ранніх класичних квартетів, в яких домінуючого значення набував верхній голос (перша скрипка) і опорний бас, при цьому середні голоси, як правило, заповнювали гармонію, виконуючи роль супроводу), збільшення функціонального значення віолончелі як мелодичного інструменту»[52, с. 27].

Нашу увагу привернули струнні квартети трьох композиторів-романтиків – Ф. Мендельсона (№ 3 *D-dur*, op. 44 № 1, № 5 *Es-dur*,

op. 44 № 3, № 6 *f-moll*, op.80), Й. Брамса (*op. 51 № 1 c-moll*, *op. 51 № 2 a-moll*, *op. 67 B-dur*) та П. Чайковського (№ 2 *F-dur*, № 3 *Es-dur*), творчість яких спирається на своїх попередників, але поряд з цим урізноманітнюється новими творчими пошуками. Квартетна творчість кожного з цих композиторів є невід’ємною ланкою загального розвитку жанру й еволюції квартетного письма.

У вітчизняному науковому просторі спеціальна робота, присвячена квартетам Ф. Мендельсона, відсутня. Цікаві спостереження містяться в статті К. Царьової [76]. Дослідниця зазначає: «Місце квартетів Мендельсона в історії жанру можна назвати унікальним. Шість завершених й виданих творів утворюють вельми своєрідну композицію. Центральна група, яка складається з трьох квартетів op. 44 MWV R 30, 26, 28<sup>3</sup> (1837–1838), увійшла до музичної культури XIX століття як продовження традиції віденських класиків (омінаючи пізнього Бетховена), здійснене при цьому в індивідуальній манері. Ранні ж квартети op. 13 MWV R 22 (1827) та op. 12 MWV R 25 (1829) позначили пик новаторства молодого Мендельсона. З ними певною мірою перегукується його останнє звернення до цього жанру. Квартет *f-moll* op. 80 MWV R 37 (1847) додає трагічну ноту до переважно світлого світу мендельсонівської музики й повертає до суто індивідуальних жанрових рішень» [76].

Спостереження над трьома струнними квартетами Ф. Мендельсона – № 2 *a-moll* op. 13, № 3 *D-dur* op. 44 № 1, № 6 *f-moll* op.80, – дозволяють зробити такі висновки щодо ансамблевого письма:

1. Як і у композиторів класицистів, у квартетах Ф. Мендельсона кожна частина має відповідний фактурно-ансамблевий тип викладення.

2. У квартетах активно використовує різноманітні поліфонічні прийоми (імітаційні переклички між голосами та елементи фугато), проте застосування їх не перевантажує загальну прозору фактуру (елементи фугато знаходимо у квартеті № 2 *a-moll*, I ч. тт. 24–27, II ч. тт. 20–27;

імітаційні переклички між трьома голосами стають основою контрапункту, на фоні якого звучить основна мелодія, у квартеті № 3 *D-dur*, I ч. тт. 13–15; імітація між двома верхніми голосами розробка тт. 6–9; у другій частині квартету № 6 пара I та II скрипки протиставляється у контрапункті альту та віолончелі).

3. Провідну (мелодичну) функцію в інструментально-ансамблевій ієрархії виконує I скрипка. Але в квартетах Ф. Мендельсона, як і в його оркестровій музиці (про що зазначає А. Карс [33]), спостерігається мелодизація голосів ансамблевої фактури. Тому часто зустрічаємо гармонічну фігурацію, яка наближується до мелодичної, власне мелодичну фігурацію, контрапункти у супроводжуючих голосах фактури. Це обумовлено тим, що Мендельсон – композитор-мелодист. Прикладом може бути квартет № 3, III частина тт. 13–25.

4. Часта зміна функцій голосів відсутня, вони чітко обумовлені змінами композиційних структур. В межах невеликих фрагментів композитор допускає короткочасну зміну функцій, загалом це стосується другорядних за функціями партій. Зустрічаються короткі тематичні й регістрові переклички між партіями та між парами голосів.

5. У кожному квартеті та навіть кожній частині композитор індивідуально підходить до вирішення ансамблевої взаємодії у репризних розділах форми. Так, наприклад, функціональне співвідношення голосів у I частині квартету № 3 *D-dur* в експозиції та репризі є незмінним (для порівняння тт. 13–18 експозиції та реприза з такту 13). Натомість зовсім інший підхід бачимо в III частині цього ж квартету, в репризі якого композитор поряд з варіюванням теми використовує і зміни у функціонально-ансамблевому співвідношенні між партіями.

6. Регістровий діапазон усіх інструментів не широкий (рідко використовує четверту октаву в скрипкових партіях – наприклад, звук  $c^3$  останні такти IV частини квартету № 6).

7. Обмін теситурними позиціями у Ф. Мендельсона не спостерігається, кожна партія написана у своєму робочому діапазоні.

8. Тутійні епізоди з'являються на короткий проміжок часу в кульмінаційних моментах, як і у Л. Бетховена мають характер оркестрового тутті. В таких епізодах характерний акордовий виклад, дублювання, рідше унісони. Вихід на кульмінаційні епізоди відбувається поступово, хвилеподібно. Для загострення кульмінаційних моментів, перед приходом тоніки композитор часто використовує репетиційний прийом, коли всі інструменти грають одну гармонічну функцію однаковими тривалостями.

9. Дуже динамічно та яскраво унісони усіх партій звучать у швидких частинах квартету (інтермецо та скерцо), де усі чотири інструменти виконують одне функціональне навантаження, як правило – пасажі у швидкому темпі (наприклад, скерцо з квартету № 5 Es-dur).

Струнні квартети Й.Брамса (*op. 51 № 1 c-moll, op. 51 № 2 a-moll, op. 67 B-dur*) можна вважати наступним етапом еволюції жанру. К. Царьова вважає, що три струнні квартети композитора утворювали підступ до симфонії, при тому, що в них яскраво виявляється специфіка камерного стилю. «Стиль квартетів Брамса відрізняє особлива інтонаційна насиченість і інтенсивніша тематична робота – майже однакові і в викладенні, і в розвитку матеріалу» [75, с. 185]. Відповідно, це позначається і на ансамблевому письмі, особливості якого спробуємо стисло систематизувати.

1. Перш за все зміни (у порівнянні із квартетами Ф. Мендельсона) стосуються фактурного викладу, який значно ускладнюється поліфонічними прийомами – наявні імітаційні відрізки та фугато. Це підтверджує і І. Храмова в дослідженні, присвяченому струнним квартетам композитора. Наприклад, кульмінаційний розділ I частини квартету *op. 51 № 1 c-moll* дослідниця описує так: «Кульмінаційна зона коди об'ємна (9–20 такти від знаку *agitato* і зміни метру). В ній мотив VI–V у тональностях *f*-

*moll* і *c-moll* входить до низхідного профілю ліричної теми короткого фугато: скрипка і віолончель двічі перекликаються із загальним пониженням на октаву» [74, с. 9]. Наявність «вільних» фугованих епізодів характерна і для наступного квартету ор. 51 № 2 *a-moll*, зокрема дослідниця вказує на завершення другої частини та на стретну канонічну імітацію скрипки та віолончелі, яка розпочинається у т. 47 [74, с. 13].

Про головну тему I частини квартету ор. 51 № 2 *a-moll* дослідниця відзначає, що тут спостерігається «бароковий принцип ядра та розгортання, багатство секвенцій та остинато, прихованих голосів та підголосків, легкість поєднання модальності і мажоро-мінорних мерехтінь...» [74, с. 12].

2. Ведучого значення в ансамблевій взаємодії, як і раніше, має I скрипка, але при наявних розвинутих контрапунктах та перекличках з іншими партіями та між партіями в цілому: нерідко інші інструменти перехоплюють ініціативу у викладені мелодії.

3. Тим самим відбувається часта передача ансамблевих функцій між партіями на основі «тісної співпраці» і взаємодії. Складається ситуація поліфункціональності партій, коли кожна в межах невеликих фрагментів музичного тексту послідовно виконує різні функції, що зумовлено: 1) поліфонізацією тканини; 2) мелодизацією ансамблевої фактури внаслідок передачі функції мелодії від партії до партії на коротких відрізках часу. Така активна «співпраця» партій з частими змінами функцій нагадує гру, де партнери постійно обмінюються ролями. В результаті реалізується активна тематична роль кожної партії, паритетність (рівноправ'я) партій за рахунок тематичної насиченості.

Це призводить до насиченої в'язкої фактури, в якій, з одного боку простежується вертикаль, а з іншого велику силу мають горизонтальні лінії та тяжіння. Вочевидь це пов'язано з особливостями музичної мови композитора, зокрема особливостей фактури, в якій велику роль відіграє поліфонізація та мотивна робота по вертикалі та горизонталі, яка сприяє

тематизації. Тематизація ансамблевої тканини призводить до того, що голоси, які за функціональною ієрархією є супроводжуваними, інтонаційно насичуються, стають мелодично виразними, що виводить їх за межі гармонічного супроводу (фону). Найчастіше це відбувається у фрагментах з використанням поліритмії та синкоп, які сприяють інтонаційній і ритмічній свободі партій, ущільненню фактури та реалізації лінеарності. Лінеарність і мелодична насиченість партій дозволяє супроводу в певних випадках бути незалежним від теми.

4. Як було зазначено, реалізація рівноправності здійснюється великою мірою за рахунок тематичних перекличок між голосами, якими насичена ансамблева фактура. Обмін теситурними позиціями зустрічається (див., наприклад, квартет *op. 51 № 1 c-moll*, II частина тт. 39–40).

5. Тутті застосовується переважно в кульмінаційних моментах на форте чи фортіссімо в акордовому та унісонному викладах. Кульмінації за характером та досягненням піку досить різноманітні (наявні довгі та короткі, в залежності від художнього задуму квартету).

Цікавим в аспекті порівняння є аналіз ансамблевого письма в струнних квартетах, що належать тій самій епосі, але іншій музичній культурі. Звернемось до квартетів П. Чайковського (№ 2 *F-dur*, № 3 *Es-dur*) і коротко схарактеризуємо особливості письма в них. У квартетах (їх у композитора 4), як і в більшості своїх творів, П. Чайковський йде шляхом синтезу національних та західноєвропейських традицій. Продовжуючи розвивати лінію Л. Бетховена та Ф. Мендельсона, П. Чайковський приходить до симфонізації квартетного жанру і застосування рис оркестрового письма у квартетах. Ознаками симфонізації квартету є: масштабність циклу, інтенсивність тематичного розвитку матеріалу, динамізація тем. Так, наприклад, до симфонічних рис квартету № 2 Г. Моїсеєв відніс «інтенсивність розвитку матеріалу, тенденцію динамізації

тем, направлений рух до яскравих кульмінацій, хвилеподібну структуру розвиваючих розділів» [45, с. 102].

Відповідно, ансамблеве письмо в квартетах П. Чайковського набуває рис оркестрового. Серед рис оркестрового письма у квартетах композитора назвемо використання дубльштриха, прийому ритмічного подрібнення тривалостей в кульмінаційних зонах, що укрупняє звучання, використання піщікато у супроводжуючих партіях, як один з улюблених (знакових) прийомів у симфоніях композитора, застосування сурдин, квазіоркестрове *al fresco*. Г. Моїсеєв також звертає увагу на прийоми, що нагадують техніку оркестрового письма. Це «протиставлення тутійного та диференційованого викладу, об'єднання інструментів у групи та їх співставлення... При цьому для струнного квартету з його тембровою єдністю тканини виявляється органічною хвилеподібна драматургія наростання» [45, с. 59].

На нашу думку, тенденція до залучення оркестрових прийомів не є єдиним напрямком розвитку квартетного письма П. Чайковського; він взаємодіє із рисами письма, притаманними жанру сольного концерту. Свідчать про це солюючі фрази I скрипки, які протиставляються тутійному звучанню усіх інструментів. Такий прийом зустрічається у концертах (яскравий приклад концерт для скрипки з оркестром, третя частина). П. Чайковський вводить невеличкі каденційні відрізки (наприклад, на початку квартету № 2) у якості вступу або зв'язуючих епізодів, які використовуються у багатьох романтичних концертах.

При рівноправ'ї інструментальних партій кожен з голосів є достатньо індивідуалізованим та розвинутим, «композитор вільно користується ресурсами чотириголосного складу <...> рівноправність інструментальних партій, мелодична наповненість підголоскової тканини» [45, с. 59].

Композитор намагається виділити солюючі тембри, до яких відноситься не тільки партія I скрипки, а й віолончель та альт. Як правило, експозиційні розділи з точки зору ансамблевого письма прописані більш

цілісно, в експозиції на першому плані, як правило, перебуває партія І скрипки. «Специфіка квартетного письма найбільше виявляється в експозиційних побудовах при індивідуалізації тембру кожного інструменту в однорідному по своїй тембровій природі ансамблю» [там само, с. 59].

З початком розробкових розділів активізуються тематичні передачі, швидше змінюється функції партій за рахунок діалогів-перекличок, що подрібнює ансамблеве письмо. Кожній з партій доручаються тематичні елементи, партії мають широкий регістровий діапазон, особливо це яскраво відчутно в кульмінаційних моментах.

Домінує гомофонно-гармонічний тип фактури, проте широко композитор використовує підголосковість, яка корінням сягає народної музики, адже, як відомо, мелодична основа квартетів П. Чайковського – це народні пісні. «Використовуючи фольклорний матеріал в якості головної партії свого струнного квартету (мова йде про одночастинний струнний квартет *B-dur* – П. Л.), Чайковський вступив у діалог з традицією обробки російських народних пісень у квартетному жанрі» [там само, с. 61].

Тип тематизму і мелодії у П. Чайковського і Й.Брамса принципово різний. У Й. Брамса мотивний, а у П. Чайковського мелодійна лінія довша, пластична і наспівна. Це підсилює повноту музичної тканини та при застосуванні поліфонічних прийомів сприяє мелодизації голосів фактури. На поліфонічність квартетного письма вказують і контрапунктичні з'єднання декількох тем у різних голосах, наприклад, у коді квартету *B-dur*, у фугато фіналу квартету *F-dur*.

Тутті композитор вводить не тільки в кульмінаційних моментах, але й на початку експозиційних розділів. В таких епізодах використовує дублювання, акордовий виклад або йде шляхом поєднання індивідуалізованих партій. В тутійних епізодах більш чіткіше (ніж, наприклад, у Й. Брамса) виокремлюються горизонтальні лінії, аніж вертикальні внаслідок поліфонізації та мелодизації голосів.

## Висновки до Розділу 1.

У результаті опрацювання наукової літератури щодо жанрової специфіки струнного квартету, в тому числі і на рівні ансамблевої взаємодії, ми дійшли таких висновків. Згідно з багатьма дослідниками (І. Польська [53, 54], Л. Повзун [52] та інші), струнний квартет належить до константних і темброво-однорідних жанрів. До сутнісних ознак квартету як особливого виду камерно-інструментального жанру відносяться (за Д. Рубцовою [57]): ліричність за змістом; в структурному плані циклічність; паритетність функцій інструментів-учасників в музичному цілому [57, с. 12]. Не викликаючи сумнівів, теза про темброву однорідність струнного квартету потребує уточнення: кожний струнно-смічковий інструмент має власне темброве забарвлення та діапазон звучання [31, 51, 9]. Тому, з одного боку, вони добре «зливаються» в ансамблі, з іншого - виявляється їх темброва специфіка завдяки прийомам ансамблевого письма.

Аналіз наукової літератури з питань ансамблевої взаємодії у жанрі струнного квартету продемонстрував, що розвідки ведуться у двох взаємопов'язаних напрямках: 1) узагальнення виконавського досвіду; 2) дослідження історії та теорії жанру квартету. Перший напрямок утворюють праці, які, як правило, написані виконавцями, досвідченими педагогами й призначені для вирішення практичних завдань в роботі ансамблістів, націлені на витворення ансамблю як узгодженого збалансованого організму в єдності художнього задуму та ансамблево-технічних засобів його реалізації. Відповідно, автори порушують питання артикуляції, штрихів, динамічного балансу, ансамблевої координації та взаємодії - тих важливих складових ансамблевої гри, якими оперують виконавці під час ансамблевої гри. У роботах другого напрямку порушуються естетичні, комунікативні, загальнотеоретичні питання жанру струнного квартету, квартетного стилю, фактури, композиторської техніки. Підкреслимо, що обидва напрямки є взаємопов'язаними.

У результаті узагальнення і систематизації наукових положень щодо специфіки жанру струнного квартету встановлено, що у жанровому генетичному коді струнного квартету закладена рівноправність всіх чотирьох інструментів через їх органологічну природу. Тому, виходячи з визначення ансамблевого письма І. Смірної, ми формуємо власну дефініцію поняття “квартетне письмо” як похідного і уточнюючого щодо певної жанрової сфери: *квартетне письмо - це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів функціональної взаємодії темброво-однорідних інструментів (партій) на основі повної або часткової рівноправності. Ця рівноправність закладена в жанровому коді квартету, в якому об'єднуються інструменти однієї органологічної природи і належать одній родині.*

Спираючись на наукову літературу і доповнюючи напрацювання дослідників власними міркуваннями, компонентами ансамблевого (квартетного) письма ми вважаємо: тембр, регістр, обраний композитором діапазон звучання, обмін теситурними позиціями (відбувається чи ні), тип функціональної взаємодії партій (рівноправ'я, ієрархія), обмін фактурно-ансамблевими (рольовими) функціями, тип дублювання, вирішення тутті; динаміку, штрихи, артикуляцію.

В результаті аналізу зразків струнного квартету Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена ми дійшли таких висновків. Становлення ансамблевого (квартетного) письма відбувалось із становленням жанру струнного квартету. Із самого початку принцип рівноправ'я партій виявляється у насиченості квартетної фактури поліфонічними прийомами (У Й. Гайдна, В. А. Моцарта), що у подальшому стає однією з атрибутивних ознак жанру. Засобами реалізації ідеї рівноправ'я також є діалогі-переклички між партіями і передачі тематичного матеріалу.

Якщо в квартетах Й. Гайдна і В. А. Моцарта при рівноправ'ї партій відчутно домінує І скрипка як мелодичний голос, то у Л. ван Бетховена

ступінь функціональної свободи партій досить високий, достатньо розлогі (довгі) мелодичні лінії проводяться в усіх інструментах.

У творчості Л. ван Бетховена спостерігається впровадження у квартетне письмо принципів симфонічного письма. Це стосується у першу чергу тутійних епізодів, масштабніших, ніж у Й. Гайдна і В. А. Моцарта, з октавними дублюваннями, спільним ритмом і штрихами в партіях.

Поступово розширювався і робочий діапазон усіх інструментів: якщо у квартетах Й. Гайдна та В. Моцарта регістровий об'єм не є широким, то у Л. Бетховена він розширюється, що обумовлено симфонізацією квартетного жанру. Однак слід зазначити, що і Й. Гайдн, і В. Моцарт активно використовували регістрові злети в кульмінаційних зонах, побудованих на передачах тематичного матеріалу від низьких до високих інструментів.

У квартетах Ф. Мендельсона, Й. Брамса та П. Чайковського ансамблеве письмо розвивається на основі напрацьованих та відібраних класицистами прийомів. Гнучкіше розподіляються фактурно-ансамблеві функції інструментів на основі рівноправ'я, частіше відбувається їхня зміна. Помітно ускладнюється фактура за рахунок все більшої поліфонізації і активізації мелоодико-тематичної ролі партій. Застосовуються прийоми оркестрового і концертного письма.

Ансамблеве письмо має історично зумовлений характер, що демонструє композиторська практика XVIII-XIX ст.

## РОЗДІЛ 2

### ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА В СТРУННИХ КВАРТЕТАХ Б. БАРТОКА НА ПЕРЕТИНІ ЗАГАЛЬНОГО І ОСОБЛИВОГО

#### 2.1. Специфіка темброво-фактурного параметру творів Б. Бартока у дзеркалі наукової думки

Шість квартетів Б. Бартока були написані у різні періоди творчості композитора (перший – у двадцять років, шостий – у шістдесят чотири), тому представляють усі засоби його композиторської техніки. Е. Денисов вказує на те, що квартети Б. Бартока відображають не тільки етапи творчої біографії, але й відкривають всю глибину думок композитора [24, с. 19]. І. Нестьєв вважає, що Б. Бартока у квартетному жанрі приваблювали «економність виразових засобів, розвинута поліфонічність фактури, широкі можливості для філософсько поглибленого музикування, позбавленого зовнішніх прикрашальних, суто віртуозних ефектів» [49, с. 157].

Розгляд ансамблевого письма у квартетах Б. Бартока неможливий без висвітлення комплексу питань, безпосередньо пов'язаних з ансамблевим письмом. Це – 1) питання музичної мови, зокрема фактури; 2) питання тембру.

У фактурі квартетів Б. Бартока дослідники [8, 80] відзначають велику роль поліфонії. Б. Бергінер пише, що особливістю використання поліфонії композитором є: рідке застосування завершених поліфонічних форм як самостійних частин або у складі інших композицій; поліфонічні прийоми вписуються в різні форми, застосовуються вільно; поєднуються з іншими (неполіфонічними) прийомами в загальному процесі тематичного розвитку, зокрема, із варіантним, що дозволяє визначити тематичний розвиток як варіантно-поліфонічний [8, с. 104–107]. Варіантний розвиток передбачає зміни окремих елементів тем (інтервалів, ритму, спрямованості

мелодичного руху тощо), зміни поліфонічних характеристик торкаються інтервалів і відстані вступу голосів в імітаціях, кроку в канонічних секвенціях, показника переміщень в рухомих контрапунктах тощо [8, с. 107–108]. Дослідник акцентує увагу на тому, що варіантний і поліфонічний методи розвитку тематизму перебувають в органічному взаємозв'язку.

Якщо систематизувати основні специфічні риси застосування Б. Бартоком поліфонії в сонатних *allegri* (а саме ці частини аналізує Б. Бергінер), то можна коротко сказати про таке:

1. Що стосується «арсеналу» поліфонічних засобів, то Б. Барток не застосовує якісь особливі прийоми. Він користується традиційними, але цілком індивідуально й у взаємозв'язку із варіантністю [8, с. 111–112]. Ця ідея проектується і на форму в цілому. Дослідник відзначає: «у сфері поліфонії виявляється одна з провідних закономірностей формотворення і тематичного розвитку у Бартока: поєднання традиційного в загальному плані, в будові частин (за Асаф'євим - у сфері форми-схеми) і новаційного у внутрішньому (тобто процесуальному) боці розвитку» [8, с. 105]. У зв'язку з цим дослідник пропонує по відношенню до бартоківських перших частин кuartетів застосовувати поняття В. Задерацького «поліфонічна сонатність».

2. Меншу роль відіграє неімітаційна поліфонія порівняно з імітаційною, що можна пояснити прагненням єдності тематичного матеріалу. «Багатотемність, притаманна сонатним *алLEGRO* Хіндеміта, а також Прокоф'єва (меншою мірою і в інших проявах), взагалі є чужою композиторській манері Бартока. Зокрема, в його сонатних *алLEGRO* майже не використовується контрапунктичне варіювання у вигляді розквітання теми новими контрапунктами. Не характерна для Бартока і “російська” підголоскова поліфонія, поширена у Стравінського, Прокоф'єва, Шостаковича» [8, с. 110].

3. Висока тематична насиченість поліфонії у Б. Бартока. Рідко лінії фактури ґрунтовані на нейтральному, фоновому матеріалі. Частіше такий матеріал є близьким основному тематизму за інтервалікою [там само, с. 110].

4. Застосування поліфонії і ступінь складності прийомів не залежать від розділу форми, на відміну від сонатних форм Прокоф'єва, Шостаковича, Хіндеміта. Це свідчить про рівнозначність розділів сонатного *allegro* [там само, с. 110], підкріплену домінуванням варіантності, тематичною насиченістю і активністю тематичного розвитку у всіх розділах. В результаті між експозицією, розробкою і репрізою встановлюються нові відносини. «По-перше, єдність методів розвитку у всіх розділах і інтенсивність тематичної роботи в експозиції позбавляють її власне експозиційності і урівнюють з іншими розділами, зокрема, із розробкою (в цьому плані Барток є близьким багатьом іншим авторам сонатних композицій ХХ століття). По-друге, розробка у Бартока не стає центральним участком сонатного “дійства”, місцем конфлікту. Для творів драматичного плану, якими є майже всі сонатні *алегро* Бартока, така трактовка розробки зовсім не типова. По-третє, репріза в його сонатних формах є відносно самостійним і рівноправним розділом, який не підпорядковується безпосередньо експозиції і не пов'язаний нерозривно, єдиною лінією драматичного нагнітання, із розробкою. Іншими словами, сонатні *алегро* Бартока утворюються трьома (або більше) приблизно рівнозначними участками з єдиними (в тому числі- поліфонічними) методами розвитку загального тематичного матеріалу» [8, с. 106].

Резюмуючи свої спостереження щодо особливостей фактури Б. Бартока, в тому числі у квартетах, І. Нестьєв зауважує: «Барток нерідко поєднує традиційну поліфонічну техніку з ладово-інтонаційним матеріалом, який черпає в старовинному угорському фольклорі; національно-угорські поспівки, які підлягають контрапунктичному розвитку

(імітації, канони, обернення та інше), утворюють сучасну інструментальну тканину (прикладом можуть слугувати струнні квартети, особливо П'ятий)» [49, с. 683]. Дослідник звертає увагу на активізацію й ускладнення метро-ритмічної основи в творах композитора, пошуки нового в ладогармонічній сфері, широким застосуванням лінійної поліфонії, в якій поєднується класична строгість імітаційного розвитку зі свободою ладотональних відносин<sup>6</sup> [49, с. 719]).

Згідно зі І. Смірноюю фактура і ансамблеве письмо перебувають у синхронно-асинхронній взаємодії. На підтвердження думки авторка наводить класифікацію фактурних змін у квартетній музиці, запропоновану А. Свірідовою [61]. А Свірідова пише про «оновлення», «видозміну» та «переключення», з якими пов'язані фактурні зміни. «Оновлення» реалізується «за рахунок зміни функцій голосів усередині єдиного музичного складу (гармонія – гармонія, поліфонія – поліфонія)» [61, с. 67]. «Видозміна» відбувається у зв'язку зі «зміною логіки організації багатоголосся (гармонія – поліфонія і навпаки)» [там само, с. 67]. «Переключення» супроводжується «різкою зміною кількості голосів (гармонія – монодія, поліфонія – монодія ...)» [там само, с. 67]. На думку І. Смірноюї, «перший тип не передбачає зміни складу (фактури), проте в ньому відбувається зміна функцій голосів у фактурі певного типу. Її можна простежити саме на рівні ансамблевого письма, ансамблевої взаємодії партій» [64, с. 78]. Це доводить асинхронність взаємодії фактури і письма. Інші два типи, як правило, супроводжуються змінами на рівні ансамблевого письма, що свідчить про його синхронну дію із фактурою [64, с. 78].

Стосовно камерно-інструментальної музики ХХ ст. А. Свірідова зауважує, що характерною рисою фактурного розвитку в ній є «миттєве

---

<sup>6</sup> «Свідоме повернення до прийомів добахівської поліфонії, достатньо поширене в європейській музиці міжвоєнного двадцятиліття, дозволяє Бартока віднести до “неокласиків”. <...> Але відновлюючи окремі принципи і технічні засоби старої поліфонії, він майже ніде не стилізує “під Баха”, не відтворює інтонаційних стрій, мелос і ритміку бахівської музики» [49, с. 683].

перемикання від однієї форми організації музичної тканини до іншої» [61, с. 71]. Це можна віднести і до квартетів Б. Бартока. Хоча спостерігається і інша тенденція – достатньо довге утримання одного типу фактури, але з постійними змінами («подіями») в ансамблевому письмі. Відповідно, у першому випадку спостерігається швидка зміна фактурно-ансамблевих функцій партій. Але і в другому ансамблеві письмі виявляє високу ступінь подієвості.

Звернемось до питання тембру. Як зазначає Г. Косенко, у творчості Б. Бартока одним із головних компонентів музичної мови є гра тембровими фарбами<sup>7</sup> [38, с. 228]. У зв'язку з чим автор пропонує поняття «темброобраз», по аналогії з образами-інтонаціями, образами-ритмами тощо. Темброобрази у творчості Бартока, на думку Г. Косенко, набувають знаковості [38, с. 229]. Як зазначає автор, «темброобраз може бути спрямований на імітацію звуків живої й неживої природи, або використовуватися як лейтобраз персонажа, характеру, емоції та ін.» [38, с. 229–230]. Автор також систематизує чинники тембротворення, які відіграють велику роль у «тембровому амплуа». Це артикуляція, вибір аплікатури, сила дотику смичка до струни і його швидкість, застосування різних прийомів (*arco*, *pizzicato*, *con sordino*, *con legno*...); іноді фактором тембротворення може бути ритм [там само, с. 230].

Г. Косенко оперує поняттям «темброколотит», який запропоновано в роботі М. Манафовой: як «певне сумарне звучання фрагменту музичної тканини, яке синтетично об'єднує в собі різні фактори, що тією чи іншою мірою впливають на звуковий вигляд твору – це інструментальний склад, особливості артикуляції й звуковидобування, регістрове положення

---

<sup>7</sup> Г. Косенко запропонувала оригінальну класифікацію квартетів у музиці ХХ століття з точки зору втілення трьох музично-художніх ідей: 1) темброколотистичної (зразок – квартети Б. Бартока); 2) віртуозно-технічної (типовий варіант – квартети П. Гіндеміта); 3) семантичної (квартети Д. Шостаковича) [38, с. 11].

співзвучь і тембрових комплексів, фактурні рішення, що визначають своєрідний колорит звучання» [45, с. 8-9].

Формування темброколериту в творчості Б. Бартока Г. Косенко пов'язує із такими прийомами: 1) застосування різних видів тембрів та їх комбінацій (інструментальний (реальний і нейтральний), ілюзорний, гармонічний, регістровий, фактурний) (по В. Цитовичу); 2) різні прийоми гри (*arco*, *pizzicato*, *con sordino*, *con legno*...); 3) фактурні, регістрові та гармонічні прийоми (використання високих регістрів, велика кількість дисонансів, «фальш» унісону, акордові акценти); 4) складна ритмічна мова (своєрідні розміри:  $2/2$ ,  $3/2$ ,  $6/4$ ,  $5/4$ ,  $5/8$  ..., зміщення долей, синкопи і т.д.); 5) наслідування струнно-смичковими інструментами ударних, духових, щипкових [38, с. 235].

На темброву специфіку квартетної тканини Б. Бартока науковці звертали увагу і раніше. В. Цитович, досліджуючи специфіку тембрового мислення у квартетах і оркестрових творах композитора, розділяє поняття, пов'язані із тембральними явищами, на два ряди. До першого він відносить розроблені А. Сохором поняття інструментальний, гармонійний, регістровий та фактурний тембр. Для позначення «тембрової активності» [77, с. 148] пропонує поняття другого ряду [там само, с. 148–149]. Їх введення науковець пояснює тим, що в будь-якій музиці можна розрізнити звучності двох видів: «...З одного боку – звучності, які не привертають нашої спеціальної уваги; з іншого - такі, що привертають особливу увагу своєю яскравістю, тобто звучності із підвищеним ступенем тембрової активності, які утворюють темброві плями» [77, с. 148]. Відповідно, яскравість звучання може бути створена різними засобами, у зв'язку з чим В. Цитович розрізняє «реальний тембр», «нейтральний тембр», «ілюзорний тембр». «Реальний тембр» – це інструментальний тембр, який застосовано для створення тембрової плями [77, с. 148]. Нейтральний тембр застосовується для утворення тла [77, с. 148]. Ілюзорний тембр є засобом

для створення тембрової плями на основі гармонійного, реєстрового, фактурного тембрів окремо або у сукупності [77, с. 149]. Цікавий в цілому науковий підхід, запропонований у роботах В. Цитовича, акцентує увагу тільки на фрагментах тембрової активності, не «розшифровуючи», яким чином складається вся тканина квартетів. А це, у свою чергу, можна виявити шляхом аналізу ансамблевого письма.

## **2.2. Становлення принципів ансамблевої взаємодії у Першому та Другому квартетах Б. Бартока**

Перший квартет написаний Б. Бартоком 1908 року. Як зазначає Е. Денисов «тричастинний цикл побудований так, що перша частина сприймається як розгорнутий вступ. Вона структурно не завершена і безпосередньо переходить в другу частину» [24, с. 19]. Перша частина – це вільно побудована fuga, що зумовлює домінування поліфонічної фактури. Свобода побудови фуґи виявляється в тому, що в середньому розділі композитор застосовує новий тематичний матеріал, що для фуґи в цілому не є характерно. Е. Денисов зазначає, що «цей матеріал різко контрастує первинному» [24, с. 20]. У частині в цілому Б. Барток широко використовує різноманітні поліфонічні прийоми: імітації, контрапункти тем, стретне нашарування. У середньому розділі з появою нової теми спостерігається спрощення фактури (з'являється елементи гомофонної фактури), про що пише Е. Денисов [24, с. 20].

Б. Барток використовує різноманітні прийоми поліфонічного письма – це система контрапунктичного викладу теми, використання варіантного контрапунктування, підголосковий спосіб викладення теми.

Квартет починається двохголосним викладом теми у I та II скрипок (одночасно звучить тема і відповідь із збереженням тоніко-домінантних відношень), після проведення теми за таким самим принципом вступають альт та віолончель, а для яскравості звучання тема доручена віолончелі теситурно вище альту. Таким чином композитор об'єднує партії в дві

темброві пари. При цьому сумарний діапазон чотирьох партій в поліфонічній тканині не є широким: партія віолончелі не розкриває нижні (басові) реєстри інструменту, а I скрипка, навпаки, не досягає звучання верхнього реєстру.

Далі в межах викладення теми в чотирьох голосах принцип збереження не широкої поліфонічної тканини зберігається до т. 16. В т. 16 віолончель вперше завойовує басы, а в попередньому (т. 15) I скрипка бере найвищий тон в першому розділі (*cis*<sup>3</sup>). В обох тактах на першу долю композитор застосовує подвійні ноти (т. 15 – II скрипка і альт, т. 16 – II скрипка, альт і віолончель), що сприяє широті звучання, заповненню простору. Одночасно композитор робить зупинку на перших долях, проставляючи половинні ноти (II скрипка, альт, віолончель). Зміна ритмічного малюнку, зібрання голосів в акордові вертикалі, динаміка форте (т. 15) виділяє цей фрагмент в смисловому значенні, адже це перша кульмінація.

Звертає на себе увагу гранична деталізація динаміки і ремарок (нюансів), що підкреслює важливість цих двох тактів. Таким чином, до ц. 3 в межах першого розділу композитор виходить на локальну смислову кульмінацію, що підкреслюється засобами квартетного письма: перша смислова кульмінація відзначена зміною письма з горизонтального на вертикальне при збереженні функціональної рівноправності голосів.

Від ц. 3 (т. 17) композитор повертає первинну розшаровано-поліфонічну фактуру (Додаток 1, приклад № 1). Друга хвиля розвитку від ц. 3 приводить до кульмінації (т. 23), яка побудована на стретному викладенні тем (основна тема і відповідь). На підході до кульмінації та у ній самій Б. Барток сполучає розгалужене поліфонічне письмо з прийомом об'єднання голосів у пари (т. 20–23), що призводить до об'єднання партій в два темброво-фактурних пласта (I, II скрипки утворюють один шар; альт і віолончель інший) – фактично, це дві мелодичні лінії, викладені у

фактурному дублюванні. При цьому бас є мелодичним голосом, а не супроводжувачим. Рух двох пластів підводить до кульмінації експозиційного розділу (від т. 25, ц. 5–6), яка побудована на стреттному викладенні тематизму. Композитор не використовує стретту в класичному розумінні, адже всі голоси вступають одночасно, а «стреттні нашарування» виникають через ритмо-мелодичну варіантність в усіх партіях. У ц. 6 напруженість кульмінації підтримується завдяки застосуванню канонічної імітації в двох верхніх голосах, а нижні голоси виконують функцію вільно контрапунктуючих голосів. Виділення двох пар голосів з різним тематичним матеріалом дає композитору змогу підкреслити напруженість кульмінаційного епізоду шляхом тематичного «згущення». Для виконавців це можливість показати в межах квартетного ансамблю дуєтне мислення. Слід зауважити, що фактура у цьому фрагменті (ц. 6) розширюється за рахунок подвійних нот, котрі заповнюють простір по вертикалі, у зв'язку з чим «завойовуються» низький та високий регістри. Після досягнення найвищої кульмінаційної точки раптово «відключаються» усі голоси (т. 33).

Підкреслимо, що суттєві фактурні зміни у Б. Бартока вказують на початок нового розділу форми (т. 33 – середня частина, т. 53– реприза). В середньому розділі фактурно-ансамблеві функції партій змінюються: віолончелі доручається квінтовий органний пункт як гармонічна основа, у альт та II скрипки звучить нова тема в імітаційному викладі, у I скрипки – контрапункт.

Коротко резюмуючи, зауважимо. У першій частині квартету домінує поліфонічний тип фактури, відповідно, реалізується функціональне рівноправ'я партій в повній мірі, наявною є індивідуалізація кожної лінії. Короткотривалі гомофонно-гармонічні (акордові) епізоди відзначають або кульмінацію, або початок нового розділу форми, або слугують своєрідним обрамленням середніх імітаційно викладених голосів. Квартетне tutti також побудоване на поліфонічно-імітаційних прийомах.

Принцип фактурного розвитку здійснюється завдяки концентрації щільності або розрідженості багатоголосної тканини, тобто за принципом фактурного *crescendo* або *diminuendo*.

Такому затамованому згустку гармоній та енергетики протиставляється II частина – *Allegretto. Introduzione*. В музичній мові другої цієї частини багато сміливих прийомів: неочікуваних ладогармонічних зрушень, використання збільшеного ладу та ін. Як і в I частині, Б. Барток не насичує партитуру новаторськими прийомами гри, але музична тканина організована відповідно до новаційних прийомів ансамблевого письма.

Як вказує Е. Денісов, за формою це – *сонатне allegro*, але вільно трактоване: ц. 1 – головна партія; ц. 5 – зв'язуюча партія (унісонний перехід до побічної партії); ц. 6 – поява нової теми, побічної партії; ц. 12 – розробка; ц. 16 – умовна реприза [24, с. 20]. Вся друга частина складається з коротких тематичних імпульсів, а поява нового тематичного матеріалу підкреслюється фактурними і темповими змінами, що є характерним для I частини та наступної III частини.

Починається II частина вступом – двохголосним викладом теми в альт та віолончелі в терцію (7 тактів), після чого ці інструменти передають «естафету» I та II скрипці. *Allegro* (ц. 1) – початок основного розділу другої частини, тема головної партії. Зауважимо, що на її початку панує гомофонно-гармонічний тип фактури, де II скрипка і альт можна трактувати як варіанти однієї – головної – мелодичної лінії, а I скрипка виконує фугіраційну роль, що підкреслюється остинатним рухом. При цьому ми не можемо однозначно розподілити голоси на головні та другорядні з функціональної точки зору, як в традиційній гомофонно-гармонійній фактурі, адже навіть фігураційний (супроводжуючий) голос має досить самостійний тематичний матеріал, який в подальших розділах стане основою для певних тем.

На відміну від I частини, в якій панував поліфонічний тип викладення, що створювало умови для тривалого збереження фактурно-ансамблевих функцій партій в межах великих розділів, в II частині, в якій композитор мислить більш короткими тематичними побудовами, функції партій в ансамблі змінюються часто протягом всієї частини. Так, вже у ц. 2 ансамблево-фактурні функції деяких партій змінюються: партія I-ї скрипки переміщується з фігураційної функції на мелодичну; II скрипка та альт продовжують мелодичну лінію, але з різним тематичним матеріалом; віолончель переймає на себе роль I скрипки, але є варіантом фігурації скрипки. Тема віолончелі вирощується з мелодичних фігурацій I скрипки: зберігаються інтонаційні складові, але в ритмі композитор відходить від остинатності, що виводить лінію із значення фігурації і надає їй мелодичної функції. Таким чином, ступінь відходу теми від моделі (фігурації I скрипки) дозволяє партію віолончелі називати самостійною – це своєрідна мелодизація басу. В результаті бачимо кардинальну зміну функцій у I скрипки та віолончелі, натомість II скрипка і альт продовжують мелодичну лінію, але в контрапунктичному співвідношенні до головного голосу (I скрипки).

З початком нової цифри (ц. 3) композитор знову змінює функції партій. В цьому розділі домінує поліфонічний тип викладення, який об'єднує два розщеплені голоси, на кшталт гетерофонії: II скрипка і альт ведуть мелодію, яка одразу розщеплюється в терцію, секунду, сексту із різними варіантами якісної величини цих інтервалів. Зауважимо, що тут знову відсутній бас як опорний голос гармонії: партія віолончелі є мелодичною лінією, тобто утворює свій контрапункт. Поступово (від ц. 5–1 т.) ансамблева тканина організовується в унісонний тип фактури, що свідчить про появу нової теми, яка виконує функцію зв'язуючої партії.

На тлі остинатних ритмоформул у ц. 6 звучить тема побічної партії в унісонному звучанні II скрипки і альту в двооктавному обрамленні крайніх

голосів (I скрипки та віолончелі), які виконують фігураційну функцію, адже не доростають до контрапункту у зв'язку з досить малою яскравістю мелодичної лінії (чому сприяє остинато). Починаючи з т. 79 альт виключається і з'являється тільки через 5 тактів в *quasi* імітаційному викладі. Поліфонічне розшарування тканини підводить до кульмінаційного епізоду, в якому знов встановлюється гомофонно-гармонічна фактура акордового складу, в якій голоси рухаються в єдиному ритмі (ц. 8+3 т.) (Додаток 1, приклад № 2).

Як зауважує Е. Денисов, кульмінація побудована майже цілком на інтонаціях низхідної сексти та перекликається з двома кульмінаціями крайніх розділів фуги [24, с. 20]. І хоча інтонації сексти звучать у I скрипки, яка має велике значення в цьому епізоді, супроводжуючи голоси побудовані на інтонаціях терції (обернення інтервалу сексти), що дозволяє казати про взаємодоповнюючу з тематичної точки зору функцію голосів у цьому епізоді. Починаючи з ц. 9 композитор вводить новий прийом, який ще не був використаний – педалі, тобто ритмізований бас, на фоні якого у верхньому голосі звучить мелодія. Така фактурна організація свідчить про наявність гомофонно-гармонічного типу викладення.

Розробковість подальших епізодів (ц. 12–15) підкреслюється розрідженістю фактури при туттійному звучанні: як і на початку частини, смислове навантаження трьох партій (I та II скрипки, альт) виділяється на фоні хвилеподібного, дискретного малюнку віолончелі. Переклички партій з т. 152 (ц. 13) змінюють поліфонічну фактуру ц. 12 на гомофонно-гармонічну: віолончель, альт, II скрипка секстакордами рухаються вниз, а їм відповідає I скрипка з уже знайомим інтонаційно-ритмічним мотивом. З ц. 15 роль фігураційного голосу переходить до II скрипки (можна сказати, що фігураційний елемент з'являється у різних модифікаціях, але від похідного першого його проведення). Таким чином, розробковість викладення підкреслюється засобами ансамблевого письма, а саме:

підвищеною роллю діалогів-перекличок, фрагментарністю та дискретністю ліній, частішою зміною типів фактури та фактурно-ансамблевих функцій партій. Це надає музичному процесу підвищеної подієвості, а формі – структурної дрібності.

Починаючи з ц. 16 звучить реприза, але теми не проходять в основному викладі, а лише фрагментарно. Знову ми бачимо чергування акордового та поліфонічного викладу. Про кульмінаційну точку цієї частини свідчить «згущення» фактури за рахунок застосування попарного об'єднання партій, унісонних вертикалей, інтервальних потовщень партій, наростання динаміки.

Підсумовуючи сказане вище, можна виділити такі типи функціональної організації і співвідношення партій в ансамблевому письмі II частини Першого квартету: 1) при чотириголоному викладі фактура чітко поділена на мелодію та супровід – гомофонно-гармонічний тип; 2) різновид гомофонно-гармонічного викладу – акордовий тип; 3) партії розподіляються між собою попарно, зазвичай по два сусідніх голоси, нерідко вони звучать імітаційно; 4) унісонний виклад, з можливими невеликими інтервальними розщепленнями (гетерофонія). Якщо у I частині домінуючим був поліфонічний виклад, то в II частині усі чотири види композитор звертається і до гомофонної та гомофонно-поліфонічної фактури при збереженні великої ролі поліфонічного мислення.

*Introduzione* виконує роль зв'язки між II та III частинами. Починається яскравим *f* трьох верхніх голосів в акордовому викладі і закінчується чотиризвучним акордом на *p*.

III частина Першого струнного квартету Б. Бартока, за словами Є. Денисова, – «яскравий приклад жанрово-танцювального начала всього квартету, а основна його тема асоціюється з відомим “Медвежим танцем”, і являється інтонаційною основою усіх тем фіналу. У свою чергу, цю тему потрібно вважати похідною від теми фуги (інтонації сексти з півтоновим

оспівуванням квати). Загальна форма рондо-соната трактована рапсодично, <...> в цілому калейдоскопічна (що ще більше підкреслюється темповими змінами, фактурними та структурними)» [24, с. 20]

III частина є наймасштабнішою у циклі, таким чином, драматургія квартету вибудовується від першої вступної частини до кульмінаційної жанрової третьої частини.

У ній реалізується блискуча фактура ансамблево-діалогічного типу: від початку до ц. 8 ансамблеву тканину побудовано за принципом діалогу реплік попарно об'єднаних партій. Окрім парного викладу тематичного матеріалу, з'являються варіанти фактурної організації, у яких об'єднуються три партії проти однієї супроводжуючої.

Форма рондо-соната в III частині трактована вільно, тематичний матеріал частини будується за варіаційним принципом: усі розділи виростають з початкової теми, в основі якої закладені інтонації секунди та септими. Розвиток теми супроводжується ритмічними трансформаціями й змінами фактурного викладу (від одноголосного до чотириголосного). І якщо поліфонічні принципи організації ансамблевої фактури у II частині зустрічалися в меншій мірі, то в III ми знову повертаємося до їхнього домінуючого значення. Тема або її фрагмент можуть одночасно звучати у різних ритмічних варіантах, що водночас забезпечує і потовщення фактури, і виокремлення певного голосу. Квінтесенцією застосування поліфонічних засобів є середній розділ III частини – фугато (ц. 17), який, як зазначає Е. Денисов, поєднує в собі дві драматургічні функції – центрального розділу та розробки [24, с. 20]. Початок фугато звучить на *pp* в альт на фоні кварто-квінтових акордів віолончелі рівномірними четвертями. Віолончель остання з чотирьох партій проводить свою тему (ц. 20), після чого звучить інтермедія, побудована на попарному об'єднанні голосів, що утворює два шари фактури (I та II скрипки – перший, альт та віолончель – другий). Усі контрапункти (протискладення теми) фугато побудовані на

трансформованих інтонаціях теми. Наступний розділ фугато (ц. 21) – приклад двоголосної канонічної секвенції першого розряду в нижню секунду. При такому «одноголосному» звучанні фактура є потовщеною завдяки унісонному подвоєнню, що яскравіше виділяє тематичний матеріал; октавне звучання альт та віолончелі додає простору звучання.

Коротко систематизуємо принципи ансамблевого письма у Першому квартеті. 1. Специфіка ансамблевого письма визначається великою роллю горизонтального мислення і поліфонічних прийомів у фактурі. Відповідно, в ансамблевій взаємодії панує функціональне рівноправ'я партій. 2. Проте домінування поліфонічної фактури не є абсолютним. Композитор застосовує гомофонно-гармонічний тип фактури (мелодія і супровід, акордовий склад, унісони), демонструючи велике розмаїття варіантів її вирішення в ансамблевому плані (попарне об'єднання партій в різних конфігураціях, об'єднання трьох партій проти однієї тощо). 3. Пари партій часто контрапунктують, що дозволяє трактувати їх як темброво-фактурні шари. 4. Співставлення і протиставлення типів ансамблевого письма на основі різних принципів функціональної взаємодії партій стає потужним засобом контрасту в драматургії форми.

Другий квартет Б. Бартока написаний між 1915 та 1917 роками. Е. Денісов вважає, що цей квартет є свого роду «містком» між раннім Бартоком та пізнім, зрілим майстром [24, с. 21]. Цикл квартету складається з трьох частин, кожна з яких ставить перед виконавцями низку завдань технічних та ансамблевих. Вже з перших тактів відчутна особлива експресія, не притаманна раннім творам Б. Бартока, а також нові ансамблеві рішення, які з'являються в другому квартеті вперше.

«Музика Другого квартету (особливо у крайніх його частинах) суто поліфонічна. Інструментальна тканина складається із вільного сплетіння самостійних мелодичних ліній. Застосування ліанерної поліфонії, – а також поліритмічних ефектів – створює враження строкатого звукового потоку.

Інколи навіть важко виділити ведучу лінію» [49, с. 257]. «Саме тепер композитор приходять до відверто позатональних дослідів..., до відмови від яскравого тематизму..., до навмисної деформації мелосу та важко сприйнятливим нашаруванням звукових пластів» [49, с. 217]

В I частині квартету (сонатне *Moderato*) реалізований, переважно гомофонно-гармонічний тип фактури. З перших тактів відбувається виклад теми головної партії, в якій усі голоси функціонально розділяються на три пласти: 1) I скрипка – мелодія; 2) II скрипка, альт – за функцією гармонія, вирішена специфічним чином - шляхом гетерофонічного розщеплення в дисонуючі інтервали, що надає звучанню терпкості; 3) віолончель – бас, який є досить рухливим з мелодійної точки зору, що зумовлює складну гармонічну основу і в результаті перетворюється в другий контрапункт.

Локальною кульмінацією в зоні головної партії є ц. 2, де композитор, як і в багатьох попередніх кульмінаціях, збирає три нижні голоси в єдиному ритмічному русі, утворює акордову фактуру, на тлі якої звучить I скрипка. У наступній цифрі (ц. 3) композитор змінює тип письма. У цьому епізоді діалогічність надає функціональній самостійності кожному з голосів, адже в основу перекличок покладено один мотив, який по чергово проходить у різних партіях, створюючи ситуацію *quasi* імітації. Після діалогічної побудови знову повертається гомофонно-гармонічний тип викладення (ц. 4), де I скрипка з мелодії перетворюється на педаль, II скрипка залишається на своїй, зазначеній раніше, функції – гармонії, альт із супроводу переростає в самостійну мелодичну лінію, а віолончель виконує функцію фігураційного басу. Таким чином, вже на етапі експонування теми головної партії виявляється тонке і гнучке, змінюване в межах коротких відрізків тексту, ансамблеве письмо в усіх чотирьох партіях учасників ансамблю.

Мелодію побічної партії (ц. 5) ведуть в октавному подвоєні I та II скрипки, альт продовжує виконувати гармонічну функцію, а віолончель -

басову. Завдяки октавному потовщенню мелодії створюється враження широти мелодичного простору, а балансову рівновагу інших голосів композитор досягає завдяки подвійним нотам альт та віолончелі. Поступово фактура розшаровується в поліфонічну через те, що альт та віолончель переростають з басового і гармонічного голосів в самостійні голоси і досягають поліфонічної комплементарності.

В ц. 6 в музичній тканині формуються два пласти (що зустрічалось як прийом ансамблевого письма і в попередньому квартеті), де верхні два голоси рухаються в октаву, натомість нижні – в інтервали, обидва пласти у своєму ритмічному русі (Додаток 1, приклад № 3). Таким чином композитор об'єднує голоси в пари, причому поступово гетерофонно розщеплює октавні подвоєння у верхній парі, в нижній зберігаючи еквіритмічний рух в інтервали. Варто зауважити, що при такому розділенні голосів на пари поліфонічна комплементарність утворюється між двома шарами фактури, і важливе смислове і функціональне навантаження в такому разі належить I скрипці та віолончелі: якщо першій, як правило, доручена мелодія, то другій – мелодичний бас.

В заключній партії (ц. 9) продовжується попарний виклад матеріалу, але відбувається зміна тембрів у парах. Так, першу пару утворюють I скрипка й альт, другу – II скрипка, віолончель. Таким чином реалізується зміна тембрових комбінацій, що слугує оновленню тембрового профілю форми.

В розробці (ц. 10), як і загалом у всьому квартеті, реалізується насичене, густе ансамблеве письмо. Зауважимо, що в ній відсутні місця, де звучить тільки одна з партій. Певним виключенням є початок цього розділу форми, який відзначений діалогічним типом викладу: мотиви поступово передаються від одного інструменту до іншого. Дієвим засобом розвитку музичного матеріалу є використання оркестрових прийомів письма, коли діапазон сумарного звучання поступово змінюється від вужчого до

ширшого за рахунок завоювання крайніх регістрів та використання подвійних нот (ц. 12).

Гнучкому та тонкому, швидко змінюваному ансамблевому письму відповідає диференційована динаміка. Також партитура насичена колористичними прийомами: одним з таких назвемо використання низьких регістрів (ц. 14), в репризі таке колористичне рішення з'явиться наприкінці ц. 20, коли композитор вводить спеціальне позначення струни на якій має виконуватися певний відрізок мелодії та нюанс *ff*, що додає напруженості та драматичності звучанню.

Наступний фрагмент (ц. 15) характеризується акордовим викладенням, в якому відбувається обмін теситурними позиціями: I скрипка звучить в першій октаві, над нею надбудовуються альт (записаний у скрипковому ключі) та II скрипка – обидва інструменти у другій октаві (Додаток 1, приклад № 4). Від ц. 15 + 4 т. акордова вертикаль «розпадається». Партії перетворюються на рухливі контрапункти, що обмінюються мотивами (альт – II скрипка – I скрипка – віолончель). У ц. 16 головуюче навантаження бере на себе I скрипка, три інші партії утворюють другий шар фактури, в якому бас (віолончель) іноді відокремлюється від скрипково-альтової пари.

З приходом репризи повертається початковий виклад теми, але віолончель одразу ж включається як мелодичний голос. У репризі з'являються нові тематичні елементи у фактурі (перед ц. 21 – *Tempo I*, де загальна ритмоструктура ускладнюється дуольним піцикато у віолончелі, що накладається на тріольний рух у решти інструментів). Загалом реприза є більш фрагментарною (основні теми зберігаються, а змінюються зв'язки між ними), усі переходи є досить плавними, що не викликає почуття обірваності форми. Окрім цього, композитор використовує темброві перекомбінування, коли доручає тему іншим парам інструментів.

II частина за формою – різновид рондо із розробковою частиною. Е. Денисов зазначає: «Друга частина – скерцо з яскраво вираженою національно-танцювальною основою» [24, с. 22]. У зв'язку з цим в цій частині Б. Барток мінімізує поліфонічні прийоми. В межах гомофонної фактури реалізуються такі прийоми ансамблевого письма: а) унісони в чотирьох партіях; як різновид – унісони в чотирьох партіях, об'єднаних в дві пари фактурних пластів (т. 1–4); б) акорди (т. 7); в) комбінація ритмізованої педалі у другої скрипки і басу (альт) (т. 8–11); г) нашарування на педаль і бас мелодичної лінії (ц. 1). Прикладом розрідження тканини є ц. 3, в якій спостерігаються темброві діалоги-переклички на одному мотиві, що становить деякий контраст попереднім і наступним фрагментам з точки щільності ансамблевої взаємодії.

При збереженні панування гомофонно-гармонічної фактури в межах частини композитор «вписує» поліфонічні фрагменти. Так, звукове накопичення відбувається у ц. 14, що проявляється у поступовому нашаруванні мелодичних ліній, починаючи від басу і доходячи до I скрипки. Імітаційні переклички і поліфонічні нашарування з'являються у ц. 27–29, а згодом знову усе збирається в гомофонно-гармонічну вертикаль, яка панує до кінця частини.

Особливістю II частини є використання композитором прийомів народного музикування – прикладом є ритмічний бурдон партії II скрипки, який підкреслюється різкою секундою відкритої струни «*a*» та «*b*» (ц. 11) (Додаток 1, приклад № 5). У ц. 12 ініціативу перехоплює I скрипка, а композитор замінює секунду на приму з дзвінкою відкритою струною «*e*».

III частина розпочинається традиційно вирішеним вступом: тема звучить спочатку в унісонному викладенні у I та II скрипок, потім до них приєднуються в октавному дублюванні альт та віолончель. Основна тема третьої частини розпочинається з ц. 2 у I скрипки на педалі альт та віолончелі, а вже у ц. 3 виклад розщеплюється на поліфонічний. Як було

зазначено вище, для багатьох квартетів Б. Бартока характерні швидкі зміни фактури, це ми бачимо і в ц. 4 та ц. 5, в яких по чергову представлена акордова та поліфонічна фактура. Так само, як і в попередніх частинах, в III частині присутні діалогічні типи викладу (в межах гомофонії), які чергуються з поліфонічними. Так наприклад, ц. 8 домінує поліфонічна фактура, яка поступово переростає в акордову у розділі *Lento*.

Резюмуючи, зазначимо, що у перших двох квартетах, у цілому, склались основні принципи квартетного письма Б. Бартока. У наступних творах віднайдені прийоми і сформовані принципи творчо розвиваються і іноді модифікуються відповідно до їхнього художнього задуму і жанрового рішення.

### **2.3. Пошуки нових прийомів і узагальнення досвіду в ансамблевому письмі квартетів Б. Бартока від Третього до Шостого**

Наступні два квартети – третій (1927) та четвертий (1928) розділяє тільки один рік. Відмітимо, що при хронологічній близькості ці квартети мають ряд відмінностей. Так, будова циклу Третього квартету вельми специфічна. Згідно з Е. Денисовим, цикл квартета складається з двох контрастних частин, однак його можна трактувати і як одночастинний через прийом *attacca*, що поєднує частини (друга немовби виливається з першої), і повернення матеріалу першої частини наприкінці другої [24, с. 22–23]. Четвертий квартет, за словами Е. Денисова, «розпадається на п'ять завершених контрастних частин» [24, с. 24]. Дослідник відзначає певну «класичність» будови цього циклу, що виявляється у зверненні до традиційного циклу з двома скерцо, більшій простоті і ясності форми частин, у тональному співвідношенні частин, що наближується до формули TSDT [24, с. 24–25].

Перша частина Третього квартету цікава і з точки зору ансамблевого письма. Перший експозиційний розділ (до ц. 5 + 3 т.) будується на двох темах. Перша тема викладена поліфонічно, причому кожен з голосів

насичений основними мотивами, тематичними елементами, що у сукупності складають тему. Мелодична першість I скрипки простежується лише в початкових тактах (тт. 2–6), де вона звучить на фоні педаль інших інструментів. Проте звуки педаль не є тематично нейтральними: сукупно вони утворюють основні інтервальні структури I частини квартету: це комбінація малої нони (віолончель), зчепленої з великою септимою (альт – II скрипка). Сумарно – *cis-d-e-dis*, що трактується як основна гармонія першої частини (і всього квартету). Від т. 7 в характер ансамблевого письма визначається високим ступенем мотивної щільності у всіх голосах, коли мотивне «сплетіння» між голосами (сплетіння мотивів у голосах) утворює тему по горизонталі та вертикалі. Відповідно, голоси є рівнозначними з точки зору фактурно-ансамблевих функцій. У ц. 3 із загальної мотивного контрапунктування виділяється партія II скрипки, яка перетворюється на рухливу педаль (фігураційну педаль) завдяки утриманню відкритої струни *G* з нашаруванням ритмизованої трелі (*g-as*) – теж секунди! Коротка кульмінація в ц. 3 + 5 т. збирає всі голоси в акордову вертикаль з використанням подвійних нот.

З ц. 4 експонується нова тема, що підкреслюється змінами у фактурі і в ансамблевому письмі. Партії розподіляються по парам. I і II скрипки утворюються верхню пару з мелодичною функцією: мелодичний рельєф звучить з розщепленням в нону. Альт і віолончель утворюють педально-фігураційний шар.

Від ц. 5 + 3 т. починається розвиваючий розділ. На ансамблевому письмі це позначається дрібністю, швидкою зміною типів фактури і функцій голосів. Тим самим письмо є важливою складовою формотворчих процесів.

Реприза від ц. 11 + 5 т. сильно видозмінена. Вона побудована на мотивах з розвитку першої теми з експозиції. Мотивне сплетіння експозиційного розділу змінюється на гомофонно-гармонічний виклад,

вирішений специфічно: мелодія в октавному подвоєнні у II скрипки та альту звучить в середині фактури, а крайні партії утворюють бурдонну педаль і гармонічне тло, що регістрово (згори та знизу) охоплює мелодичні голоси.

У другій частині квартету повно і різноманітно втілюється ідея тематичної насиченості всієї фактури (Б. Бергинер), що підтверджує Е. Денисов [24, с. 23–24]. Всі тематичні елементи і теми - короткі пасажі (ц. 1, 2), тема у I скрипки (ц. 3) виводяться з основної теми, що вперше звучить у віолончелі паралельними тризвуками, а потім у модифікаціях (у ритмічному варіанті, в імітаційному викладенні) – у альту та віолончелі. Ясно, що за тематичною значимістю тема у віолончелі і короткі пасажі, що передаються від інструменту до інструменту, не є рівнозначними, проте виключно фігураційну (прикрашаючу) функцію пасаж не виконує – це другорядний, але тематичний (!) елемент фактури. Фактично, «нетематичними» є педальна трель у II скрипки. Інші партії через те, що наділені тематично значимими елементами, співвідносяться майже за принципом тематичної паритетності.

У ц. 3 з викладенням «нової» теми, що вирошена з теми віолончелі і коротких пажів, тим фактури і письма суттєво не змінюється. Мелодичний рельєф звучить у I скрипки, у віолончелі – її тема у варіантах як контрапункт, II скрипка продовжує грати педаль (трель), а альт коротко підключається на гармонічну функцію. Власне, фактурно-ансамблева функція змінюється у альту - з мелодичного голосу на гармонічний.

З ц. 4 на три такти він долучається до мелодичної функції – дублює партію I скрипки в октаву, потім знов переключається на функцію гармонії, «стягуючі» за собою і віолончель в ц. 5. Тут відбувається цікавий перерозподіл ансамблевих функцій. I скрипка грає мелодію подвійними нотами, що дозволяє зробити цікаві розщеплення в секунду і терцію. Друга скрипка виконує функцію педалі, коротко підключаючись на 2 звука до мелодії, потім знов переключаючись на педаль і гармонію. Альт теж дуже

швидко змінює свою функцію: спочатку дублює перші два звуки мелодії, потім переходить на гармонічну функцію. Віолончель, як було зазначено, в цьому фрагменті виконує гармонічну функцію. Описані такти від ц. 4 до ц. 6 демонструють важливу якість ансамблевої тканини в квартетах Б. Бартока, а саме швидко змінність ансамблево-фактурних функцій, яка відбувається не зі змінами структурних розділів (речення, період), як було в класико-романтичній музиці (і керувалось логікою функціональної гармонії і системою кадансів), а зі зміною фраз, іноді – мотивів (що керується мелодичною логікою, логікою горизонтального мислення і мелодичної ладовості).

У розвитку теми, що експонувалась в ц. 4, велику роль відіграють поліфонічні прийоми і прийоми ансамблевого письма. Від ц. 6 в ансамблевій фактурі співставляються темброві пари: II скрипка + альт, що ведуть мелодичну лінію в октавному дублюванні та I скрипка (педаль) + віолончель (бас-гармонія) (Додаток 1, приклад № 7); ц. 6 + 4 т. I скрипка + II скрипка мелодична функція (дублювання через дві октави) та альт (гармонічна педаль) + віолончель (рухливий бас) і так далі. Вихід на кульмінацію від ц. 7 + 5 т. диктує зібрання голосів в акорди і широкі інтервали, проте поперемінна гра парами шляхом перекличок зберігається і тут, що диференціює туттійну фактуру, надає їй рухливості і тонкості і сприяє постійній зміні щільності фактури.

Як зазначає Е. Денисов, в ц. 10 з'являється ще один варіант теми у альту і віолончелі [24, с. 23]. Вона викладається в широких октавних дублюваннях подвійними нотами, що надає їй масштабності і відрізняє від попередніх варіантів. I та II скрипки виконують функцію гармонічної педалі. Можна сказати, що варіанти основної теми, які з'являються протягом частини, відрізняються ритмічним рішенням, а також ансамблево-фактурним викладенням.

Велика зона розвитку теми від ц. 10 будується на канонічному викладенні теми парами голосів (Додаток 1, приклад № 9): ц. 12, ц. 13 – I та II скрипки імітують тему, альт та віолончель виконують функції гармонії і рухливого басу; ц. 14 – віолончель та альт імітують тему, I та II скрипки виконують функцію контрапунктів; ц. 5 – I та II скрипки імітують тему, альт та віолончель переключаються на контрапунктування. Тим самим фактуру такого типу можна визначити як поліфонічно-гомофонну.

Від ц. 16. всі партії задіяні у викладенні канону у прямому русі та інверсії, голоси розподіляються за парами (верхня у прямому русі, нижня в інверсії). Як зауважує Е. Денисов, тут «фактура і гармонія наскрізь тематичні» [24, с. 23]. Хвиля розвитку, в якій зберігається принцип об'єднання голосів в пари (верхню і нижню) підводить до кульмінації у ц. 22, де встановлюється гомофонний (акордовий) тип фактури, в яку вписані короткі мелодичні лінії у різних інструментів.

Функціональне рівноправ'я партій реалізується далі у фугато (ц. 31), в якому на кульмінації стреттно звучить основна (акордова) тема (ц. 36). На її імітаційне проведення нашаровуються імітації теми з ц. 10, повторюючи ситуацію цц. 12–16. Проте в цьому випадку подвійний канон швидко згортається в заключення, яке підводить до нового розділу форми – *Ricapitulazione della prima parte*, побудованому на значно видозміненому матеріалі I частини. Сповільнення темпу від ц. 46, що стає знаком завершальності і поступово готує *Moderato* нового розділу, супроводжується встановленням більш дискретної («рваної») ансамблевої фактури з перекличками партій, частою зміною їх функцій. Однак ступінь тематичної насиченості не знижується. Цей розділ побудований на тематично значимих елементах – інтервалах секунди і кварта у горизонтальній і вертикальній розгортці.

У розділі *Ricapitulazione della prima parte* розвивається не тільки матеріал I частини, продовжує реалізовуватись ідея рівноправності партій,

заявлена від початку квартету. Однак тут спостерігаємо більшу дискретність, фрагментарність у фактурі, відповідно, і у ансамблевому письмі, цілісність експозиційного викладення початку квартету тут втрачається. У кодї, яка повертає швидкий темп і стрімкий рух, що примушує партії діяти цілеспрямовано і узгоджено, наявними є всі прийоми ансамблевої взаємодії, розглянуті раніше: імітаційні вступи голосів, їх попарне об'єднання, іноді із розділенням функцій пар, швидка зміна типів фактури і типів функціонального співвідношення партій.

Підсумовуючи розгляд ансамблевого письма в Третьому квартеті, зазначимо: прагнення композитора об'єднати дві частини в макроцикл реалізується не тільки через прийом *attacca*, повернення тематизму I частини наприкінці II ч. і проростання тематизму квартету з інтервалів секунди і кварта, а й завдяки ансамблевому письму. Тотальна поліфонізація фактури в обох частинах сприяє нівелюванню різниці між ансамблевим письмом в них, що обумовлює їхню близькість.

У Четвертому квартеті, навпаки, кожна з частин п'ятичастинного циклу вирізняється з поміж інших фактурно-ансамблевим рішенням (як в Першому і Другому квартетах). Однак, незважаючи на контраст між частинами, всі вони пов'язані тематизмом, що походить з інтервалів секунди та терції (тема-серія, з якої виводиться уся тканина, вперше звучить у т. 7 I частини у віолончелі), про що зазначає Е. Денисов [24, с. 27–28]. У свою чергу, С. Нестьєв пише, що у цих (Третьому та Четвертому – П. Л.) квартетах спостерігаємо «принцип “уніфікації” горизонтальних і вертикальних пластів або принцип “додатковості звукорядів” (коли ведуча “тема” комбінується зі звуком, відсутніх у супроводжувальній її гармонічній тканині)» [49, с. 401].

Перша частина написана в сонатній формі, в якій чітко виявляються усі розділи, великою мірою завдяки фактурному рішенням тематизму і ансамблевому письму. Тема головної партії наскрізь поліфонічна,

відповідно, в ній реалізується функціональне рівноправ'я партій. Тема побічної партії теж вирішена поліфонічно, проте у фактурі присутні голоси, що виконують функцію мелодізованої і ритмізованої педалі: спочатку це альт (т. 14), а потім віолончель (т. 19). Інші партії канонічно викладають тему. На кульмінації теми побічної партії (т. 27) відбувається об'єднання партій за парами, в кожній з яких встановлюються свої взаємини між партіями. Наприклад, з т. 27 партії в обох парах (верхній та нижній) рухаються в єдиному ритмі і русі, з т. 31 у верхній парі I та II скрипки відбуваються діалоги-переклички, а з т. 35 верхня та нижня пари обмінюються тематичним матеріалом. В подальшому викладенні до кінця експозиції зберігається ідея об'єднання партій за верхньою і нижньою парами і діалогу як між ними, так і всередині них.

У розробці є три розділи, які відрізняються не тільки за тематизмом, що в них розвивається, а й за типом фактури і ансамблевим письмом. Перший розділ, побудований на темі головної партії, відзначений швидкою зміною у функціонально-ансамблевій взаємодії партій: імітаційний вступ голосів змінюється на рух в єдиному ритмі з подальшим розподілом на пари (I скрипка + віолончель; II скрипка + альт). Швидкість змін вражає: один такт, півтора такти і т. п., що цілком відповідає ідеї розробковості. Однак, якщо ми подивимось на завершення експозиції швидкість змін в ансамблевій взаємодії теж є достатньо високою, що підтверджує тезу Г. Бергінера стосовно нівелювання в сонатних формах Б. Бартока різниці між типом викладення в трьох розділах сонатної форми, про що ми зазначали вище. Розгортання подій далі в розробці відбувається за планом збереження пріоритету поліфонії, поєднання поліфонічних прийомів з елементами гомофонно-гармонічної фактури і швидкою зміною характеру взаємодії між партіями, що надає ансамблевій тканині рухливості. Реприза зберігає тематично-фактурний алгоритм експозиції, проте з деякими

змiнами: тема побiчної партii позбавляється мелодизованою i ритмiзованою педалю, заключна партiя вирiшена в бiльш щiльнiй фактурi.

II частина – легке iнтермедiйне скерцо [24, с. 25]. Жанр зумовлює панування гомофонно-гармонiчної фактури, полiфонiчнi прийоми (iмiтацiйний вступ голосiв) застосовуються локально. В ансамблевому письмi композитор застосовує функцiональну iєрархiю партiй (рельєф – супровiд, наприклад, на початку частини), прийом попарного об'єднання партiй (там само i далi), дiалоги-переклички мiж парами i всерединi пар мiж партiями. Легкiсть звучання досягається переважанням тихою динамiки, застосуванням *pizzicato*, *glissandi* (тт. 137–145), комбiнуванням *pizzicato* з трелями, швидкою змiною *pizzicato* на *arco* (тт. 50–55). Iгрова логiка реалiзується за рахунок рiзких динамiчних контрастiв *ff-p* (тт. 62–63), дiалогiв-перекличок.

Фiлософським ядром циклу є III частина. Її фактурно-ансамблеве рiшення яскраво iндивiдуальне. У фактурi реалiзується подiл на ведучий мелодичний голос i педальне тло, проте, як ми з'ясували, поняття тло не зовсiм коректне для музики Б. Бартока. Педалю складаються у хорал, який протистоїть вiльно-речитативнiй темi, яка звучить спочатку у виолончелi, потiм у I скрипки, потiм у II скрипки. Вагомiсть хорального елементу фактури пiдтверджується на рiвнi ансамблевого письма. Завдяки змiнам засобу звуковибудування тло модифiкується в експресивне звучання: вiд *non vibrato* до *vibrato* та *tremolo*, нарештi *sul ponticello*. Iнтенсивний розвиток приводить до полiфонiчного фрагменту, де солiстами є два iнструменти – I скрипка та виолончель, що звучать у контрапунктi.

IV частина перекидає мiсток до II не тiльки з точки зору втiлюваного скерцозного образу, а й за фактурно-ансамблевими рiшеннями. Композитор досягає тут максимальної легкостi звучання за рахунок *pizzicato*.

В ансамблевому письмi фiналу спостерiгається iєрархiчна супiдряднiсть партiй (рельєф, бурдонна педаль, бас, див. початок частини),

прийом попарного об'єднання партій, діалогів-перекличок між парами і в середині них, застосування коротких імітацій. Композитор використовує крупну акордову техніку, подвійні ноти, що сприяє ущільненню і масивності фактури. Домінує гучна динаміка.

У Третьому і Четвертому квартеті композитор широко застосовує особливі прийоми звуковибудування, які надають звучанню специфічного колориту. Систематизуємо ці прийоми: 1) використання сурдин (Третій квартет, починаючи з першого такту); 2) гра на певній струні (Третій квартет, I частина ц. 4, т. 5); 3) *glissando* (Третій квартет, I частина ц. 4, т. 5; II частина ц. 45 (*gliss., tutti*) – *arco*; Четвертий квартет, II частина тт. 136–145 (Додаток 1, приклад № 8), Четвертий – акордами *pizzicato*); 4) *sul ponticello* (Третій квартет, I частина ц. 4); 5) вказівки щодо напрямку ламання акордів (Третій квартет, IV частина ц. 13, т. 4 у партії віолончелі; Четвертий квартет, V частина тт. 281–284 (Додаток 1, приклад № 10)); 6) виконання акорду на *tremolo* і *pizzicato*, причому, природно, що напрямок руху ламання акорду при виконанні буде змінюватися (Четвертий квартет, IV частина тт. 78–82); 7) ритмізовані трелі у швидкому темпі на тутті (ефект кластера) – Четвертий квартет, I частина тт. 83–86; 8) розщеплена педаль: один звук на одній струні (відкрита), другий - на іншій (може бути трель) – Третій квартет, II частина ц. 1 т. 5; 9) різке «бартоківське» *pizzicato* (Четвертий квартет, IV частина тт. 49–62); 10) рикошет всіх інструментів в тутті (Третій квартет, *Ricapitulazione della prima parte* ц. 1, т. 5; П'ятий квартет, IV частина т. 24 (Додаток 1, приклад № 11)); 11) *martelato du talon* – мартелято біля колодки (Третій квартет, I частина ц. 10 т. 6 (Додаток 1, Приклад № 6)): зазвичай мартеле виконується від середньої частини смичка до верхньої, грати біля колодки незручно. Позначка Б. Бартока надає звучанню важкості й «спотвореності» штриха; 12) різноманітні подвійні ноти, що потовщують фактуру іноді до восьми звуків; 13) *non vibrato* – створює ефект «холодного», відчуженого фонічного кластерного звучання,

що призводить до більш яскравого звучання основної теми у віолончелі (Четвертий квартет, III частина з першого такту).

Лінію п'ятичастинних циклів Б. Барток продовжує в П'ятому квартеті (1934). Як і попередньому, в циклі П'ятого реалізується яскраво виражений контраст частин на різних рівнях - образному, темповому, фактурному, ансамблевої взаємодії. Однак, як зазначає Е. Денисов, цикл організований інакше, ніж цикл Четвертого: «У центрі розміщено скерцо, що оточене повільним і швидким кільцем» [24, с. 28]. Тематична єдність між частинами присутня, однак взаємозв'язок між ними слабший, ніж у попередньому квартеті. Шостий квартет (1939) виступає як своєрідний підсумок еволюції струнного квартету в творчості композитора. Цикл квартету вельми оригінальний: кожна частина чотиричастинного циклу починається викладенням однієї теми за принципом збільшення голосів. Ядро циклу утворюють жанрові частини – Марш і Бурлеска [24, с. 30–31].

В ансамблевому письмі обох квартетів композитор використовує вже напрацьовані принципи, а саме: 1) в умовах контрастності частин кожна має своє ансамблево-фактурне викладення і індивідуальне рішення з точки зору ансамблевого письма; 2) фактура і ансамблеве письмо залучаються до важливої формотворчої функції: наприклад, Б. Барток застосовує динамізовані репризи в сонатній формі, що підтверджується і змінами на рівні ансамблевого письма (доручення мелодії іншому інструменту, перекомбінування тембрів тощо); 3) важливу роль в організації фактури відіграють поліфонічні прийоми, що сприяє тематичному і функціональному рівноправ'ю партій; 4) поліфонізація фактури не означає відмови від гомофонно-гармонічного типу фактури, яка в деяких частинах і фрагментах форми набуває домінуючого значення (див., наприклад, II та IV частини і початок I частини П'ятого квартету); поєднання гомофонно-гармонічної і поліфонічної фактури реалізується доволі часто, що впливає на функціональну будову ансамблевої тканини: вона в таких випадках є

ієрархічною – в ній спостерігається супідрядність партій за функціями (наприклад, пара голосів веде імітаційно тему, два інших виконують функцію педалі (I частина П'ятого квартету, від т. 55)); 5) композитор часто застосовує попарне об'єднання партій в різноманітних тембрових комбінаціях, з дорученням парам різноманітних фактурно-ансамблевих функцій, з вибудовуванням різних взаємин між парами: а) на основі функціонального рівноправ'я (пари, що наділені мелодичною функцією, проте у них звучать різні мелодичні лінії Квартет № 6, Burletta т. 127–130); б) на основі рівноправ'я, що досягається діалогами-перекличками, в яких передаються одні і ті ж самі тематичні елементи; в) на основі функціональної супідрядності (пари, що виконують різні фактурно-ансамблеві функції – рельєф та педаль або бас, наприклад); при цьому композитор при об'єднанні голосів частіше застосовує октавні й унісонні дублювання, інтервальні – більш рідко; 6) зберігають своє значення діалоги-переклички: а) особливо в скерцозних, ігрових частинах (у III частині П'ятого квартету основна тема викладається шляхом тематичних передач однотокової фрази від партії до партії); б) між парами; в) в середині пар між партіями; 7) реалізується швидка змінність функцій партій і обмін ансамблево-фактурними функціями, що надає ансамблевій тканині рухливості; 8) композитор працює із щільністю ансамблевої фактури: а) шляхом застосування імітацій – у бік згущення з накопиченням голосів, (Квартет № 6, II частина тт. 115–117 (Додаток 1, приклад № 12) у бік розрідження з використанням поступового підключення або почергового відключення (Квартет № 6, II частина тт. 118–119); б) шляхом застосування подвійних нот і акордів (іноді до 8-12 голосів); в) шляхом застосування коротких тематичних елементів, які передаються від партії до партії тощо; г) шляхом розширення або звуження діапазону звучання; 9) застосовується обмін теситурними позиціями між низькими і високими інструментами (Квартет № 6, I частина ц. 174 – альт і віолончель грають вище за скрипки);

10) велике значення мають темброво-колористичні прийоми в ансамблевому письмі, які надають квартетам Б. Бартока неповторного звучання – це гра із сурдиною, трель із сурдиною (квартет № 5, II частина), глісандоване піцікато, *tremolo col legno*, різноманітні за довжиною *glissandi*, швидка зміна *pizzicato* та *arco* (IV частина, квартет № 5); штрихові уточнення у Шостому квартеті – *punta d'arco*, *au talon*, *sul ponticello*; викладення теми Бурлески з квартету № 6 із чвертьтоновим розщепленням унісону як колористичний і експресивний прийом (Додаток 1, приклад № 13).

Завершуючи розгляд квартетів Б. Бартока, зазначимо, що ансамблеве письмо в струнних квартетах композиторів ХХ століття досить різниться, що обумовлено трактовкою жанру, музичною мовою, композиторською технікою тощо. Спробуємо коротко охарактеризувати квартети деяких композиторів ХХ ст. з точки зору ансамблевого письма для того, щоб ясніше усвідомити специфіку письма в бартоківських квартетах. Для аналізу ми обрали квартети № 5, 8, 15 Д. Шостаковича, № 1, 2 С. Прокоф'єва, № 2 А. Онеггера, № 1, 9 Д. Мійо. Отже, до спільних рис квартетного письма усіх цих композиторів ми віднесли: 1) індивідуалізацію мелодичного малюнку кожної з партій, що сприяє формуванню поліфонічної тканини у квартетах. Можемо у зв'язку з цим відзначити загальну тенденцію поліфонізації ансамблевої фактури. Однак спостерігається й інша тенденція – домінування гомофонно-гармонічної фактури, наприклад, у квартетах Д. Мійо; 2) ступінь рівноправ'я у розподілі тематизму та функціональній свободі учасників ансамблю у розглянутих квартетах досить високий; 3) проте за традицією провідною, в багатьох випадках, залишається перша скрипка. Яскравим прикладом збереження першої скрипки як домінуючого інструменту є квартети С. Прокоф'єва, в яких мелодичний інструмент відокремлюється від супроводжуючих функціонально й фактурно-регістрово, розміщуючись над всіма іншими. З

меншим ступенем виявленості ця особливість ансамблевого письма присутня у квартетах А. Онеггера; 4) робочі діапазони кожного з інструментів значно розширюється в ансамблях ХХ ст., як і в оркестровій практиці;

До відмінних рис квартетного письма Б. Бартока, А. Онеггера, Д. Мійо і С. Прокоф'єва віднесемо: 1) тутійні епізоди у квартетах С. Прокоф'єва, Д. Мійо позбавлені тієї несамовитої динамічності та напруженості котра присутня у квартетах Б. Бартока; 2) прозора фактура характеризує квартетний стиль С. Прокоф'єва та Д. Мійо, але щільність та насиченість характерна для Б. Бартока, в окремих випадках А. Онеггера; 3) більша протяжність однотипних фактурних рішень у Д. Мійо, Прокоф'єва та швидка їх зміна у Б. Бартока; 4) найвищий рівень функціональної диференціації (ієрархії) між партіями наявний у квартетах Прокоф'єва, де як і в ансамблях класицистів є чіткий поділ в ансамблевій фактурі на мелодію та супровід; 5) обмін теситурними позиціями майже відсутній в А. Онеггера, С. Прокоф'єва та Д. Мійо, натомість дуже активно цим прийомом користується Б. Барток.

Квартетне письмо Д. Шостаковича – це особливе явище у камерній музиці ХХ століття. Охопити такий масив музичного матеріалу доречно тільки в окремому дослідженні, проте для виділення основних рис квартетного письма ми обрали три квартети (№ 5, 8, 15), на основі яких зробили власні висновки: 1) кожен з голосів знаходиться в паритетних відношеннях з іншими. Не має як такого домінуючого інструменту, кожен з них в певних моментах бере на себе функцію головуючого. Висока ступінь функціональної свободи партій щодо інших учасників ансамблю; 2) композитор використовує широкий інструментальний діапазон, присутній обмін теситурними позиціями; 3) у формі присутні масштабні та об'ємні за викладом теми і досить часто без змін фактури і ансамблево-фактурних функцій партій.

## Висновки до Розділу 2

Розгляд ансамблевого письма у квартетах Б. Бартока передбачає розгляд питань фактури і тембру. Дослідники [8, 80] відзначають велику роль поліфонії, особливо імітаційної, в організації фактури: поліфонічні прийоми вписуються в різні форми, поєднуються з іншими (неполіфонічними) прийомами в процесі тематичного розвитку, зокрема, із варіантним, що дозволяє визначити тематичний розвиток як варіантно-поліфонічний [8, с. 104–107]. Домінування імітаційної поліфонії пояснюється прагненням єдності тематичного матеріалу. Науковці відзначають високу тематичну насиченість фактури у Б. Бартока [26, 8]. Застосування поліфонії і ступінь складності прийомів, тематична насиченість, варіантно-поліфонічний розвиток не залежать від розділів форми, що нівелює різницю між ними, в тому числі на рівні ансамблевого письма.

Аналіз літератури щодо питань тембру продемонстрував, що дослідники 1) іноді акцентують увагу на фрагментах «тембрової активності» [77]; 2) вводять до наукового обігу нові поняття для розкриття специфіки музичної тканини в творах Б. Бартока із точки зору тембрової організації (темброобраз, за Г. Косенко [38]; темброколорит, за М. Манафовой [45] та Г. Косенко); 3) систематизують спеціальні прийоми, що спрямовані на створення особливого колориту бартоківських квартетів.

У результаті аналізу ансамблевого письма в двох перших квартетах Б. Бартока ми дійшли висновку, що функціональне рівноправ'я партій у квартетах Б. Бартока породжена: 1) домінуванням горизонтального мислення і великою роллю поліфонічних прийомів; 2) частою зміною фактурно-ансамблевих функцій, обмін функціями, що обумовлено тематизацією голосів ансамблевої фактури, «прив'язаністю» другорядних голосів до основних мотивів, тематичних елементів, про що зазначає Б. Бергінер [8]; додамо у цьому зв'язку частий тематичний і

функціональний обмін між рельєфом і тлом: рельєф перетворюється на тло, а тло виростає у рельєф (про це зазначає і Г. Дмитрієв стосовно оркестрових творів композитора [26]), тому поняття супроводу у Б. Бартока майже не існує; 3) звуковисотною системою на основі об'єднання горизонталі й вертикалі; В плані ансамблевого письма домінування імітаційної поліфонії, тенденція до тематичної насиченості голосів фактури призводять до функціонального рівноправ'я партій.

У наступних квартетах віднайдені прийоми і сформовані принципи набувають подальшого розвитку і модифікації відповідно до художнього задуму і жанрового рішення творів.

## ВИСНОВКИ

1. Аналіз наукової літератури, присвяченої жанровій специфіці струнного квартету виявив, що згідно з багатьма дослідниками (І. Польська [53], Л. Повзун [52] та інші), струнний квартет належить до константних і темброво-однорідних жанрів. У генетичному коді струнного квартету закладена рівноправність всіх чотирьох інструментів через їх єдину органологічну природу. Уточнено, що при тембровій однорідності кожний інструмент має власне темброве забарвлення та діапазон звучання. Їхньому злиттю і виявленню тембрової специфіки сприяє ансамблева взаємодія – ансамблеве письмо.

2. У результаті аналізу наукових джерел з питань ансамблевої взаємодії, ми дійшли висновку щодо існування двох дослідницьких напрямків: 1) перший сформовано на основі узагальнення виконавського досвіду; його утворюють праці, які, як правило, написані виконавцями, досвідченими педагогами й призначені для вирішення практичних завдань в роботі ансамблів, націлені на витворення ансамблю як узгодженого збалансованого організму в єдності художнього задуму та ансамблево-технічних засобів його реалізації; 2) другий утворюють праці з історії та теорії жанру квартету. У них порушуються естетичні, комунікативні, загальнотеоретичні питання жанру струнного квартету, квартетного стилю, фактури, композиторської техніки. Підкреслимо, що обидва напрямки є взаємопов'язаними.

3. Виходячи з визначення ансамблевого письма І. Смірної, ми формулюємо власну дефініцію поняття «квартетне письмо» як похідного і уточнюючого щодо певної жанрової сфери: *квартетне письмо - це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів функціональної взаємодії темброво-однорідних інструментів (партій) на основі повної або часткової рівноправності. Ця рівноправність закладена в*

*жанровому коді квартету, в якому об'єднуються інструменти однієї органологічної природи і належать одній родині.*

4. Дослідження обраних творів квартетного жанру композиторів XVIII–XIX ст. (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, П. Чайковського) з точки зору ансамблевого письма дозволив дійти таких висновків: 1) ансамблеве письмо в жанрі струнного квартету складалось поступово в процесі становлення й розвитку жанру, підтвердженням чому є творчість Й. Гайдна і В. А. Моцарта; Л. ван Бетховен, романтики і композитори другої половини XIX ст. спирались на «арсенал» засобів, що склались у творчості Й. Гайдна і В. А. Моцарта, збагачуючи набутий досвід власними пошуками, обумовленими індивідуальним композиторським стилем та особливостями музичної мови; таким чином, ансамблеве письмо в квартетах того чи іншого композитора репрезентує перетин загального і особливого; 2) специфіка ансамблевого письма в струнному квартеті визначається принципом рівноправ'я партій, закладеному в генетичному коді жанру в силу тембральної специфіки складу, оскільки усі інструменти належать одній групі. Це обумовлює застосування прийомів, які спрямовані на виявлення рівноправ'я: а) поліфонічних прийомів, зокрема імітаційної поліфонії; б) коротких тематичних діалогів-перекличок між партіями і більш довгих передач тематичного матеріалу від партії до партії, в результаті чого відбувається обмін ансамблево-рольовими (за І. Польською [53]), або ансамблево-фактурними (за І. Смірноюю [64]) функціями; в) мелодизації другорядних голосів фактури. Застосування поліфонічних прийомів і тематичних діалогів-перекличок і тематичних передач притаманне ансамблевому письму композиторів-класицистів. Виявлення мелодичних потенцій другорядних голосів фактури спостерігається більшою мірою у квартетному письмі композиторів XIX ст. Відхилення від принципу рівноправ'я в бік ієрархічної супідрядності, коли один або пара

інструментів домінують, в квартеті реалізується, але на коротких відрізках часу або з обов'язковою фактурно-ансамблевою та тематичною «інверсією» (обміном рольовими функціями, за І. Польською [53]). Це сприяє виявленню тембрової специфіки інструментів.

5. Констатовано, що розгляд ансамблевого письма у квартетах Б. Бартока неможливий без висвітленні комплексу питань, безпосередньо пов'язаних з ансамблевим письмом. Це – 1) питання музичної мови, зокрема фактури; 2) питання тембру.

Аналіз наукової літератури, присвяченої питанням фактури в квартетах Б. Бартока, продемонстрував, що дослідники [8] відзначають велику роль поліфонії, особливо імітаційної, в організації фактури: поліфонічні прийоми вписуються в різні форми, поєднуються з іншими (неполіфонічними) прийомами в процесі тематичного розвитку, зокрема, із варіантним, що дозволяє визначити тематичний розвиток як варіантно-поліфонічний [8, с. 104–107]. Домінування імітаційної поліфонії пояснюється прагненням єдності тематичного матеріалу. Науковці відзначають високу тематичну насиченість фактури у Б. Бартока [26, 8]. Застосування поліфонії і ступінь складності прийомів, тематична насиченість, варіантно-поліфонічний розвиток не залежать від розділів форми, що нівелює різницю між ними, в тому числі на рівні ансамблевого письма.

Аналіз літератури щодо питань тембру продемонстрував, що дослідники 1) акцентують увагу на фрагментах «тембрової активності» [77]; 2) вводять до наукового обігу нові поняття для розкриття специфіки музичної тканини в творах Б. Бартока із точки зору тембрової організації (темброобраз, за Г. Косенко; темброколорит, за М. Манафовой та Г. Косенко); 3) систематизують спеціальні прийоми, що спрямовані на створення особливого колориту бартоківських квартетів.

6. Аналіз ансамблевого письма в квартетах Б. Бартока дозволив дійти таких висновків: 1) у квартетах Б. Бартока зі всією повнотою реалізується закладена генетичним кодом ідея рівноправності партій; 2) функціональне рівноправ'я партій у квартетах Бартока породжена: а) домінуванням горизонтального мислення і великою роллю поліфонічних прийомів; б) частою зміною фактурно-ансамблевих функцій, обмін функціями, що обумовлено тематизацією голосів ансамблевої фактури, “прив'язаністю” другорядних голосів до основних мотивів, тематичних елементів, про що зазначає Б.Бергінер [8]; додамо у цьому зв'язку частий тематичний і функціональний обмін між рельєфом і тлом: рельєф перетворюється на тло, а тло виростає у рельєф (про це зазначає і Г. Дмитрієв стосовно оркестрових творів композитора [26], тому поняття супроводу у Б. Бартока майже не існує; в) звуковисотною системою на основі об'єднання горизонталі й вертикалі; 3) основні принципи ансамблевого письма в квартетах Б. Бартока склались в перших двох квартетах, у подальших вони розвивались і доповнювались цікавими знахідками, зокрема, в сфері темброобразу та темброколериту; у свою чергу, колорит бартоківських квартетів породжений фонізмом гармонії, особливими прийомами звуковибудування і штрихами, регістровими барвами; 4) ансамблеве письмо в квартетах Б. Бартока обумовлено художнім задумом, особливостями будови циклу, жанровим рішенням окремих частин. В умовах контрастності частин кожна має своє ансамблево-фактурне викладення і індивідуальне рішення з точки зору ансамблевого письма, навпаки, в циклі, що тяжіє до макрооднчастинності нівелюється різниця між частинами на рівні ансамблевої взаємодії; 5) фактура і ансамблеве письмо залучаються до важливої формотворчої функції: Б. Барток застосовує динамізовані репризи в сонатній формі, що підтверджується і змінами на рівні ансамблевого письма; 6) поліфонізація фактури не означає відмови від гомофонно-гармонічного типу фактури, яка в деяких частинах

і фрагментах форми набуває домінуючого значення; поєднання гомофонно-гармонічної і поліфонічної фактури реалізується доволі часто, що впливає на функціональну будову ансамблевої тканини: вона в таких випадках є ієрархічною – в ній спостерігається супідрядність партій за функціями; 7) композитор часто застосовує попарне об'єднання партій в різноманітних тембрових комбінаціях, з дорученням парам різноманітних фактурно-ансамблевих функцій, з вибудовуванням різних взаємин між парами; 8) в ансамблевому письмі реалізується швидка змінність функцій партій і обмін ансамблево-фактурними функціями, що надає ансамблевій тканині рухливості; 9) композитор працює із щільністю ансамблевої фактури; 10) застосовується обмін теситурними позиціями між низькими і високими інструментами; 11) велике значення мають темброво-колористичні прийоми в ансамблевому письмі, які, разом із специфічним фонізмом гармонії, надають квартетам Б. Бартока неповторного звучання – це гра із сурдиною, трель із сурдиною (II частина, квартет № 5), глісандоване піцикато, *tremolo col legno*, різноманітні за довжиною *glissandi*, швидка зміна *pizzicato* та *arco* (IV частина, квартет № 5); штрихові уточнення у Шостому квартеті – *punta d'arco*, *au talon*, *sul ponticello*; викладення теми Бурлески з квартету № 6 із чвертьтоновим розщепленням унісону як колористичний і експресивний прийом.

Перспективами роботи є дослідження ансамблевого письма в струнних квартетах композиторів XX ст.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. пер. К.К. Саква. частина 2 книга перша. Москва : Музыка, 1989. 496 с.
2. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1977. 447 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музгиз, 1963. 379 с.
4. Ауер Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 271 с.
5. Барток Б. Квартеты для двух скрипок, альты и виолончели. Москва : Музыка, 1965. Том 1 (№№ 1–3).
6. Барток Б. Квартеты для двух скрипок, альты и виолончели. Москва : Музыка, 1966. Том 2 (№№ 4–6).
7. Бычков О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя. URL : <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-ansamblevoi-tekhniki-muzykanta-ispolnitelya> (дата звернення: 14.10.2020).
8. Бергинер. Б. О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока. *Полифония. Сборник теорет. статей.* Москва : Музыка, 1975. С. 104–140.
9. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. URL : [http://lukashevichus.info/knigi/Берлиоз\\_Трактат\\_об\\_инструментровке.pdf](http://lukashevichus.info/knigi/Берлиоз_Трактат_об_инструментровке.pdf) (дата звернення: 14.10. 2020).
10. Благодарская Е. А. Инструментальный септет: традиции и новые тенденции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Саратов, 2016. 26 с.
11. Благодарская Е. А. Разнотембровые инструментальные ансамбли Л. Бетховена: к истокам симфонического творчества // Концепт. 2017. Т. 31. С. 446–450. URL : <https://e-koncept.ru/2017/970104.html> (дата звернення: 20.12.2019).

12. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Ленинград : Музыка, 1969. 311 с.
13. Благой Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс. *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство*. Москва : Музыка, 1979. С. 5–31.
14. Бура М. Я. Камерно-оркестрове виконавство: типологія, семантика та комунікативна специфіка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 20 (1). Рівне, 2014. С. 242–249.
15. Бялый И. Из истории фортепианного трио. Москва : Музыка, 1989. 94 с.
16. Гайдамович Т. А. Инструментальные ансамбли. Москва : Музгиз, 1963. 56 с.
17. Гаккель Л. Ансамбль. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. Стб. 170–171.
18. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. Москва : Музыка, 1990. Вып. 1. 284 с.
19. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва : Музыка, 1971. 94 с.
20. Григорян А. Заметки преподавателя квартетного класса. *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство*. Москва : Музыка, 1979. С. 124–135.
21. Давидян Р. Из опыта работы в квартетном классе. *Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство*. Москва : Музыка, 1979. С. 136–159.
22. Данченко Н. Специфіка комунікації у квартетній творчості французьких композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 2011. 19 с.
23. Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока. *Музыка и современность*. Москва, 1965. Вып. 3. С. 186–214.

24. Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Советский композитор, 1986. С. 18–31.
25. Дехтяренко Е. Квартеты Д. Д. Шостаковича. Стиль и исполнительские принципы. URL : <https://www.dissercat.com/content/kvartety-dd-shostakovicha-stil-i-ispolnitelskie-printsipy> (дата звернення 26.11.2020)
26. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва : Советский композитор, 1981. 174 с.
27. Долгов П. Смычковые квартеты Бетховена. Москва : Музыка, 1980. 200 с.
28. Драчева Т. Г. Авторська монограма в струнних квартетах Беллы Бартока. *Проблемы музыкальной науки*. 2011. 2(9). С. 214–221. URL : <http://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/viewFile/504/495> (дата звернення 22.04.2021).
29. Євдокимов С. А. Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення : навч. посібник. Харків : ХДУМ, 2013. 208 с.
30. Євдокимов С. А. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза : навч. посібник. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 119 с.
31. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения: для муз. Училищ и консерваторий. 2-е изд., испр. Москва : Музыка, 1976. 478 с.
32. Зыбцев А. Из опыта работы педагога класса камерного ансамбля. *Камерный ансамбль. Педагогика и спонительство*. Москва : Музыка, 1979. С. 32–47.
33. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1989. 304 с.
34. Кирилина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. том 1. 536 с.

35. Кирилина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 590 с.
36. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 348 с.
37. Коробецька С. Ю. *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: Монографія*. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
38. Косенко Г. Г. Формирование тембрового амплуа альты в творчестве композиторов XX столетия. *Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2016. Вип. 3. С. 33–39.
39. Кузьмина Н. О квартетном творчестве Шостаковича. *Анализ, Концепции, Критика*. Ленинград : Музыка, 1977. С. 5–19.
40. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2010. 18 с.
41. Кутлуєва Д. В. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 16. С. 143–157.
42. Кутлуєва Д. В. Ролевые функции пианиста в фортепианных квартетах В. А. Моцарта и Л. Бетховена : магистр. работа / Харьк. нац. ун-т искусств им. И.П. Котляревского. Харьков, 2019. 66 с.
43. Лавелина Ж. А. Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов Иоганнеса Брамса : автореф. дис. ... канд. искусствознания. Новосибирск, 2005. 24 с.

44. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 года. Москва : Музыка, 1982. Т. 2. 622 с.
45. Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова. URL : <https://www.dissercat.com/content/tembrokoloristicheskie-svoistva-orkestrovoi-tkani-v-muzyke-vtoroi-poloviny-xx-veka/read> (дата звернения 20.01.2021).
46. Моисеев Г.А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 2009. 296 с.
47. Музыка Австрии и Германии XIX века / Т. Цытович (ред.). Москва : Музыка, 1990. 511 с.
48. Назайкинский Е. В. Логика музыкляьной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
49. Нестьев И. Бела Барток 1881–1945. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1969. 800 с.
50. Нестьев И., Христиансен Л. Барток. *Зарубежная музыка XX века, 1890–1945*. Москва : Музыка, 1987. Ч. 2. С. 5–58.
51. Пистон У. Оркестровка : пер. с англ. Москва : Советский композитор, 1990. 464 с.
52. Повзун Л. И. Камерный ансамбль: из истории развития ансамблевого исполнительства и становления камерно-инструментальных жанров. Одесса : Печатный дом, 2007. 54 с.
53. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: Монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
54. Польська І. І. Історичні модуси камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики. *Культура України*. Харків, 2017. Вип. 57. С. 119–128.
55. Раабен Л. Вопросы Квартетного исполнительства. Москва, 1956. С. 108.

56. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Ленинград : Советский композитор, 1986. 197 с.

57. Рубцова Д. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/strunnyy-kvartet-kak-zhanrovo-stilevoy-fenomen> (дата звернення 29.10.2020).

58. Ровенко О. Теоретичні основи стретно-імітаційної поліфонії Бартока. *Українське музикознавство* : Респ. міжвідомчий науково-метод. зб. Вип. 16. Київ : Муз. Україна, 1981. С. 107–128.

59. Савченко Г. С. Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XXI / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2020. С. 180–193.

60. Савченко Г. С. Константи й новації в оркестровому письмі балету «Агон» І. Стравінського. *Культура України*. Вип. 71. Харків, 2021. С. 118–124.

61. Свиридова А. Драматургические функции музыкальной фактуры (на примере жанра струнного квартета). *Фактура в системе музыкально-выразительных средств* : межвуз. сб. Красноярск, 1991. С. 65–86.

62. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 20 с.

63. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.

64. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких

композиторів кінця XVIII-XIX століть: дис. ... канд. мистецтв. Рукопис. Суми, 2020. 212 с.

65. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII-XIX століть: автореф. дис...канд.мист. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 20 с.

66. Смірнова І. В. Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр.. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. № 1. С. 63-69.

67. Смірнова І. В. Принципи ансамблевого письма у великих змішаних ансамблях (на прикладі септету ор. 20 Л. ван Бетховена). Матеріали науково-практичної конференції "*Інноватика в сучасній освіті та науці: теорія і практика*" (27-28 вересня 2019 року) м. Чернівці. Херсон : Молодий вчений, 2019. С. 20–24.

68. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ : Музична Україна, 1974. 170 с.

69. Теория современной композиции: учебное пособие / гл. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. 624 с.

70. Фецак Н. Струнний квартет та його місце в жанровій системі виконавства: історичний аспект. *Мистецтвознавчі записки* : зб. статей. Вип. 17. Київ : Міленіум, 2010. С. 60–67.

71. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Москва : Музыка, 1964. 274 с.

72. Холопова В. Фактура : очерк. М. : Музыка, 1976. 87 с.

73. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса (трактовка жанра и драматургии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1989. 22 с.

74. Храмова И. М. Струнные квартеты Иоганнеса Брамса как цикл «высшего порядка». Нижний Новгород, 2013. 24 с.
75. Царева Е. М. Иоганнес Брамс : монография. Москва : Музыка, 1986. 383 с.
76. Царева Е. М. Из истории струнного квартета. Феликс Мендельсон и Фанни Хензель в диалоге с Бетховеном. URL : <https://mus.academy/articles/iz-istorii-strunnogo-kvarteta-feliks-mendelson-i-fanni-khenzel-v-dialoge-s-betkhovenom> (дата звернення: 05.04.2021).
77. Цытович, В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград : Музыка, 1972. Вып. 11. С. 147–166.
78. Чайковська К. І. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва : автореф. дис...канд. мист. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2018. 20 с.
79. Чигарева Е. Бела Барток и его письма. Москва : Советский композитор, 1988. 288 с.
80. Южак К. О фуге и фугато Бартока [из "Музыки для струнных, ударных и челесты"]. *Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории*. Санкт-Петербург, 2006. Кн. 1. С. 340–344.
81. Ямпольский И. Квартет струнный (смычковый). *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 759–763.
82. Янкус А. И. Полифоническое письма в струнных квартетах Й. Гайдна. URL : <https://www.dissercat.com/content/polifonicheskoe-pismo-v-strunnykh-kvartetakh-i-gaidna> (дата звернення 18.11.2020)
83. Dániel Péter Biró / Harald Krebs (Hg.), *The String Quartets of Béla Bartók: Tradition and Legacy in Analytical Perspective*, Oxford : Oxford University Press 2014.

## ДОДАТОК 1

Приклад № 1. Квартет № 1, I частина, ц. 3 – повернення первинної розшаровано-поліфонічної фактури.

14 *f* *p* *p dolce* *cresc. poco a poco*

15 *dim.* *f espress. molto* *p dolce* *poco a poco*

16 *f dim.* *p dolce* *cresc. poco a poco* *cresc.*

18 *cresc.* *sonore* *sonore* *f*

*poco a poco* *molto espress.*

Приклад № 2. Квартет № 1, II частина, ц. 8 + 3 т. – гомофонно-гармонічна фактура.

89 *cresc. molto* *f espress.* *poco accel. al - Tempo I. ♩ = 150*

90 *cresc. molto* *f*

91 *cresc. molto* *f*

92 *espress.* *cresc. molto* *f*

97 *dim.* *pp* *dolciss.* *p*

*dim.* *dolce* *pp*

*dim.* *pp* *pizz.*

*dim.* *f*

Приклад № 3. Квартет № 2, I частина, ц. 6 – два фактурні пласти, кожен зі своїм ритмом.



Приклад № 4. Квартет № 2, I частина, ц. 15 – обмін теситурними позиціями.



Приклад № 5. Квартет № 2, II частина, ц. 11 – ритмізований бурдон партії II скрипки.

Приклад № 6. Квартет №3, I частина, ц. 10 т. 6 – мартелято біля КОЛОДКИ.

Приклад № 7. Квартет №3, II частина, ц. 6 – співставляються темброві пари: II скрипка + альт (мелодична лінія) та I скрипка (педаць) + віолончель (бас-гармонія).

The musical score for Example 7 consists of four staves. The first staff (Violin II) starts with a box containing the number '6' and a *ppv* dynamic marking. The second staff (Viola) has a *p* dynamic marking. The third staff (Violin I) has a *p* dynamic marking. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *pizz.* marking followed by a *f* dynamic, and later an *arco* marking with a *p* dynamic. The score includes various articulations such as slurs and accents.

Приклад № 8. Квартет №4, II частина, т. 137–145 – застосування *glissandi*.

The musical score for Example 8 features four staves with prominent glissandi. Roman numerals II, III, and IV are placed above the notes to indicate fingerings. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *pp*, *poco f*, and *pp*. The instruction *sul pont.* (sul ponticello) is used in several places, indicating the use of the bridge for a specific timbre. The notation includes slurs and various articulations.

Приклад № 9. Квартет №3, II частина, ц. 12, 13, 14 – канонічне викладення теми.

14 **12**

*meno f*

**13** Più mosso,  $\text{♩} = 90-92$

*p*  
*pp sul pont.*

**14**

*più p*  
*in modo ord.*  
*p, distinto*  
*in modo ord.*  
*p, distinto*

Приклад № 10. Квартет №4, V частина, тт. 281–284 – вказівки щодо напрямку ламання акордів.



Приклад № 11. Квартет №5, IV частина, т. 24 – рикошет всіх інструментів в тутті.

**A** Più andante,  $\text{♩} = 84$

25

Musical score for Example 11, consisting of four staves. The music is marked "Più andante" with a tempo of quarter note = 84. A box containing the number "25" is in the top right. The score features a tremolo effect (indicated by a dotted line) over a sustained chord in all four parts. Dynamic markings include *p* (piano) and *6* (sexta). The notation is relatively simple, focusing on the sustained chord and tremolo.

Приклад № 12. Квартет №6, II частина, тт. 115–117 – згущення та щільність ансамблевої фактури з накопиченням голосів шляхом застосування імітацій.

Meno mosso  
(quasi cadenza, un poco rubato)

117

Приклад № 13. Квартет №6, Burletta, тт. 26–30 – викладення теми із чвертьтоновим розщепленням унісону як колористичний і експресивний прийом.

(au talon)

\*) = a  $\frac{1}{4}$  tone lower  
 ↓ = un quart de ton plus bas  
 =  $\frac{1}{4}$  hangnyi mélyítés