

УДК:78.071.1(430)(0920:[785.73:781.68]

DOI 10.34064/khnum1-77.05

Чуб Максим Андрійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтва, старший викладач
кафедри камерного ансамблю
e-mail: maxbranches13@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

Дедусенко Жанна Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри камерного ансамблю
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

**Інтерпретаційні особливості Першого фортепіанного тріо
Й. Раффа в контексті камерно-ансамблевого виконавства**

У статті здійснено науковий аналіз Фортепіанного тріо c-moll op.102 Йоахіма Раффа з позиції камерно-ансамблевого виконавства. Розглянуто історико-культурний контекст виникнення твору, його жанрово-стильові особливості та місце у творчій спадщині композитора. Детально проаналізовано форму та драматургію кожної частини, тематизм, гармонічну мову, фактуру, а також засоби музичної виразності, що визначають художній образ Тріо. Особливу увагу приділено проблемам ансамблевої взаємодії фортепіано, скрипки та віолончелі, зокрема питанням балансу звучання, агогіки, фразування та динамічного розвитку. Запропоновано також практичні рекомендації щодо інтерпретації твору в сучасному виконавському контексті. Матеріали статті можуть бути корисними для музикознавців, виконавців та педагогів, які працюють у сфері камерного ансамблевого виконавства у вищих музичних закладах освіти України, зокрема ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Ключові слова: камерно-інструментальне виконавство; Йохим Рафф; фортепіанне тріо; ансамблева взаємодія; виконавська стилістика; інтонування; гармонічна мова; ритміка.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Музичне мистецтво XIX століття представлено широким колом видатних митців, серед яких провідне місце посідають визнані класики – Ф. Шуберт, Й. Брамс, Ф. Мендельсон та інші. Проте чимало талановитих композиторів залишилося в тіні, а їхня творчість не дістала належного поширення. Одним з них є *Йоахим Рафф* (1822–1882) – швейцарсько-німецький композитор, диригент, педагог і піаніст, який у XIX столітті користувався широкою популярністю, але у XX-му був майже забутий. Він залишив значний спадок у жанрі камерної музики, який, на жаль, нині є маловідомим широкому загалу. Окрім фортепіанних тріо, він створив чотири струнні квартети, кілька квінтетів для різних складів (зокрема струнний та фортепіанний), секстети, дуети та численні п'єси для камерних ансамблів. У цих творах відчутні як поліфонічна майстерність і прихильність до класичної форми, так і прагнення до романтичної виразності. Камерні опуси Й. Раффа вирізняються насиченою фактурою, драматичною експресією та тонким відчуттям ансамблевої взаємодії. Вони є свідченням того, що композитор розумів камерний жанр не як «мініатюру», а як повноцінний простір для реалізації твору симфонічного масштабу в меншому інструментальному складі.

Творчість Й. Раффа містить риси перехідного – від класики до романтизму – періоду. У його музиці можна виявити впливи Л. Бетховена (формальна стрункість та структурованість), Р. Шумана (глибокий ліризм та насичена емоційність), а також різні елементи пізньоромантичної гармонічної мови. Перше фортепіанне тріо Й. Раффа є цінним зразком камерно-ансамблевої літератури другої половини XIX століття. Незважаючи на велику популярність композитора за життя, Тріо нині залишається в тіні класичних шедеврів і рідко звучить у сучасних концертних програмах. Ця обставина створює сприятливе підґрунтя для аналізу твору з метою виявлення особливостей його структури, гармонії та ансамблевої роботи над ним, отже, зумовлює *актуальність* цього дослідження.

Наукова новизна дослідження. Вперше комплексно розглянуто музично-теоретичні та виконавські аспекти Першого фортепіанного тріо Й. Раффа, що сприятиме розширенню камерного репертуару музичних навчальних закладів та бази музикознавчої літератури. Запропоновано підхід до популяризації маловідомої камерної музики шляхом поєднання теоретичного аналізу з практичними рекомендаціями, що відкриває нові перспективи для виконавської діяльності та музичної освіти в Україні.

Останні дослідження і публікації. На сьогодні наукова бібліографічна база щодо камерної творчості Й. Раффа складається з авторитетних, але оглядових статей (Deaville, 2001), де камерний доробок композитора (квартети, тріо, квінтет, сонати), розглянуто в загальному контексті його творчості, але без детального аналізу окремих опусів. Також у наявності розлогий шар практично-аналітичних матеріалів (рецензії, довідники, бази даних). Повноцінні академічні статті щодо окремих камерних опусів – рідше виняток, що пояснюється зосередженістю більшості академічних публікацій і монографій на симфоніях і постаті композитора загалом; його камерний доробок висвітлено фрагментарно, без поглибленого аналізу творів. Значним внеском у «живу» аналітику є публікації щодо Фортепіанних тріо № 1–4 в «*The Chamber Music Journal*» (Ussi, 2006 a, b) із наступною читацькою дискусією та ретельно підготовлений стислий огляд названих тріо редактором цього видання у випуску із серії «Путівники по камерній музиці» (Silvertrust, n.d.: 66–67). Вони містять опис форми, тематизму та виконавських особливостей і прямо порушують проблему забуття цих опусів у концертній практиці. Хоча це й не рецензовані наукові статті, але згадані тексти мають високу довідкову цінність і часто цитуються дослідниками та виконавцями.

Для ширшого розуміння місця камерної музики Й. Раффа в культурі XIX століття корисною є література із соціальної історії камерного музикування (напр., Lott, 2015), де фігурують згадки про пізні квартети Й. Раффа (ор. 192) як приклади жанрових і стилевих трансформацій, характерних для тієї доби.

Важливий пласт складають рецензії на диски, де наведені нотатки критиків щодо драматургії частин, балансу ансамблю, темпових підходів. Такі тексти не замінюють академічного аналізу, проте містять детальні спостереження, корисні для виконавців і викладачів, як, наприклад, огляд фортепіанних тріо № 1 і № 4 на інтернет-ресурсі *Music Web International*.

Загалом, аналіз дискографії й рецензій засвідчує: інтерес до камерної музики Й. Раффа зростає паралельно з новими записами та виданнями його творів, що стимулює подальші наукові дослідження та перегляд камерно-ансамблевого репертуару.

Мета цієї статті – розкрити художню та історико-стилістичну цінність камерно-інструментальної творчості Й. Раффа через ґрунтовний аналіз його Першого фортепіанного тріо, поглибити наукове розуміння специфіки європейського камерного мистецтва XIX століття через вивчення його малодосліджених зразків та сприяти їх інтеграції в сучасну виконавську та педагогічну практику.

Для цього потребують виконання такі завдання:

- надати стислий біографічний нарис життя та творчості композитора;

- осмислити з історико-стилістичних позицій місце Фортепіанного тріо у творчості Й. Раффа та в контексті розвитку камерної музики другої половини XIX століття, що доповнює науковий дискурс щодо менш вивчених музичних явищ цього періоду;

- здійснити комплексний музикознавчий аналіз Першого фортепіанного тріо ор. 102 Й. Раффа з погляду форми, гармонії, ритміки та фактури у контексті камерного-ансамблевого виконавства;

- виявити особливості ансамблевої взаємодії інструментів, зокрема балансування динаміки, артикуляції та темпоритмічних нюансів.

Методологія дослідження. Розвідка спирається на широкий спектр сучасних музикознавчих підходів до вивчення музичного твору, зокрема *структурно-функціональний, гармонічний, тематичний та фактурний методи аналізу* тексту Фортепіанного тріо Й. Раффа; на *історичний підхід* у презентації культурного контексту життя

й творчості композитора, а також при визначенні місця Фортепіанного тріо у творчій спадщині Й. Раффа та європейській камерній музиці XIX століття. *Виконавський аналіз* використаний для виявлення в Тріо специфіки ансамблевої взаємодії, динамічного балансу звучання та особливостей фразування з урахуванням стилістичної складової – індивідуального композиторського та епохального стилів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Йоахим Рафф народився в німецькомовній швейцарській громаді Лахен поблизу Цюриха в родині органіста. Не маючи формальної музичної освіти, Й. Рафф був переважно самоучкою: він вивчав композицію, гру на фортепіано та скрипці самостійно, отримавши загальну освіту в єзуїтській школі в місці Швіц і працюючи вчителем (Silvertrust, 2003). Свої перші композиції (кілька фортепіанних творів) Й. Рафф надіслав Ф. Мендельсону, який через Р. Шумана сприяв їхньому виданню (у Breitkopf & Härtel, 1844), а сам Р. Шуман у «Новому музичному журналі» («*Neue Zeitschrift für Musik*») дав їм позитивну оцінку. У 1845 році Й. Рафф познайомився у Базелі з Ф. Лістом, а з 1850 по 1853 рік був його асистентом у Веймарі. Також у ці роки Й. Рафф почав співпрацю із «*Neue Zeitschrift für Musik*», а в 1854 році видав власну книгу «Вагнерівське питання» (Raff, 1854). 1856 року Й. Рафф перебрався до Вісбадена, де жив до 1877 року. Саме у цей період він створив численні опуси, серед них кантату «Воскресіння Німеччини» (1863), популярні пісні, фортепіанні тріо, а також камерні та симфонічні твори: Перше, Друге тріо, багато вокальних циклів і концертів. У 1877 році Й. Рафф став першим директором консерваторії Хоха у Франкфурті-на-Майні. Він започаткував клас для жінок-композиторів і запросив до викладання, зокрема, Клару Шуман. Серед його учнів – Едвард Мак-Доуелл та Алоїз Ріттер (Altmann, 1934).

У XIX столітті Й. Рафф був надзвичайно популярним. Його ім'я як одного з провідних композиторів Німеччини регулярно згадувалося в одному ряду з Р. Вагнером, Ф. Лістом і Й. Брамсом. Усі критичні коментарі, що з'являлися в ті роки, говорили про нього як про рівного таким майстрам, як Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Й. Брамс. Його Третя

симфонія «У лісі» (1869) сприймалася із захопленням: на її прем'єрі веймарська публіка вибухнула бурхливими оваціями, Ганс фон Бюлов назвав її «колосальним» успіхом. Симфонія № 5 «*Lenore*» (1870–72) також мала значний резонанс, її називали зразком програмної романтичної музики. Проте вже у XX столітті ім'я Й. Раффа було майже забуте. Кілька років композитор жив на межі голоду і був змушений один за одним писати композиції для комерційного ринку (твори, які продавалися, але не претендували на значну внутрішню глибину або художню цінність). На жаль, це згодом заплямувало його спадщину. Після того, як його репутація згасла, його стали вважати лише салонним композитором, незважаючи на чудові симфонічні та камерні твори, які він залишив по собі (Altmann, 1934).

Лише з 1970-х років розпочалося поступове відродження інтересу до його творчості. Зокрема, у 2022 році до його 200-річчя було здійснено прем'єри невідомих творів, зокрема опер «Ревниві» та «Самсон». Здається практично неможливим, що композитор, чий талант був визнаний і чия музика викликала захоплення Ф. Мендельсона та Ф. Ліста, міг стати лише приміткою в історії, але саме так сталося з Й. Раффом і його музикою, що перебували в забутті протягом більшої частини XX століття.

Фортепіанне тріо № 1 (c-moll, op. 102) було створене Й. Раффом у 1864 році, в період творчої зрілості, і позначене синтезом романтичної експресії зі строгою ясністю, успадкованою ним від стилю віденських класиків. На той момент Й. Рафф вже мав репутацію видатного симфоніста і автора камерної музики. Твір одразу привернув увагу публіки і критики, і протягом декількох десятиліть входив до репертуару провідних камерних ансамблів Європи (Deaville, 2001).

За архітектонікою Тріо являє собою класичний чотиричастинний цикл (*Allegro – Scherzo – Adagio – Vivace*), вирізняючись яскравим романтичним характером, гармонічною насиченістю, типовою для нової німецької школи, й відчутним впливом творчості Р. Вагнера та Р. Шумана. «Сценічна» образність, що присутня у повільних частинах Тріо, надає йому рис «програмності». Яскраво відчутним

є акцентування драматичних контрастів, характерних для зрілого періоду творчості Й. Раффа.

Фортепіанне тріо № 1 стало важливим кроком у становленні Й. Раффа як майстра камерного симфонізму. Воно не лише відобразило індивідуальний стиль композитора, але й сприяло поширенню нової моделі камерного ансамблю, де кожен інструмент має «рівні права», а драматургія тяжіє до симфонічного розмаху.

Перша частина циклу написана у тональності *c-moll* та слугує яскравим зразком романтичного сонатного алегро, класична форма якого наповнена напруженою експресією, контрастами образів та багатством гармоній. Особливістю частини є симфонічність звучання: фактура фортепіано набуває самостійного значення, наближаючись до оркестрової. Струнні інструменти не розчиняються у фактурно-динамічній наповненості фортепіанної партії, а ведуть з нею активний діалог, створюючи щільну насичену музичну тканину. Таким чином, ансамбль набуває рис камерного оркестру, в якому усі партії є рівноправними. За інтонаційною природою та драматургією частина демонструє значний вплив німецької романтичної традиції, передусім стилістики творів Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Проте Й. Рафф не обмежується постійним їх наслідуванням, а вводить власні акценти, серед яких варто відзначити:

- підвищену роль гармонічного розвитку, побудованого на несподіваних модуляціях та хроматичних ходах;
- використання поліфонічних прийомів у розробці, що надає музиці складності та глибини;
- уміння поєднувати експресивну мелодику партії струнних із моторною пульсацією фортепіано.

Внутрішній драматичний конфлікт частини побудований на контрасті бурхливої, пристрасної головної та лірично-світлої побічної партій, який відображає типову для романтизму дихотомію, боротьбу трагічного й світлого начал. У головній темі переважає драматичний, майже фатальний звукообраз. Мелодична лінія містить гострі синкопи, інтервальні стрибки й акцентовані ритмічні формули, що

підкреслюють енергійність і напруженість звучання та надають музиці особливого динамічного руху. Партія фортепіано дає потужний початковий імпульс (акордові удари й ритмічні мотиви на *forte*), скрипка та віолончель поступово підхоплюють її матеріал, підсилюючи його енергію. Короткі уривчасті мотиви з акцентованими ритмічними фігурами спрямовують звучання до розвитку у нестримному русі. Піаністу варто звернути увагу на особливу звукову атаку: вона має бути рішучою, чіткою, але не важкою. Педалізація – мінімальна, точкова, для підкреслення драматичних акцентів і запобігання фактурної розмитості. Навіть у швидкому русі важливо показати логіку фразування – рух до кульмінацій і поступове спадання. Партія скрипки передбачає короткі енергійні, але не сухі, штрихи; звук повинен «розрізати» простір, маючи при цьому співучу основу. Гострі, виразні висхідні інтонаційні жести передають героїчний характер музики. Важливо підтримувати силу атаки струни, не губитися за партією фортепіано. Для цього корисно тримати більш «щільний» контакт зі струною. Партія віолончелі слугує повноцінною драматичною опорою, фундаментом ансамблю. Нижній регістр повинен звучати як «коріння» теми. Атака чітка, але «лагідна» віолончель додає виваженості ансамблевому звучанню. Драматургічна напруга підкреслюється довгими й пластичними фразовими лініями. Виконавці повинні відчувати, що головна партія – це не просто тема, це – виклик. Вона подається як музичний конфлікт, який потребує подальшого вирішення. Спільною задачею ансамблю є створення відчуття єдності пориву. При очевидній відмінності ролей, усі партії наче зливаються у драматичному жесті.

Побічна партія виконує функцію розрядки після драматичного напруження головної. У ній ансамбль демонструє інший бік звукообразу: не боротьбу, а спокій, ніжність, глибокий ліризм. Для слухача це момент «відпочинку» й поетичної мрійливості, який має звучати органічно, без надмірного пафосу. Тема звучить у тональності *Es-dur*, що створює відчуття просвітлення. Мелодична ініціатива передається струнним інструментам – переважно скрипці, яка веде співучу лінію,

а віолончель іноді підхоплює її або підтримує «оксамитовим» тембром нижнього регістру. У виконанні важливо зберегти контраст із головною партією: панують плавність та врівноваженість. Фортепіано створює гармонічний і ритмічний фон, його партія «згортається» до акомпанемента, часто у вигляді арпеджіо чи легких акордів. Ритміка стає плавнішою, без уривчастості й акцентів, що були притаманні головній партії. Ніжність звучання скрипкової лінії забезпечується завдяки пластичності, м'якості звуковидобування, «вокалізованому» відчуттю музики, широкому звуковому «диханню». Виконавцеві не варто поспішати до нюансу *forte*; краще грати теплим за тембром *mezzo-forte*, підкреслюючи кантиленність. Верхній регістр також не потребує гучності наголошень, навпаки – вимагає збереження того ж оксамитового тембру. Віолончель у побічній партії часто виконує функцію партнера (дублює скрипку або відповідає їй). Для неї важливо не втрачати характеру, розчиняючись у звуці, а створювати саме дублювання – тихіший мелодичний план, немов «діалог» зі скрипкою. Піаністові варто відійти від різкого драматизму й надати струнным м'яку опору, чітко контролюючи баланс ансамблевого звучання. Акомпанемент має бути прозорим, легким, із делікатним педалюванням (коротким, що немов «дихає», щоби не затьмарити мелодію).

Розробка в першій частині – один із найскладніших моментів як для аналітичного осмислення, так і для виконавської реалізації. Відбувається перетворення вже почутих контрастних тем, їх «зіткнення» й поступове наростання драматизму через постійні модуляції у віддалені тональності (*gis-moll*, *fis-moll*, *As-dur*, *f-moll*). Розділ починається з динамічного загострення: композитор опрацьовує мотиви головної теми, «розчленовуючи» її на короткі ритмічні елементи. У гармонічному плані відчувається нестійкість: часті модуляції зі зростанням напруги, відсутність стабільності головної тональності. Відбувається діалог партій струнних і фортепіано: мотиви передаються між інструментами, утворюючи своєрідну музичну «полеміку». Композитор часто використовує принцип секвенційного розвитку теми головної партії. Побічна тема у розробці звучить у більш

фрагментованій і драматизованій формі. Її кантилена втрачає м'якість, набуває напруженого відтінку. Струнні вже не звучать так злагоджено «в унісон», як у експозиції, а сильніше контрастують. Фортепіано набуває особливої «ваги»: воно часто підштовхує драматичний розвиток через пасажі, акорди, остинатні мелодичні фігури. Енергія нарощується поступово, тому важливо відчувати процес динамічного розвитку: від інтенсивного пошуку до кульмінаційного вибуху. Й. Рафф активно використовує синкопи, акценти, несподівані паузи. Це створює враження неспокою. Виконавцям потрібно чітко артикулювати ритмічні зсуви, не згладжувати їх. Репетиційна робота ансамблю над розробкою має бути спрямована на ритмічну чіткість і контроль мотивів, активну динамічну лінію розвитку, драматизацію побічної теми, баланс ролей у перегуках та усвідомлення кульмінації.

Реприза починається із повернення головної теми, яка набуває яскравого енергійного характеру. Водночас, порівняно з експозицією, відбувається зміщення динамічних та фактурних акцентів: тема звучить більш зібрано, навіть монументально. У такий спосіб Й. Рафф підкреслює драматичну логіку твору: конфлікт, розгорнутий у розробці, вимагає міцного й стверджувального повернення початкового матеріалу як висновку. Головна партія в репризі звучить рішуче, але вже без тієї імпульсивної «раптовості», що була притаманна їй в експозиції. Виконавцям важливо витримувати характер героїчного ствердження: фортепіано має надати чіткий ритмічний імпульс, а струнні – підкреслити довжину та пластичність мелодичної лінії. Стає відчутною вже не стільки боротьба, скільки демонстрація сили й внутрішньої впевненості ліричного героя. Реприза першої частини не просто механічно повертає звучання тем, а художньо підсумовує конфлікт, що розгортався протягом твору, органічно поєднуючи пристрасть і лірику, драматичну енергію й гармонійне заспокоєння. Виконання цього розділу вимагає від ансамблю відчуття масштабності й довжини мелодичної лінії, щоби реприза прозвучала як переконливе завершення драматичного розвитку.

Друга частина (*Scherzo*) написана у тричастинній формі (А-В-А) та логічно продовжує драматичну лінію циклу. Вона не знімає напруги першої частини, пропонуючи відпочинок та заспокоєння, а навпаки, підкреслює її, лише трохи «розряджаючи» в серединному розділі – *Trio*. На відміну від «традиційних» романтичних *Scherzo*, що часто мають жартівливо-легкий або фантастичний характер, у Й. Раффа воно звучить загострено, драматично й навіть похмуро. Основна тема (А) у тональності *c-moll* – ритмічна, гостро акцентована, побудована на коротких мотивах із пульсацією чвертей, що канонічно передаються між інструментами ансамблю. Починаючись із поодинокого скрипкового звучання, через декілька тактів тема жваво підтримується віолончеллю: створюється діалог струнних інструментів із використанням активних синкоп та перехресних акцентів. У ансамблевій фактурі відчувається ритмічна остигатність, що стимулює енергію руху та підкреслює різкий знервований характер теми. Принцип канонічного імітаційного розвитку голосів, який використовує композитор, створює безперервність цього динамічного потоку: всі партії ансамблю втягнуті в єдиний процес драматургічного розгортання.

Scherzo вимагає легкого, пружного виконання. Темп має бути швидким, але не настільки, щоби втратити чіткість фразування. Оскільки тема А побудована на імітаціях, ансамблю необхідно виробити відчуття спільного пульсу. Важливо зберігати енергію та витонченість звучання, тому артикуляція має бути короткою, відривчастою, близькою до *staccato*, але не сухою. Попри моторність, тема не повинна перетворитися на механічний біг: варто будувати мелодичну лінію мікрофразами, короткими мотивами, підкреслюючи кульмінаційні точки кожного з них. Доречно використовувати динамічні відтінки всередині фразування, які оживлятимуть музичний потік.

Середній розділ, *Trio*, відтіняє іронічну моторність теми А відчутною пластичністю і співучістю, надаючи слухачеві відпочинок перед поверненням до теми *Scherzo*. Мелодичні лінії стають ширшими, фактура прозорішою, рух спокійнішим. Тональність *Trio* традиційно контрастує з початковою: після гострого напруженого

c-moll з'являється емоційний світліший *As-dur*, отже, у цьому розділі варто більше уваги приділити динамічним нюансам *p*, *mp* та ремаркам *dolce*, *espressivo*. На відміну від дрібної моторики розділу А, у *Trio* дуже важливо підкреслювати довжину музичних пластів. Фразування слід будувати плавними динамічними хвилями для створення відчуття контрасту з першою темою. Партія фортепіано з м'якими арпеджіюваними акордами та поступовою басовою лінією переважно виконує роль акомпанементу та гармонічної підтримки голосів струнних інструментів. Переважання половинних та цілих тривалостей сприяє спокійній вираженості кантиленного руху.

Повернення основної теми *Scherzo* виконує драматургічну роль замкнення форми: Й. Рафф не просто повторює матеріал у точності, а й підкреслює основний тонально-емоційний центр – *c-moll*. Реприза слугує символом драматичного начала, повертаючи тривожний настрій після ліричного відпочинку.

Третя частина (Adagio) Фортепіанного тріо Й. Раффа у тональності *E-dur* та посідає особливе місце у драматургії всього циклу, виконуючи функцію його емоційного ядра. Контрастне зіставлення «світлої» мажорної дієзної сфери (*E-dur*) з «темною» драматичною бемольною (*c-moll*) інших частин наділяє *Adagio* функцією ліричної інтермедії між крайніми мінорними частинами, що нагадує слухачеві про відчуття спокою, гармонії та рівноваженості.

Adagio побудоване у тричастинній формі (А – В – А). Повільний ліричний вступ доручений партії фортепіано. Основна тема у світлому тональному забарвленні відзначається широкою кантиленністю. Її мелодика втілює суто романтичні традиції, інтонаційно нагадуючи твори Р. Шумана. Вокальна природа тематизму із плавністю руху, фразами широкого дихання, виразними мелодичними хвилями викликає асоціації з романсом чи арією без слів. Гармонічна основа теми стабільна, з м'якими функціональними переходами та ясним акордово-арпеджійним супроводом фортепіано, який підкреслює прозорість та об'єм загального ансамблевого звучання.

Середній епізод (В) контрастує з початковим матеріалом: у ньому відчувається драматичне загострення завдяки відхиленням у мінорні тональності (*H-dur, cis-moll, A-dur*). Відбувається ущільнення фактури завдяки «густішим» акордовим вертикалям, поліфонічним переплетінням голосів, що надають музиці більшої виразності, водночас розкриваючи ансамблеву рівноправність інструментів; наростає динамічна напруга. Й. Рафф досягає ефекту внутрішньої драми без втрати камерного масштабу звучання, емоційний запал швидко врівноважується поверненням до початкової кантилени. Реприза відновлює початкову ясність, проте мі-мажорна тема повертається у новому забарвленні: після драматичного середнього епізоду вона сприймається як символ умиротворення та гармонії.

Зауважимо, що саме в цій частині проявляється особлива риса композиторського стилю Й. Раффа – вміння поєднувати класичну ясність формотворення з романтичною виразністю – тонкими нюансами динаміки і гармонії, інструментальних діалогів. У загальній драматургії циклу третя частина виконує функцію емоційної кульмінації, яка, утім, досягається не через напруження, а через набуття внутрішнього спокою. Вона створює позитивний баланс, світлий полюс почуттів, формуючи у слухача відчуття духовного очищення, і водночас готує фінал циклу, що знову поверне драматичну експресію.

Струнні інструменти стають головними носіями тематичного матеріалу, відповідно до кантиленного, майже вокального типу мелодики. Саме вони забезпечують те емоційне забарвлення, що визначає зміст усієї частини. Головну тему з її широкою мелодичною лінією розпочинає скрипка, й перед виконавцем постає завдання передати відчуття вокальної кантилени, характерної для арій та романсів. Важливо дотримуватися довгих фраз і уникати дроблення інтонацій: кожна висхідна чи низхідна інтонаційна «хвиля» має бути «проспіваною». Для цього варто використовувати широкий смичок із рівномірним розподілом ваги, надавати пріоритет *legato* та плавному переходу між позиціями. У контрастному середньому розділі –

застосовувати більш активну артикуляцію та ширшу амплітуду вібрато. У репризі слід повернутись до тоншого, камерного звучання.

Віолончель часто підхоплює тему після скрипки або вступає з нею в діалог. Її теплий насичений тембр додає музиці глибини. В окремих епізодах партія віолончелі утворює імітаційне переплетіння з партією скрипки, а іноді виконує роль гармонічного фундаменту. У середньому розділі вона розкриває драматичніший бік свого тембру, іноді виходячи на передній план. У діалогах виконавцеві потрібно чутко дослухатися до партнерів, щоби досягати ідеального балансу тембрів у ансамблі. Динамічні контрасти не слід робити надмірними, адже характер частини – камерний, майже інтимний. Репризу варто трактувати як повернення до початкового світлого стану спокою, з підкресленням прозорості й теплоти звучання.

Отже, третя частина демонструє поєднання класичної рівноваги форми з романтичною експресією. Вона слугує прикладом уміння композитора інтегрувати індивідуальні темброві фарби й мелодичну співучість струнних з прозорою гармонічною основою фортепіано. Саме ця частина надає всьому тріо завершеності та гармонії, постаючи як одна з найпоетичніших сторінок циклу.

Четверта частина (*Vivace, c-moll*), де композитор поєднує головні ідейно-емоційні лінії попередніх частин, – апофеоз усього циклу, його своєрідне драматичне узагальнення з поєднанням експресії та монументальності. Форма четвертої частини близька до сонатної: експозиція з двома контрастними темами, розробка з активним поліфонічним розвитком і драматичними гармонічними відхиленнями, а також реприза, у якій знову стверджується основний драматичний настрій. Музичною ідеєю Фіналу є постійний рух, який від самого початку задає імпульсивний ритм в партії фортепіано. На тлі продовження гострого акцентованого фортепіанного акомпанементу звучить основна тема в партії віолончелі, яка далі підтримується скрипкою у паралельному октавному русі. Співуча, дещо знервована рухлива мелодія стає нагадуванням про драматичний початок циклу.

Емоції ліричного героя ніби нестримно виплескуються назовні, немов душа повністю відкривається та злітає у вирі почуттів.

На противагу цьому, другий тематичний матеріал у тональності *a-moll* привносить танцювальне начало, але дещо похмурий колорит музики та знервованість при цьому не втрачаються. Це створює цікавий контраст і додаткові передумови для подальшого драматичного розвитку основних тем Фіналу. Мелодичні хвилі, що сягають декількох яскравих вершин у різних за забарвленням тональностях (*Es-dur*, *f-moll*), ведуть до кульмінації – гострих синхронних акордів з акцентами на першій долі в партіях усіх інструментів.

Розробка Фіналу, тональний план якої насичений відхиленнями в досить далекі від основної тональності – *h-moll*, *As-dur*, *fis-moll*, *Des-dur*, є однією з кульмінаційних ділянок у архітектоніці циклу. Й. Рафф широко застосовує поліфонічний розвиток: імітації, канонічні проведення мотивів, щільні нашарування голосів. Відчувається вплив симфонічного мислення: фактура стає майже оркестровою за масштабом, незважаючи на камерний інструментальний склад. Особливого значення набуває прийом динамічної хвилі, яка наростає поступово, приводячи до кульмінаційних сплесків.

У репрізі основні теми звучать не як буквальне повторення, а зазнають трансформації: головна партія набуває ще більшої напруги, а побічна, хоча й зберігає співочість, несе на собі «відбиток» драматичних подій розробки. Отже, переважають трагізм та глибокий сум.

Особливо важливою стає кода Фіналу – емоційний «вибух» у однійменному до основної тональності *C-dur*’і, де імпульсивність ритму і напруженість гармонії сягають максимуму, спрямовуючи музичний рух до потужного завершення – остаточного просвітлення-узагальнення, завдяки чому у драматургії циклу фінал відіграє роль катарсису.

Отже, Фінал підтверджує ідею циклічної єдності: початковий драматичний настрій твору повертається й утверджується, але в іншій художній якості – як результат усього попереднього розвитку, синтезуючи ліризм третьої частини, іронічну грайливість другої та трагізм першої, замикаючи таким чином музичне коло. Тобто Фінал

є своєрідним узагальненням попередніх частин: він повертає настрої та колорит тональності *c-moll*, посилює драматизм першої частини та водночас врівноважує світлу лірику серединних частин Трію. Фінал також демонструє загальне тяжіння композитора до симфонізму, адже Й. Рафф, володіючи масштабним мисленням, насичує камерний жанр енергією, що наближає Трію до його оркестрових творів. Таким чином, Й. Рафф демонструє не лише майстерність формотворення, але й глибоке розуміння циклічної драматургії, властивої великим симфонічним і камерним формам XIX століття.

Висновки.

Фортепіанне тріо Й. Раффа № 1 *c-moll* – яскравий зразок камерно-інструментальної музики другої половини XIX століття, де класичність форми поєднується з характерними рисами романтичного стилю. Трію демонструє композиторську майстерність Й. Раффа у сфері поліфонії, гармонії та драматургії, симфонізм його мислення, прагнення надати камерному твору оркестрової масштабності звучання.

У першій частині Трію закладено основу всього циклу – протиставлення головної та побічної тем, драматичної енергії та лірики. Розробка, у якій домінує поліфонічний спосіб мислення, вирізняється динамікою розвитку, а реприза, повертаючи слухача до драматичного ядра, стверджує цілісність художнього задуму. При виконанні першої частини важливо зберігати прозорість фактури та збалансовувати динамічні рівні інструментів, аби не втратити єдності напруженого, але водночас мінливого характеру музики.

Друга частина – жваве моторне скерцо, де витончена імітаційна техніка – численні канонічні проведення голосів, та ритмічна виразність створюють враження грайливості й водночас складності. Світла та співуча тема *Trio*, середнього розділу частини, забезпечує образний контраст. Завданням виконавців є збереження точності ритмічного рисунку та динамічної рівноваги голосів у швидкому темпі, а також увага до тембрового контрасту між основними розділами частини.

Третя частина, *Adagio* в тональності *E-dur* – ліричний центр циклу, де розкривається поетичність Й. Раффа, його вміння створювати

майже вокальну кантилену. Звідси, особливе значення мають партії струнних, які формують м'яку співучу лінію, тоді як фортепіано забезпечує її гармонічну основу й динамічну підтримку. Інтерпретація третьої частини вимагає уваги до тонких нюансів, витриманого злагодженого «дихання» та глибокого емоційного наповнення.

Фінал повертає тональність *c-moll* з її драматизмом, виконуючи в циклі функцію узагальнення: відчутна спорідненість із першою частиною через енергію ритму, рішучий рух та особливий образний колорит. Контраст між пристрасною головною темою та ліричними епізодами стає підґрунтям для конфлікту, розв'язання якого відбувається у кульмінаційних розділах. Для виконавців особливо важливо утримати ансамблеву єдність на високому рівні динаміки, не втрачаючи прозорості фактури та внутрішньої логіки розвитку.

Отже, Фортепіанне тріо № 1 Й. Раффа – твір, де романтичне ліричне висловлювання поєднується з драматичними протиставленнями й масштабністю симфонічного розвитку.

З позицій педагогіки та виконавської практики Тріо цікаве тим, що вимагає від музикантів високої технічної підготовки, ансамблевої дисципліни, відчуття логіки поліфонічного розвитку та стилістичної гнучкості. Виконавцям важливо не лише досконало опанувати фактурні складнощі твору, а й розкрити присутні в ньому художні контрасти: драматичного пафосу й ніжної лірики, моторності ігрової стихії та врівноваженого спокою кантилени, кульмінаційного напруження та відпочинку й просвітлення. Саме завдяки своїй багатогранності твір відкриває широкі можливості для інтерпретації.

Таким чином, Фортепіанне тріо Й. Раффа постає як своєрідний синтез класичної врівноваженості та романтичної експресії, відбиваючи пошуки німецької камерної музики середини XIX століття. Відродження цього твору в сучасному концертному житті могло би збагатити репертуар камерних ансамблів, надати цінний матеріал для виконавських експериментів, а також і досліджень музикознавців.

Фортепіанне тріо Й. Раффа, на думку авторів цієї розвідки, є вагомим внеском у європейське камерно-інструментальне мистецтво

та заслуговує на включення до сучасного виконавського репертуару та навчальних програм вищих освітніх музичних закладів України.

Перспективою подальшого розвитку теми є поглиблене вивчення камерно-інструментальної спадщини Й. Раффа в її насиченому багатожанровому розмаїтті.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Altmann, Wilhelm. (1934). *Wegweiser durch die Trios für Klavier, Violine und Violoncell [Guide to the Trios for Piano, Violin and Cello]*. Wolfenbüttel: Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft [in German].
- Deaville, J. (2001). Raff, (Joseph) Joachim. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22816> [in English].
- Lott, Marie Sumner (2015). *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities*. Champaign, IL: University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252039225.001.0001> [in English].
- Raff, J. (1854). *Die Wagnerfrage: Kritisch beleuchtet [The Wagner Question: Critical examine]*. Erster Theil [Part One]: Wagner's letzte künstlerische Kundgebung im „Lohengrin“ [Wagner's Last Artistic Expression in „Lohengrin“]. Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. <https://books.google.de/books?id=HDw9AAAACAAJ> [in German].
- Silvertrust, R. (n.d.). Guide to the Piano Trio Literature. *Chamber Music Guides*. Edition Silvertrust. <http://chambermusicguides.com/pdf-guides/guide-to-piano-trios-2nd-edition.pdf> [in English].
- Ussi, Larius J. (2006). Joachim Raff: The Piano Trios. *The Chamber Music Journal*, 17(2), pp. 3, 8, 9–11. Edition Silvertrust. <https://www.editionsilvertrust.com/pdf-journals/Vol17-no2.pdf> [in English].
- Ussi, Larius J. (2006). Joachim Raff's Last 2 Piano Trios. *The Chamber Music Journal*, 17(3), pp. 3, 10–12. Edition Silvertrust. <https://www.editionsilvertrust.com/pdf-journals/Vol17-no3.pdf> [in English].

Maksym Chub

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Doctor of Arts, Senior Lecturer,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: maxbranches13@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

Zhanna Dedusenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1531-8965

**Interpretative peculiarities of J. Raff's First Piano Trio
in the context of chamber ensemble performance**

Statement of the problem. *The musical art of the 19th century is represented by a wide circle of outstanding masters, among which the leading place is occupied by recognised classics as F. Schubert, F. Mendelssohn, J. Brahms, and others. However, many talented composers remain in the shadows, and their work do not receive appropriate attention. One of them is Joachim Raff (1822–1882), a Swiss-German composer, conductor, teacher, and pianist. His music reveals the influence of classical Beethoven's forms and Schumann's deep lyricism and rich emotionality, as well as various elements of the late romantic harmonic tradition. Raff's First Piano Trio is a valuable example of chamber ensemble literature from the second half of the 19th century. Despite the composer's great popularity during his lifetime, the Trio remains in the shadow of classical masterpieces and is rarely heard in contemporary concert programmes. This circumstance creates a favourable basis for analysing the work in order to identify the peculiarities of its structure, harmony and ensemble work, determining the relevance of its study.*

Recent research and publications. *Today, the scientific bibliographic base on Raff's chamber music consists of authoritative but overview articles (Deaville, 2001), where chamber music is described in the context of his overall work (quartets, trios, quintets, sonatas), but without detailed analysis of individual works. There is also a wide range of practical and analytical materials (reviews, reference books, databases). Full-fledged academic articles on individual chamber works are rather an exception due to the fact that most academic publications and monographs focus on Raff's symphonies and his work as a whole; his chamber works are covered*

fragmentarily. A significant contribution to the “live” analysis is the publications on the Piano Trios No. 1–4 in “The Chamber Music Journal” (Ussi, 2006 a, b), with subsequent discussion, and also the carefully prepared brief review of the named Trios by the editor of this journal in the issue of the “Chamber Music Guides” series (Silvertrust, n.d.: 66–67). They contain a description of the form, thematic material and performance characteristics and directly raise the issue of the neglect of these works in concert practice.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to reveal the artistic and historical-stylistic value of J. Raff’s chamber-instrumental works through an analysis of his First Piano Trio, to deepen scientific understanding of little-studied examples of 19th-century European chamber music, and to promote their integration into contemporary performance and teaching practice. For the first time, the theoretical and performance aspects of Raff’s First Piano Trio have been comprehensively considered, which will contribute to the expansion of the chamber repertoire of music educational institutions and the base of musicological literature. An approach to popularizing little-known chamber music by combining theoretical analysis with practical recommendations has been proposed. The research is based on a wide range of musicological approaches to the analysis of musical works, in particular, structural and functional, harmonic, thematic, and textural analysis; as well as on the historical method that allows to reveal both the cultural context of the composer’s life and work, and the place of the Piano Trio in Raff’s creative heritage and European chamber music of the 19th century. The method of performance analysis is used to reveal the specifics of ensemble interaction, dynamic balance and phrasing, taking into account the stylistic components.

Research results. The form and dramaturgy of each movement, thematic material, harmonic language, texture, as well as the means of musical expression that determine the artistic image of the Trio were analyzed. Special attention is paid to the problems of ensemble interaction of piano, violin and cello, in particular the issues of sound balance, agogics, phrasing and dynamic development. Practical recommendations for the interpretation of the work are also offered.

Raff’s Piano Trio appears as a kind of synthesis of classical balance of forms and symphonic scope with romantic expression, reflecting the searches of German chamber music of the mid-19th century. From the point of view of pedagogy and performance practice, it is interesting in that it requires musicians to have a high level of technical training, ensemble discipline, a sense of polyphonic logic, and stylistic flexibility. It is important for performers not only to master the texture perfectly, but also to reveal the artistic contrasts: dramatic pathos and gentle lyricism,

lively playfulness and calm cantilena, climactic tension and enlightened repose. It is precisely because of this versatility that the work opens up wide possibilities for contemporary interpretation.

Conclusion. *Thus, Raff's Piano Trio appears as a kind of synthesis of classical tradition and romantic expression, reflecting the search for German chamber music in the mid-19th century. Its revival in contemporary concert life could enrich the repertoire of chamber ensembles and also become valuable material for performance experiments, as well as the research by musicologists.*

Key words: *chamber-instrumental performance; Joachim Raff; piano trio; ensemble interaction; performance style; intonation; harmonic language; rhythm.*

*Стаття надійшла до редакції 16.10.2025,
рекомендована до друку 12.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*