

Розділ 1.

## ПОЕТИКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ: ВІД КЛАСИКИ ДО НЕОРОМАНТИЗМУ XX СТОЛІТТЯ

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

DOI 10.34064/khnum1-58.01

**Кутлуєва Дар'я Володимирівна**

викладач кафедри камерного ансамблю, здобувач кафедри теорії  
музики Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

e-mail: daryakutlueva@gmail.com

ORCID 0000-0002-2751-5720

### ФОРТЕПІАННІ КВАРТЕТИ Л. БЕТХОВЕНА: МОЦАРТІВСЬКІ ПРООБРАЗИ ТА АВТОРСЬКЕ ІНІТІО

*Пропонується аналіз фортепіанних квартетів Л. Бетховена крізь призму досвіду ансамблевого письма та композицій В. А. Моцарта. Розкриття спадкоємних зв'язків двох великих віденських класиків у сфері камерно-інструментальної музики сприяє науковому осмисленню історії жанру, недостатньо висвітленому у вітчизняному музикознавстві. Виявлено, що чотири фортепіанних квартети Л. Бетховена були орієнтовані на моцартівські прообрази, а точніше на його сонати для скрипки і фортепіано. Доведено, що форматворчі принципи фортепіанних квартетів Л. Бетховена виростають з названих композицій В. А. Моцарта, проте зміст і ансамблево-драматургічне рішення відображають самостійність та оригінальність мислення юного композитора, виявляючи паростки майбутнього зрілого стилю. Л. Бетховен змінює алгоритм ансамблевих подій, що містяться в моцартовських опусах, де тема викладається по черзі фортепіано, скрип-*

кою і далі в діалозі. Композитор включає відразу всіх учасників квартету у виклад головного матеріалу, що специфізує даний жанр, розкриваючи його «перехідність» між камерністю тріо і «репрезентативністю» концерту.

■ **Ключові слова:** фортепіанний квартет, жанр, ансамбль за участю фортепіано, Л. Бетховен, В. А. Моцарт, прообраз.

**Постановка проблеми.** В наш час в музичній науці виникла нова хвиля інтересу до явищ камерно-ансамблевої музики, в тому числі фортепіанного квартету. Однак багато питань, пов'язаних з теоретичними та історичними аспектами вивчення даної сфери композиторської творчості залишаються відкритими. Для їх ефективної розробки необхідно не тільки вдосконалення аналітичного апарату, відповідного специфіці камерних ансамблів різних видів, а й вивчення конкретного нотного матеріалу, що дозволяє в сукупності осмислити своєрідність кожного з них як певної жанрової моделі. Процес освоєння феномена фортепіанного квартету доцільно почати з перших його зразків, якими постають твори такого типу не тільки В. А. Моцарта, а й юного Л. Бетховена.

**Мета статті** – розкрити засоби переосмислення моцартівських прообразів в фортепіанних квартетах Л. Бетховена.

**Музичним матеріалом** слугують фортепіанні квартети № 1 *Es-dur*, № 2 *D-dur*, № 3 *C-dur WoO 36* та № 4 *Es-dur op. 16* Л. Бетховена.

**Об'єкт** дослідження – камерно-інструментальна творчість Л. Бетховена; його **предмет** – фортепіанні квартети Л. Бетховена в аспекті переосмислення моцартівських прообразів.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Питання про генезис фортепіанного квартету активно дискутується його дослідниками, внаслідок чого єдність поглядів на специфіку цього жанру відсутня. Так, Л. Царегородцева (2005), як раніше І. Бялий (1989), вважають прообразом даного типу творів концерт для клавіру соло, з супроводом струнного ансамблю та струнний квартет. Н. Самойлова (2011) бачить походження цього жанру в сімействі ансамблів за участю клавіру, Л. Царегородцева – в історико-культурній ситуації останньої третини XVIII століття, включаючи жанровий (струнний квартет і фортепіанний концерт), структурно композиційний (сонатність), органо-

логічний / виконавський (розвиток піанізму) зрізи. І. Бялий (1989) та І. Польська (2001) вказують на тріо-принцип як основу ансамблевих жанрів, у тому числі фортепіанного квартету. Незважаючи на множинність наведених думок, вони мають евристичну цінність, дозволяючи уявити фортепіанний квартет як плід синтезу різних жанрових, композиційних, ансамблевих принципів, що демонструють втілення цього жанру в творчості Л. Бетховена.

**Виклад основного матеріалу.** Л. Бетховен – автор чотирьох фортепіанних квартетів, три з яких написані в боннський період, а четвертий зі значною перервою – в зрілий віденський період. Не дивлячись на велику хронологічну дистанцію між цими творами, а також відмінності в рівні композиторської майстерності, всі чотири квартети Л. Бетховена орієнтовані на моцартівські прообрази. Оскільки перші квартети композитора написані в один рік з моцартівськими (*№ 1 g-moll KV 478*, *№ 2 Es-dur KV 493*), не дивно, що юний автор в якості «навчального матеріалу» обирає зразки іншого ансамблевого жанру, а саме – сонати В. А. Моцарта для скрипки і фортепіано, на що вказує Л. Кириліна (2009): відповідно, квартету *№ 1 Es-dur WoO 36* – в сонаті *G-dur KV 379*, *№ 2 D-dur WoO 36 – Es-dur KV 380*, *№ 3 C-dur WoO 36 – C-dur KV 296*. Це стає особливо помітним підчас порівняння сонатного *allegro* **фортепіанного квартету № 1, Es-dur WoO 36** і сонати *G-dur KV 379*.

Л. Кириліна звертає увагу на збіг структурної логіки названих творів (2009: 108). При цьому Л. Бетховен не слідує алгоритму ансамблевих подій, що містяться в моцартівському опусі, де тема викладається спочатку соло фортепіано, а потім скрипкою, і далі вони вступають в діалог. У квартеті всі учасники включаються відразу у виклад провідного матеріалу, що специфізує жанр, розкриваючи його «перехідність» між камерністю тріо і репрезентативністю концерту. Незважаючи на колективність в експонуванні висхідної думки твору, про домінуючу позицію відразу ж заявляє клавішний інструмент. Йому доручається, як і у В. А. Моцарта, мелодичний рельєф, а струнні підтримують його струнками гармонічними вертикалями, які дублюють ритмічний малюнок верхнього голосу фортепіано та лінію баса, готуючи появу побічної теми.

Поява контрастної тональності і нового розділу сонатної експозиції підкреслюється ансамблевими засобами. У свої права вступають струнні інструменти, фортепіано надає гармонічний фон. Мелодичний рельєф побічної теми темброво переосмислюється через діалог скрипки і альту у вигляді короткої імітації з подальшою синхронізацією партій. Тим часом віолончель забезпечує гармонічну опору, на яку спираються акордові фігурації і вертикалі. Завдяки такому фактурному рішенням досягається обертонова повнота ансамблевої фактури, діапазон якої охоплює понад три октави.

Складається цікавий розподіл функцій голосів відповідно до ансамблевої природи фортепіанного квартету: скрипка і альт ведуть свої соло, віолончель забезпечує гармонічний фундамент, а рояль відповідає як на гармонію, так і на мелодичний малюнок теми, будучи посередником між функціями голосів струнного тріо. Далі з короткою тематичною реплікою в діалог зі скрипкою включається віолончель, що свідчить про спробу знайти шлях індивідуалізації партії цього інструменту, обмеженого в той час, як правило, роллю *basso continuo*. Показово, що саме Л. Бетховен є родоначальником віолончельної сонати в камерній музиці XVIII століття.

Моделлю для **Фортепіанного квартету № 2, D-dur WoO 36** слугувала скрипкова соната *Es-dur* В. А. Моцарта *KV 380* за (Л. Кириліною). Як приклад було взято жанрові зразки частин, темпові позначення, розмір: *4/4 Allegro moderato* першої частини, *3/4 Andante con moto* – другої, *6/8 – Allegro Rondo* Фіналу. Однак, незважаючи на зовнішню схожість цих творів, в ньому простежується творча активність Л. Бетховена, спрямована як на сферу формоутворення, так і на засвоєння ансамблевого письма. Сонатне *allegro* першої частини багатотемне та містить різний в образному відношенні матеріал. Це дає можливість композитору варіювати функціональні співвідношення ансамблевих партій. Так, в головній партії тема фанфарного характеру змінює свій тембро-фактурний вигляд. Спочатку вона викладена як унісон голосів з фортепіано, а потім усіма учасниками квартету.

У сполучній партії фортепіано та струнне тріо створюють «перегуки» однотактових реплік. Наразі перед нами образ граціозно-тан-

цювального плану, ігровий характер якого, завдяки діалогічності фактури нагадує ансамблеві прийоми опери-*buffa*.

Виклад першої теми побічної партії проявляє концертно-віртуозні можливості фортепіанного соло. Друга тема побічної партії побудована на імітаціях скрипки і альту, скрипки і фортепіано. Розробка драматизує сюжет: всі її події викладаються не тільки гармонічними і мотивно-тематичними засобами, а й ансамблевими. Динамізована реприза продовжує лінію ансамблевої активності в експозиції та розробці.

Образний світ другої частини квартету *D-dur – Andante con moto fis-moll* є аналогічним добудови повільної частини згаданої сонати В. А. Моцарта, яку Г. Аберт вважає «найбільш захоплюючою траурної п'єсою всього тому (сонат)» (1972: 178). Л. Бетховен мислить фортепіано лідером в квартеті, про що свідчать часті сольні виходи інструменту та насичений гармонічний план.

Рондо фортепіанного квартету *D-dur* також успадковує змістовний план фіналу сонати В. А. Моцарта. Особливості фортепіанного квартету у цій частині дозволяють значно розширити спілкування учасників ансамблю, в чому вбачається прояв авторської думки, яка дозволяє при всій схожості з моцартівським взірцем досягати індивідуальної художньої якості. Як бачимо, в цьому квартеті Л. Бетховен запозичує не тільки композиційну ідею сонатного циклу В. А. Моцарта, а й його драматургію.

**Фортепіанний квартет № 3, *C-dur WoO 36*** написаний за моделлю скрипкової сонати В. А. Моцарта *KV 296* також в тональності *C-dur*. Обрана тональність відразу ж налаштовує слухача на життєрадісний, світлоносний характер музики. Розглянемо схожість перших частин бетховенського квартету і моцартівської сонати. У головній партії звертає на себе увагу повторення обраної теми в однаковій фактурі. Ні В. А. Моцарт, ні Л. Бетховен не звертаються до звичного способу «тембрового» перефарбування музичного образу, тим самим порушуючи звичний хід ансамблевих подій. Обидва презентують на першому плані фортепіано. Але, якщо у В. А. Моцарта партія скрипки не втрачає тематичної вагомості, відзначаючи опорні точки мелодії свого партнера, що характерно для інструментальних творів, то

Л. Бетховену ближче ідея концертного викладу, оскільки фортепіано яскраво виступає в ролі соліста, в той час як струнні підтримують гармонічну вертикаль. Разом з тим у другому проведенні смичковій (скрипка і альт) більш розкуті та вимальовують у пасажах тематизм, орнаментований фортепіано.

Схожість між розглянутими творами вбачається в темпі *Allegro vivace* та розмірі  $4/4$ , а про відмінність свідчить питально-відповідна структура моцартівської теми та наскрізне розгортання бетховенської думки. Досить велика кількість тем, що властива сонатному *allegro* квартету, характеризується Л. Кириліною як тематичне розмаїття (2009: 111). Дійсно, кожна з чотирьох партій сонатної експозиції має власну тематичну ідею, більш того, в побічній партії Л. Бетховен пише дві теми: відповідно мажорну та мінорну. Цікаво, що другу тему побічної партії Л. Бетховен використовує пізніше в сонатному *allegro* фортепіанній сонаті № 3 *C-dur*, в тій же тональності *g-moll*. В цілому, експозиція містить п'ять самостійних тем. Чи не меншою кількістю відрізняється перша частина названої сонати В. А. Моцарта. Винятком є побічна партія, в якій контрапункт голосів уявляє собою два різних тематичних матеріали.

**Друга частина** (*Adagio con espressione, F-dur*) підтверджує спорідненість квартету № 3 наступним сонатним опусам молодого Л. Бетховена, та пізніше увійде в переробленому вигляді як повільна частина сонати *f-moll op. 2* № 2, що написана в тричастинній формі. На протигагу попередньому квартету № 2, де серединна частина циклу демонструвала відносну паритетність інструментів ансамблю, в даному *Adagio* домінуюча роль знову відведена фортепіано. Перший розділ складної тричастинної репризної форми складається з двох різнопланових тем, що поєднуються за принципом доповнюючого контрасту. Середній розділ цієї частини – тріо, де струнні, починаючи зі скрипки, передають один одному тему, а фортепіано витончено акомпанує їм.

Початок репризи доручено двом верхнім струнним голосам, але в проведенні другої теми знову провідним інструментом стає рояль, чия партитура рясніє безліччю витончених рулад. В цілому друга частина є ліричним центром квартету, розкриває вокальні можли-

вості інструментів, висуваючи їх по черзі в якості солістів (за винятком віолончелі), демонструючи при цьому темброве багатоголосся ансамблю.

**Третя частина**– рондо, яскрава жанрова сцена, доручена солюючому фортепіано у супроводі струнного тріо, що нагадує про жанр фортепіанного концерту з камерним оркестром.

Підсумовуючи викладене вище, зробимо висновок про значну самостійність молодого Л. Бетховена в цьому квартеті, і поступовість його відходу від роботи «за моделлю» в бік розкутості творчої фантазії. Більш високого рівня ансамблевого письма Л. Бетховен досягає у фортепіанному квартеті *Es-dur op. 16*.

**Фортепіанний квартет *Es-dur op. 16*** надрукований в 1801 році і є авторським аранжуванням раніше створеного Квінтету *Es-dur op. 16* для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота (1796). Фортепіанна партія залишилася незмінною для обох виконавських складів (як духового, так і струнного). Як зазначає Л. Кириліна, «фортепіанний квінтет з духовими *op. 16* цікавий, крім іншого, ще й тим, що постає черговою бетховенською «відповіддю» В. А. Моцарту – точніше, його аналогічного за складом виконавців квінтету *Es-dur KV 452* (1784 рік)» (2009: 205). Цікаво, що Л. Бетховен обрав той самий неординарний склад, таку ж тональність і навіть де в чому «змоделював» моцартівський прототип, що неодноразово зазначалося в літературі, оскільки схожість занадто очевидна. Однак є і значні відмінності від моцартівського прообразу. Так, перша частина досить велика (426 тактів проти 121 у Моцарта!), містить театральну-урочистий вступ (*Grave*) та сонатне *allegro* в ритмі менуету, що, як вказує Л. Кириліна, «нагадує своєю святковою багатотемністю не стільки моцартівський квінтет, скільки його ж симфонію *Es-dur № 39*» (2009: 205).

Слід зазначити, що при всій зовнішній схожості квінтетів В. А. Моцарта та Л. Бетховена наявна істотна відмінність названих опусів. Це стосується, перш за все, динамічно-вольового трактування фортепіанної партії і більш диференційованої розробки фактури духових у Л. Бетховена, яка часом набуває оркестрової звучності. Разом з тим, в обох творах витримується принцип тембрового розмежування партії фортепіано і групи духових інструментів.

Перекладення квінтету в фортепіанний квартет зі струнними, імовірно, було викликано бажанням автора адаптувати *op. 16* в жанр, який він раніше випробував в боннський період. Ця спроба стала переконливою і вельми вдалою, оскільки фортепіанний квартет *op. 16* є найбільш репертуарним з усіх фортепіанних квартетів Л. Бетховена. Використання струнних в цьому ансамблевому творі не є точною копією фактури духового складу, а являє оригінальний розподіл голосів партитури серед струнних відповідно до їх тембрового забарвлення, який при цьому не завжди збігається з теситурою та регістрами духових інструментів. Є в перекладенні традиційні паралелі: валторна – альт, фагот – віолончель, гобой, кларнет – скрипка. Але ці аналогії використовуються не формально. Л. Бетховен проявляє багато фантазії в персоніфікації тембрових голосів. Так, деякі теми, доручені верхнім і яскравим духовим інструментам (кларнет – гобой), композитор перерозподіляє між оксамитовим і теплим тембром альта і віолончелі в квартеті, виявляючи специфіку звучання фортепіанного ансамблю саме за струнним складом, більш м'яким і матовим, ніж духовий.

На прикладі експозиції фортепіанного квартету бачимо, що Л. Бетховен більш різнобічно та індивідуалізовано потрактовує інструменти, демонструючи їх сольні ролі (імітаційні проведення сполучної партії), колективне соло струнного тріо (виклад головної партії, побічної, заключної), його ж (струнного тріо) другі плани (входження в головну і побічну партії). Ті ж рольові функції поширюються і на піаніста: соло (виклад головних тем), чистий супровід (сполучна партія), контрапункт (друге проведення побічної партії), *tutti* зі струнним тріо (каданси сполучної, заключної партій), специфічні віртуозні можливості (рулади пасажів по всій клавіатурі) в епізодах тріумфу (каданс експозиції).

У репрізі істотних змін немає. Цікавим видається поява великої коди, якій передують невелика каденція у фортепіано на тлі домінантової функції, подібно традиціям жанру фортепіанного концерту. У коді заявлено не тільки розмаїття тем в їх узагальненні, а й різні види діалогу між інструментами. Це і почергове соло у струнних на початку коди, і контрапунктичні лінії між струнним тріо і фортепіано в хроматичній темі, питально-відповідні репліки між фортепіано (пасажі

вгору) і струнним тріо (гами вниз), естафета висхідного ходу від фортепіано, через віолончель до скрипки і альту і знову контрапунктні лінії між струнним тріо і фортепіано (хроматичні гами + фанфарні репліки струнних по тризвучкам); нарешті, органний пункт на тоніці в вигляді трелі у фортепіано в верхньому регістрі, на тлі якого звучить діалог «згоди» між скрипкою з фортепіано і альту з віолончеллю, що завершується *tutti* квартету.

У позначенні – *Andante cantabile, B-dur* – вже закладено вокально-пісенний характер другої частини. І дійсно, вона, хоча й написана у формі рондо, являє собою щось на зразок інструментальної арії або романсу. До таких п'єс за часів Л. Бетховена любили складати слова і співали як пісні. Рефрен, спочатку викладається фортепіано, потім експонується струнними. Друге проведення доручено струнним. Вони розгортають тему більш об'ємно, фортепіано переходить в басовий регістр, віддаючи весь простір співаючим струнним, включаючи і теноровий діапазон віолончелі. Далі йде перший епізод в *g-moll* – чудовий, виразний дует скрипки і віолончелі (в духовий версії – гобой і фагот). Слідом за рефреном з'являється другий епізод – арія альту (у версії для духових – валторни), зразок італійського *bel canto* з вишуканими фіоритурами. Завершується частина останнім проведенням рефрену.

Третя частина – *Allegro ma non troppo, Rondo* – яскравий, життєрадісний, жанровий підсумок всього твору. Імпульс ансамблевому дійству задає фортепіано соло, а потім до теми в розмірі 6/8 приєднується струнне тріо. У другому проведенні головної партії функції інструментів перерозподіляються: тепер мелодичний матеріал доручається струнним, що звучать на тлі танцювального акомпанементу рояля. Сполучна партія викладена у вигляді діалогу між фортепіано і групою струнних. Напроти, у побічній партії (*B-dur*) «сценічна ситуація» змінюється. На цей раз тематична ініціатива належить струнним з провідною роллю скрипки за фігураційною підтримкою фортепіано. Новий варіант танцю – плавного, витонченого, з відтінком лірики – виконується іншим штрихом в порівнянні з головною партією: *legato* замість *staccato*. Розробка, що виконується унісоном всіх голосів, набуває драматичного характеру. У продовженні колізії фортепіано

і струнні обмінюються репліками, спочатку за типом фугато, а потім – питально-відповідальних структур. Оновлення взаємодії голосів відбувається також в кодї, якій передує віртуозна каденція фортепіано *ad libitum*.

Отже, проаналізувавши фортепіанний квартет *op. 16* Л. Бетховена, ми бачимо, що в цьому творі композитор постає вже сформованим майстром ансамблевого письма. Якщо в боннських квартетах ми можемо говорити про безпосередній вплив В. А. Моцарта (це були роботи по моделях), то цей твір належить до самобутніх явищ, демонструючи його професійну зрілість в даному жанрі. Незважаючи на початковий імпульс, заданий квінтетом для фортепіано і духових В. А. Моцарта, розглянутий фортепіанний квартет Л. Бетховена сприймається вже не стільки натхненним цим твором, скільки творчою переробкою ідей попередника. Фантазії одного композитора знаходять втілення в індивідуальному, образно-емоційному світі іншого.

**Висновки.** Проведений аналіз фортепіанних квартетів Л. Бетховена підтверджує правомірність спостережень дослідників, згідно з якими генетичними витоками цього жанру є: 1) тріо-соната, 2) струнний квартет, 3) клавірний концерт з акомпанементом струнного ансамблю. Ці жанри вплинули на тип фортепіанних квартетів Л. Бетховена, кожен з яких, увібравши загальні принципи письма попередніх жанрів, виявив свій профіль: так, «боннські» квартети Л. Бетховена походять своїм письмом на струнний квартет; а фортепіанний квартет *Es-dur op. 16* – на клавірний концерт з оркестром. З першим з названих прообразів дані твори ріднить послідовне застосування тріо-принципу. Він виражається в різних комбінаціях ансамблевих голосів. У темброве-єдиному відношенні тріо-принцип лежить в основі сполучення струнних інструментів, де смичкові утворюють вертикаль з традиційним функціональним розподілом «верхній голос – бас – середина». Спостерігається також мелодійна активність скрипки і альту, що вступають між собою в діалог при збереженні басової ролі віолончелі. Інший вимір тріо-принципу виникає при витісненні однією зі струнних партій фортепіано, в результаті чого складається різноміснє звукове поле. Аналогічна ситуація народжується при активності скрипки і альту з дублюванням басової опори ві-

олончелі та лівої руки фортепіано. Очевидно прагнення композитора до рівноправності чотирьох голосів в фортепіанному квартеті. Разом з тим, темброва своєрідність рояля, завдяки якому він виділяється на тлі струнних, і віртуозність його партії дозволяють бачити в ньому лідера ансамблю.

Провідна роль рояля в фортепіанних квартетах Л. Бетховена наближує цей жанр до фортепіанного концерту. При цьому фортепіано володіє різноманіттям рольових функцій: 1) може виступати як рівноправний партнер, один з голосів квартетної партитури; 2) як концертний інструмент, який демонструє свої віртуозні можливості, особливо очевидно це в каденційних будовах; 3) як лідер ансамблю, свого роду диригент, що дає імпульс до ініціативи в ансамблевій грі. Аналогічні функції можна спостерігати і в сонатах для скрипки і фортепіано В. А. Моцарта, на які орієнтувався Л. Бетховен.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Аберт, Г. (1972). *В. А. Моцарт*. Т. 1, Ч. 2. Москва: Музыка, 485.
- Бялый, И. (1989). *Из истории фортепианного трио*. Москва: Музыка, 94.
- Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. Т. 2. Москва: Московская консерватория, 536.
- Повзун, Л. І. (2007). *Камерний ансамбль: з історії розвитку ансамблевого виконавства й становлення камерно-інструментальних жанрів*. Одеса: Печатний дім, 213.
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. (Моногр.). Харьков, 396.
- Самойлова, Н. К. (2011). *Фортепианный квартет в русской музыке*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Оренбург, 22.
- Царегородцева, Л. М. (2005). *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Тамбов, 224.

***Dar'ia Kutluieva***

Lecturer of the Department of Chamber Ensemble, Applicant at the Department of Music Theory, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: daryakutlueva@gmail.com  
ORCID 0000-0002-2751-5720

**PIANO QUARTETS OF L. BEETHOVEN: MOZART'S PROTOTYPES  
AND AUTHOR'S INTIO**

**Background.** *The article provides an analysis of L. Beethoven's piano quartets through the prism of the ensemble writing and composition experience by W. A. Mozart. The disclosure of the successive ties between the two great Viennese classics in the field of chamber instrumental music contributes to the scientific understanding of the history of this genre, which is not sufficiently covered in musicology. The analysis revealed that the four piano quartets of L. Beethoven are focused on Mozart's prototypes, or rather, on sonatas for violin and piano. It was found that the formative principles of Beethoven's piano quartets grow from the above-mentioned compositions by W. A. Mozart, but the content and the ensemble-dramatic solution reflect the independence and originality of the young composer's thinking, revealing the sprouts of a future mature style.*

**The purpose of this article** is to disclose the ways of rethinking the prototypes of Mozart in the piano quartets of L. Beethoven. The piano quartets of the latter serve as the musical material of the article: No. 1 Es-dur, No. 2 D-dur, No. 3 C-dur WoO 36, and No. 4 Es-dur op. 16.

**Results.** *L. Beethoven changes the algorithm of ensemble events contained in Mozart's opuses, where the theme is presented in turn by piano, violin, followed by the conversation of the two. The composer immediately includes all members of the quartet in the presentation of the leading material, which specifies this genre, revealing its "intermediateness" between the intimacy of the trio and the "representativeness" of the concerto. Since the genetic origins of the genre of the piano quartet are the trio sonata, the string quartet and the clavier concerto with the accompaniment of a string ensemble, these genres influenced the type of Beethoven's piano quartets. Thus, Beethoven's Bonn quartets resemble in their writing a string quartet; and the piano quartet Es-dur op. 16 resembles a clavier concerto with orchestra. These compositions are related to the first of the above-*

mentioned prototypes by the consistent application of the trio principle, which is expressed in various combinations of ensemble voices. In the timbre refraction, the trio-principle underlies the pairing of stringed instruments, where the bowed instruments form a strictly homophonic vertical with the traditional functional relationship according to the “upper voice – bass – middle” model. Another dimension of the trio principle arises when one of the string parts of the piano is displaced, as a result of which a multi-timbre sound field is formed. There is an obvious desire of the composer for the equality of four voices in the piano quartet. At the same time, the timbre uniqueness of the piano and the virtuosity of its part make it possible to recognize in it the leader of the ensemble union.

**Conclusion.** The leading role of the piano in L. Beethoven’s piano quartets brings this genre closer to a piano concerto. At the same time, the piano has a variety of role functions: it can act as an equal partner, being one of the voices of the quartet score; as a concert instrument demonstrating its virtuoso capabilities; as a leader of an ensemble, a kind of conductor, giving impetus to performance, initiative in ensemble play. Similar functions can be observed in W. A. Mozart’s sonatas for violin and piano, which L. Beethoven was guided by. ■ **Key words:** piano quartet, genre, ensemble with the piano, L. Beethoven, W. A. Mozart, prototype.

## REFERENCES

- Abert, G. (1972). *V. A. Motsart [V. A. Mozart]*. T. 1, Ch. 2. Moskva: Muzyka, 485 [in Russian].
- Byalyy, I. (1989). *Iz istorii fortepiannogo trio [From the history of the piano trio]*. Moscow: Muzyka, 94 [in Russian].
- Kirillina, L. (2009). *Betkhoven. Zhizn i tvorchestvo [Beethoven. Life and work]*. T. 2. Moskva: Moskovskaya konservatoriya, 536 [in Russian].
- Povzun, L. I. (2007). *Kamernyy ansambl: z istorii rozvytku ansamblevoho vykonavstva y stanovlennia kamerno-instrumentalnykh zhanriv [Chamber ensemble: from the history of ensemble performance development and formation of chamber-instrumental genres]*. Odesa: Pechatnyi dim, 213 [in Ukrainian].
- Polskaya, I. I. (2001). *Kamernyy ansambl: Istoriya, teoriya, estetika. [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]*. Kharkov, 396 [in Russian].
- Samoylova, N. K. (2011). *Fortepiannyy kvartet v russkoy muzyke [Piano quartet in Russian music]*. (Extended abstract of Candidate’s thesis). Orenburg, 22 [in Russian].

Tsaregorodtseva, L. M. (2005). *Evolyutsiya zhanra bolshogo kamerno-instrumentalnogo ansamblya s uchastiem fortepiano [The evolution of the genre of the large chamber-instrumental ensemble with the participation of the piano]*. (Candidate's thesis). Tambov, 224 [in Russian].

*Стаття надійшла в редакцію 10 листопада 2020 року.*