

**К вопросу о феномене смешанного ансамбля в творчестве И. Брамса:
особенности ансамблевого письма в аспекте тембровой специфики**

Научный руководитель – Лаптева Ирина Марсельевна

Черниченко Давид Викторович

Студент (специалист)

Казанская государственная консерватория (академия) имени Н.Г. Жиганова, Республика
Татарстан, Россия

E-mail: davidchen@mail.ru

Особое место камерно-ансамблевые жанры занимают в творчестве И. Брамса - автора двух сонат для виолончели и фортепиано, трех струнных квартетов, двух струнных квинтетов, двух струнных секстетов. Однако смешанные ансамбли И. Брамса (Трио для кларнета (или альты), виолончели и фортепиано a-moll op. 114 и Квинтет с кларнетом (или альтом) h-moll op. 115) мало изучены. Сведения о мотивах создания, концертной судьбы этих произведений, короткие наблюдения относительно строения цикла, особенностей тематизма, тонального плана Трио и более пространственный анализ Квинтета изложены в монографии исследователя творчества композитора Е.М. Царевой, которая отмечает, что «общая атмосфера этих произведений - лирика, общая интонационная природа - распевность, песенность, протяженность линий, царство мелоса» [1]. Е.М. Царева акцентирует важность геометрических принципов и симметрии в организации тематизма и драматургии. В поле зрения исследователя, попадают семантические и конструктивные особенности Квинтета на микро- и макроуровне организации целого, тогда как тембровая специфика этого цикла не исследуется.

Обратимся к Трио a-moll op. 114, в состав которого входят кларнет, виолончель и фортепиано. Во всех частях четырехчастного цикла реализуется комплекс средств ансамблевого письма, направленных на преодоление тембровой неровности инструментов, входящих в ансамбль. Это, во-первых, равноправное распределение тематического материала между партиями, следовательно, обмен фактурно-ансамблевыми функциями. Во-вторых, широкое использование коротких диалогов-передач мелодических фраз от инструмента к инструменту, причем партия фортепиано здесь оказывается более включенной в мелодический полилог или диалог с кларнетом и виолончелью, которые объединяются в парадует. В-третьих, это эквиритмичные дуэты в консонирующий интервал, которые объединяют, как правило, кларнет и виолончель. Это также совместное доигрывание фраз и совместное завершения инструментами разделов формы. Слаженность звучания достигается композитором благодаря применению принципа регистровой (тесситурной) компактности, что темброво сближает кларнет и виолончель, хотя действие этого принципа здесь менее выражена, чем в валторновом трио. Добавим к названным приемам унисон тембровых подсветок определенных звуков мелодии у кларнета или виолончели в партии фортепиано. Следует подчеркнуть изобретательность и свободу в сочетании голосов благодаря широкому использованию полифонических приемов, роль диа- и полилогов, соответственно, более гибкую и контрапунктическую насыщенность фактуры ансамблей в целом. При этом заметим, что И. Брамс не только сближает тембры кларнета и струнных инструментов, но и сознательно разъединяет их, проявляя тембровую специфику линий.

Показательно, что применение различных приемов ансамблевого письма способствуют реализации семантических функций цикла. Так, игровая по семантике часть *Andante grazioso* целиком (за исключением нескольких тактов) построена на принципе равноправия

партий и равномерном распределении тематизма, на диалогах и переключках, которые создают игровую ситуацию в контексте мягкой вальсopodobной тридольности и подвижного темпа. Финал, нацелен на согласование, а не на противопоставление, поэтому в нем действуют, прежде всего, названные принципы равноправия и равномерного распределения тематизма.

Считаем, что в Трио op. 114 реализуется модель ансамблевого письма на основе полного равноправия партий без ограничений.

Отметим важность универсального для творчества И. Брамса принципа производности, который управляет тематической организацией его инструментальных произведений. Производности, по нашему мнению, реализуются в развитии главной темы с ее начального ядра, которое является формулой. Результаты исследования смешанных ансамблей композитора позволяют перенести принцип производности на технику ансамблевого письма. Ведь партии здесь коррелируют между собой по принципу производности по горизонтали через равноправное распределение тематического материала и по вертикали через использование диа- и полилогов - передач мелодических фраз и слияния в консонантном эквиритмичном звучании (в сексту или терцию), что, собственно, является удвоением мелодической линии. Обобщая, выдвигаем тезис о действии в ансамблевом письме принципа производности по горизонтали и вертикали, который способствует ансамблевому сближению и согласованности разнотембровых инструментов в смешанном ансамбле.

Обращаясь к Квintету h-moll op. 115, еще раз акцентируем внимание на его исследованности и коротко охарактеризуем этот цикл с точки зрения ансамблевого письма. Заметим, что партии струнных инструментов прописаны тонко и интересно с точки зрения ансамблевого письма. Между ними в середине группы диалоги-переключки, отдельные инструменты ведут диалоги с кларнетом, они дифференцируются с функциональной точки зрения, поочередно образуют тембровые миксты в результате дублирования. Модель ансамблевого письма в Квintете синтезирует черты модели с одним солистом, который, однако, трактуется как первый среди равных, с моделью, основанной на принципе равноправия партий.

Анализ тембровой специфики и техники ансамблевого письма в смешанных ансамблях И. Брамса показывает, что средствами преодоления тембрового неравенства и технической неравнозначности инструментов, создание равноправного взаимодействия партий в смешанном ансамбле являются: 1) равноправное распределение тематизма между партиями; 2) обмен тесситурными позициями между партиями; 3) использование согласованного эквиритмичного звучания в консонирующий интервал (терция или секста), нередко с обменом высотными позициями; 4) сближение тембров благодаря: а) регистровой компактности партий; б) использования регистровой специфики инструментов, например, использование скрипки в низком регистре для достижения более матового приглушенного звучания; в) избеганию тех регистров, которые способствуют высотно-регистровой дифференциации, разъединению партий; 5) кратковременное сведения партий в унисон при изложении мелодической линии; 6) использование приема общего завершения мелодических фраз; завершение раздела формы звучанием всех инструментов, тембрового замыкания структуры.

Источники и литература

- 1) Царева Е.М. Иоганнес Брамс : монография. М. : Музыка, 1986. 383 с.