

Васильев Антон Викторович, Самойлова Наиля Камилевна

**ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО: ОСОБЕННОСТИ КЛАССИЧЕСКОГО ЭТАПА В ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА**

Статья раскрывает некоторые особенности классического этапа в эволюции жанра фортепианного трио. Рассмотрены генетические истоки жанра, основной взгляд акцентирован на сочинениях Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. На примере их камерно-инструментального творчества, через сравнительный анализ сочинений по специальным параметрам, сделан вывод, содержащий эволюционные аспекты, индивидуальность трактовки и композиторского письма. Основное внимание авторы уделяют образному содержанию, структуре цикла, контрастности материала, особенностям тембрового решения, соотношению tutti и solo, проникновению черт концертности в ансамблевые сочинения указанных композиторов.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/11-3/7.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/11-3/7.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. III. С. 33-36. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/11-3/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/11-3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 18:7.01

**Искусствоведение**

*Статья раскрывает некоторые особенности классического этапа в эволюции жанра фортепианного трио. Рассмотрены генетические истоки жанра, основной взгляд акцентирован на сочинениях Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. На примере их камерно-инструментального творчества, через сравнительный анализ сочинений по специальным параметрам, сделан вывод, содержащий эволюционные аспекты, индивидуальность трактовки и композиторского письма. Основное внимание авторы уделяют образному содержанию, структуре цикла, контрастности материала, особенностям тембрового решения, соотношению tutti и solo, проникновению черт концертности в ансамблевые сочинения указанных композиторов.*

*Ключевые слова и фразы:* фортепианное трио; образное содержание; структура цикла; контрастность материала; особенность тембрового решения; соотношение tutti и solo; проникновение черт концертности.

**Васильев Антон Викторович****Самойлова Наиля Камилевна**, к. искусствоведения*Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей  
magnumte-38@mail.ru; nellja056@gmail.com***ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО:  
ОСОБЕННОСТИ КЛАССИЧЕСКОГО ЭТАПА В ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА<sup>©</sup>**

В статье рассмотрены важные аспекты классического периода из истории эволюции жанра, проанализированы сочинения по специальным параметрам, даны заключения, свидетельствующие о развитии жанра. Это будет интересно как исполнителям, так и исследователям жанра фортепианного трио.

Новизна статьи определяется позициями, представляющими обобщение наиболее существенных черт стилевого кодекса фортепианного трио. Имеется в виду выход к индивидуальной трактовке всех составляющих ансамблевого письма через стабилизацию жанра, что впоследствии послужило импульсом для появления индивидуального композиторского проекта.

Генезис жанра трио, по одной из гипотез, восходит к салонной культуре, в эпоху которой было принято создание пьес для трех инструментов. Их состав диктовался наличием в салоне конкретного инструментария. Трио создавали как композиторы-профессионалы, так и музыканты-любители.

Жанр фортепианного трио относится к мощной ветви ансамблей с участием этого клавишного инструмента. В самой же семье камерно-инструментальной музыки он среди самых популярных.

Фортепианные трио исторически складывались в двух тембровых разновидностях. Состав – фортепиано и два струнных инструмента, скрипка и виолончель – утвердил себя как классический, правда, в некоторых композициях он допускает замену на альт-скрипку или альт-фортепиано. Вторая разновидность – фортепиано как базовый инструмент, к которому можно было подключить какой-либо из духовых или любой из струнных инструментов. Чаще всего приглашенным оказывался кларнет. Не случайно Моцарт предлагает модификацию тембров внутри канонического состава: фортепиано и два струнных.

Трио, как тембровый конгломерат, приобрело наибольшую популярность при доминировании именно фортепиано, ведущего участника ансамбля. Такое обособление роли фортепиано не случайно: акустически оно обладает свойствами, позволяющими трактовать его тесситуру, объем звучания и характер исполнения как у камерного оркестра.

Специфическая разновидность, получившая название – ансамбли с участием фортепиано, сложилась на пути исторического становления иерархии камерных жанров. Они вели свое происхождение от дуэтов, чаще всего представленных как содружество струнного и клавишного инструмента (таковы, например, сонаты: скрипичные, виолончельные, фоговые или для любого другого концертирующего инструмента в ансамбле с фортепиано). Постепенно к фортепиано, звучность которого приближалась к оркестровой, стали добавлять и другие инструменты, прежде всего струнные, ансамбль с которыми мог темброво возрастать: от дуэта до септета, октета, децимета и так далее. Сошлемся, для примера, на Септет Г. Попова (он же издан как камерная симфония); Децимет В. Щербачева; Октет для духовых Д. Шостаковича. Приведенные примеры свидетельствуют, что наличие академических составов в ансамблях струнных с фортепиано от дуэтов до секстетов развивалось параллельно с произвольными тембровыми составами. Последние включали любое количество персонифицированных голосов-инструментов, союз которых устанавливался композитором конкретно на каждый ансамблевый текст. Так было, в частности, в упомянутых ансамблях Г. Попова, В. Щербачева и других. В современной музыковедческой практике их принято называть «индивидуальным проектом» [5, с. 20].

Однако среди семейства камерных ансамблей, несомненно, доминируют дуэты фортепиано с любым инструментом. Ансамбли бытуют в виде программной пьесы или цикла, а также могут звучать как непрограммная композиция разных размеров: от небольшой пьесы до большой ансамблевой партитуры. Указав

на популярность дуэтов, обозначим и не меньшую востребованность у композиторов фортепианных трио и фортепианного квинтета. Только в истории русской музыки XX столетия этот жанр отмечен такими явлениями, как квинтеты С. Танеева, Н. Метнера, Д. Шостаковича, А. Шнитке, С. Слонимского, С. Губайдулиной, в целом представляющих выдающееся значение для развития жанра.

Менее привлекал отечественных и зарубежных мастеров жанр фортепианного квартета, хотя ему отдали дань В. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Брамс и С. Танеев.

Указав на популярность трио, следует поискать ответы на вопросы: как и когда, в какой стране и в какой исторический период зародился рассматриваемый жанр, кто стал его первооткрывателем и создал его классические, т.е. стилеобразующие, образцы? Всесторонние ответы на них дало композиторское творчество в эпоху расцвета немецкой культуры рубежа XVII-XVIII веков.

Первые ансамблевые формы возникали как самостоятельные эпизоды-разделы, которые чередовались с оркестровым *tutti*, как необходимые тембровые, образные и акустические контрасты, включенные в текст сонаты и других композиций. Фрагменты, исполнявшиеся тремя инструментами, впервые встречаются у венерианских композиторов, чаще у Дж. Габриэли (трио-эпизоды канцон и сонат), К. Монтеверди (триоритурнели в опере «Орфей»). Свое развитие это явление получило в творчестве Ж. Б. Люли в триоритурнелях внутри арий и хоров. В творчестве И. С. Баха основные принципы трио-сонаты закладываются уже в основу камерных сочинений. Ансамбли с участием фортепиано в творчестве австрийских композиторов Ф. Хинтерлайнера и Й. Вайхенбергера нашли новый виток своего развития. В Германии 30-40-х годов XVII века обращались к этому жанру: И. Розенмюллер (12 сонат), И. Кригер (12 сонат), Д. Букстехуде (7 сонат), а также Ф. Баумбах, Ф. Рихтер, Г. Телеман, И. Шоберт, Ф. Э. Бах.

Но основные родовые черты жанра фортепианного трио суждено было заложить гениям австрийской культуры в лице Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Заметим сразу, что Гайдн многократно обращался в своем творчестве к излюбленному жанру, примером могут служить как его 104 симфонии, так и ансамблевое наследие композитора, которое демонстрирует 40 обращений к трио в составе фортепиано, скрипки (или флейты) и виолончели. Перу Моцарта и Бетховена принадлежит значительно меньше сочинений камерного жанра. Однако вклад их в эволюцию фортепианного трио переоценить трудно. Моцартом написано семь трио для фортепиано, скрипки и виолончели, а также одно для фортепиано, альты и кларнета. Бетховену принадлежат восемь фортепианных трио, 14 вариаций на оригинальную тему *Es-dur* для фортепьянного трио и ряд трио для струнных и духовых инструментов.

Попытаемся на примере фортепианных трио Гайдна, Моцарта и Бетховена сравнить подход этих творцов к данному жанру. Главным здесь обозначается выявление в трио основополагающих, то есть нормативных, черт. Сравнительный анализ будет учитывать, прежде всего, структуру содержания, а также внешнюю форму-схему (количество частей, их последование, особенности музыкального языка). Не менее показательными выступают закрепление жанрово-образных представительства за музыкальным материалом каждой части и эволюционные процессы в данной сфере.

В силу этого выделим необходимые для анализа параметры: образное содержание; структура цикла; контрастность материала; особенность тембрового решения; соотношение *tutti* и *solo*; проникновение черт концертности (через выделение сольных эпизодов пианиста). В орбиту нашего внимания попадают и наиболее расхожие типы фактуры, привнесенные в фортепианный трио-ансамбль из фортепианной, скрипичной и виолончельной литературы. Результаты указанных подходов позволят сделать заключение, касающееся индивидуальных проектов у каждого мастера в их взаимосвязях со стилевыми тенденциями породивших их эпох.

Начнем с обзора – *образного содержания*. Камерные сочинения венских классиков близки по духу и настроению, но огромная индивидуальность каждого из них приводит к обнаружению их существенных расхождений. В трио Гайдна утверждается оптимистическое, жизнеутверждающее начало, одухотворенность общей концепции. Как отмечает исследователь И. Бялый, «фортепианные трио Гайдна, как и все его творчество, проникнуто духом жизнелюбия, оптимизма. В них окончательно утверждается новый, более демократичный, интонационно-образный строй, порывающий с тенденциями изысканного, галантно-аристократического искусства» [2, с. 73]. Кроме того, композитор широко обращается к народной тематике, искусно использует ритмы, интонации и гармонии фольклора Германии, Италии, Венгрии и других стран.

Образность, свойственная музыкальному миру Моцарта, проявлялась в камерном жанре по-своему. В частности, его трио наделены театральностью, концертностью и яркой контрастностью образов. Заметим, что фортепианный концерт, многократное обращение к которому имеет важное значение в творчестве Моцарта, своими стилевыми особенностями влияет на все сферы его творчества. Главенство названных тем не лишает музыку гения наличия лирической образности и драматических переживаний.

Бетховен же обогатил и расширил эмоционально-образную сферу своих трио, наполнив ее глубоким драматизмом, динамичностью, яркостью кульминаций с противостоящей светлой лирикой. Кроме того, он свободно использовал народные мотивы (в побочных партиях и вторых частях циклов). Бетховен обращался к вопросам бытия, к теме «жизни и смерти». Отсюда многие его композиции демонстрировали приверженность идее движения «от мрака к свету». Сама эта тенденция (не по внешней, а по внутренней линии сочинения) делает их глубоко наполненными философским содержанием.

Обратимся к *структурным особенностям* фортепианных трио венских классиков. В трио Гайдна используются различные формы: №№ 14, 15, 16, 18, 20, 24, 25, 29 – двухчастные; №№ 13, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 30, 31 – трехчастные; № 17 – четырехчастное. Ощущается нежелание повторяться, свойственная его ансамблям

импровизационность допускает момент игры с формой. Однако, по наблюдению исследователей, подобное разнообразие рассматривается не только и не столько как творческие искания композитора, скорее ему приходилось подстраиваться к имеющимся ансамблям. Р. Блюме справедливо замечал: «Для Гайдна, часто писавшего фортепианные трио по случайному поводу или заказу, произведения этого жанра в целом гораздо в большей степени, чем у Моцарта, являются “композициями по случаю”» [7, S. 206].

Глубина же пристрастности Моцарта к трио делает для него сам жанр особо весомым, опорно-значимым. Композитор довольно быстро устанавливает для себя единство формы. В моцартовских трио прослеживается абсолютное господство трехчастности, где I часть пишется в форме сонатного *allegro*, II – менуэт (*Menuetto*), а III – быстрый финал (*Rondo*).

Бетховен вывел жанр фортепианного трио на качественно новую ступень развития, что не могло не отразиться и на структуре цикла. Композитор впервые закрепляет в жанре многочастность как норму: композиция охватывает от четырех до шести частей (трио *op. 38*). Вместе с тем имеет место разрастание частей цикла, таким образом, он реализует тенденцию к расширению объемов ансамблевого цикла. Модификации подвергается и сама форма: III часть написана в виде *Scherzo*; II часть – всегда медленная (*Larghetto*, *Adagio*, *Andante*); I и IV части – в форме сонатного *allegro*. Нередко к I части Бетховен предпосылает вступление, чаще медленное и которое обычно экспонирует фортепиано.

Таким образом, форма бетховенских трио (в отличие от Гайдна и Моцарта) становится более объемной, динамически выстроенной. Как и в крупных оркестровых партитурах, Бетховен в трио использует классическую форму сонатно-симфонического цикла, с традиционным образно-смысловым наполнением каждого звена многочастной композиции.

*Контрастность материала* более характерна камерным произведениям Бетховена и Моцарта, чем Гайдна. Трио последнего не содержат резкого конфликта как на уровне всего цикла, так и внутри каждой части. Ансамблевые сочинения Гайдна базируются, как правило, на многообразных темах. Они тяготеют к светлому и жизнеутверждающему характеру, где первые части (это касается преимущественно поздних трио) написаны в форме сонатного *allegro*, тематический материал которых близок к неконфликтным быстрым частям (в основном третьей). Согласимся с наблюдением И. Бялого, который подчеркивает ведущую роль клавишного инструмента в ансамбле, где струнные, по сути, ему сопутствуют, то есть аккомпанируют: «Выдающуюся роль в дальнейшей судьбе жанра сыграло освоение Гайдном в его сонатах для клавесина или фортепиано с аккомпанементом скрипки и виолончели 80-х годов принципа гибкой трансформации тематического материала в рамках стройного и логического развития» [2, с. 74].

Ощутимого тематического контраста лишены большинство сонатных *allegro* гайдновских трио. Все развитие происходит на уровне видоизменения главной партии. Ритмическое и интонационное ядро задает основной образ всего произведения в целом. Побочная партия не контрастирует с главной и основана на ее мотивах. Материал медленных частей более контрастен быстрым, однако он служит больше для выявления иной грани основного образа, нежели противопоставляется ему.

Моцарт же мастерски использует прием индивидуализации тематического материала. В отличие от Гайдна, контрастность проникает не только в характер частей цикла, но и по-разному окрашивает все инструментальные партии. Например, в трио *KV 498* возгласы кларнета предшествуют резким трелям альты. И совсем по-иному, гораздо более объективно выступают реплики фортепиано. Ощущается эффект театрализации, то есть распределение образно-смысловых и тембровых ролей, где фортепиано, например, берет на себя роль комментатора.

Как пример использования контраста между партиями инструментов приведем трио *C-dur KV 548*. Здесь наблюдается введение в мир лирических мотивов образов рока, трагического предопределения. В жизнерадостную и душевную музыку вдруг вторгается новая тема пунктирного ритма, нисходящей интонации.

Прием контрастности тематического материала имеет место в творчестве Бетховена. Для него особенно характерна индивидуализация побочной темы, придание ей самостоятельности. Подобная тенденция говорит об очевидных прорывах Бетховена в сферу романтической экспрессии.

Особенности *тембрового решения* партий фортепианных трио у венских классиков по-своему разнообразны. Показательно, что в классическом венском трио наблюдается все возрастающая автономность трактовки отдельных партий, например виолончели, которая обретает очевидную независимость от дублирования фортепианного баса в финальном *Rondo HbXV:12*. Освободившись от фортепианного баса и объединившись с различными инструментами, виолончель получает самостоятельность развития своей партии, например в 4-й вариации из финала *Трио KV 496* виолончель уже нельзя заменить фортепиано, струнным или духовым инструментом, ее партия индивидуализирована, она теперь не просто бас или самый низкий инструмент.

Подобную тенденцию продолжает Моцарт, в частности, использующий и тембровое сопоставление голосов инструментов, и прием расслоения фактуры на два легко различимых пласта: фортепиано и струнные.

Наблюдаются переключки и перемещения этих групп, близких антифонным звучаниям.

В бетховенских трио тембровое богатство и разнообразие достигается индивидуализацией каждой партии. Пришел к этому композитор не сразу, в ранних сочинениях Бетховен еще в плену традиции: лидирующая роль солиста-пианиста и аккомпанирующая группа струнных. Но наступил этап, когда композитор активно расслаивает ансамбль на «дуэты» между клавишным инструментом и струнными: фортепиано и скрипка, фортепиано и виолончель.

Каково же соотношение *сольных* эпизодов – фортепиано, скрипки (кларнета), виолончели (альта) в трио венских классиков? Цифры говорят об известной прогрессии в роли *solo*: Гайдн дает в среднем 30-40 тактов у фортепиано, струнной группе – 10-20. У Моцарта эта цифра возрастает до 67 (*Трио KV 498*), 96 (*Трио KV 502*) и 157 (*Трио KV 542*). Для Бетховена характерны 75-80 тактов фортепианного *solo*. Таким образом, происходит увеличение масштаба бетховенских сочинений и хронометража звучания в них *сольных* эпизодов в 2-3 раза. Динамика роста количества «*сольных*» эпизодов от Гайдна до Бетховена убеждает в усилении черт концертности в инструментальном ансамбле. В этом утверждается стилевая закономерность: композитор трактует фортепиано как *сольно-концертный* инструмент. Это видно в его концертах для фортепиано с оркестром, сонатах. Фортепиано выведено на новый уровень (оркестровый тембр звучания, расширенный диапазон, режиссерская позиция в ансамбле) развития инструмента, что не может не сказаться и на его роли в ансамбле.

Если обратиться к гайдновским трио, то можно заметить, что *черты концертности* в них не столь значительны по сравнению с трио Моцарта и Бетховена. В многочисленных текстах Моцарта явственно прощупывается воздействие его театрального мышления и влияние оперного театра, что значительно отличает его от ансамблевой эстетики Гайдна и Бетховена.

Кроме того, в трактовке всех партий ансамбля с участием фортепиано, очевидно, сказывается сильное влияние клавирного концерта. Подтверждением этого предположения служит высказывание Г. Аберта: «Властолюбивый клавишный инструмент вынуждает своих соучастников по исполнению объединяться в группы; подлинной душой такого рода камерной музыки становится концертное исполнение» [1, с. 161].

Свой ракурс камерного ансамбля с чертами концертности приобретают бетховенские трио, в которых усиление роли фортепиано осуществляется через привнесение в его фактуру оркестровых звучаний. Кроме того, разработочные и каденционные эпизоды, а также струнная группа уже не сопоставимы по мощи и виртуозности с трио Гайдна и Моцарта. Струнная группа также обрела концертное начало, стала более самостоятельной.

Рассмотрев лишь некоторые особенности классического этапа в эволюционном развитии фортепианного трио в камерном творчестве великих венцев, отметим, что значение его заключается в том, что вместе с безусловной стабилизацией приемов композиторского письма наблюдается выход к индивидуализированной трактовке всех составляющих ансамблевого письма. Найденные в эпоху классицизма композиционные приемы получили продолжение в эпоху романтизма. А это означает, что можно сделать существенный вывод: фортепианные трио Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена не только завершают этап формирования жанра, но и открывают зримый путь его дальнейшей эволюции.

#### Список литературы

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1988. Ч. 1. Кн. 2. 1775-1782. 608 с.
2. Бялый И. Е. Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра. М.: Музыка, 1989. 92 с.
3. Миронов Л. Н. Трио Бетховена для фортепиано, скрипки и виолончели: некоторые вопросы исполнения. М.: Музыка, 1974. 120 с.
4. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра: дисс. ... к. искусствоведения. Саратов, 2011. 191 с.
5. Холопов Ю. Н. Денисовская волна // Свет. Добро. Вечность: памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 19-21.
6. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дисс. ... к. искусствоведения. Тамбов, 2005. 224 с.
7. Blume R. Studien zur Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios im 18. Jahrhunderts. Kiel, 1962. 239 S.

#### PIANO TRIO: PECULIARITIES OF CLASSIC STAGE IN THE GENRE EVOLUTION

Vasil'ev Anton Viktorovich

Samoilova Nailya Kamilevna, Ph. D. in Art Criticism

Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich

magnumme-38@mail.ru; nellja056@gmail.com

In the article some peculiarities of the classical stage in the evolution of the piano trio genre are revealed. The genetic sources of the genre are considered, the main attention is paid to the works of J. Haydn, W. Mozart, L. van Beethoven. By the example of their chamber and instrumental creative work, through the comparative analysis of the works on special parameters, the conclusion containing evolutionary aspects, the individuality of interpretation and the composer's writing is drawn. The authors focus on figurative content, cycle structure, the contrast of material, the peculiarities of timbre solution, the correlation between *tutti* and *solo*, and the penetration of concert characteristics in the ensemble works of these composers.

*Key words and phrases:* piano trio; figurative content; cycle structure; contrast of material; peculiarity of timbre solution; correlation between *tutti* and *solo*; penetration of concert characteristics.