

*Н. К. Самойлова*

Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей  
460014, Российская Федерация, Оренбург, улица Советская, 17

## У ИСТОКОВ ЖАНРА ЕВРОПЕЙСКОГО ФОРТЕПИАННОГО КВАРТЕТА

В статье прослеживаются процессы, влияющие на саморазвитие камерно-инструментального жанра с участием фортепиано. При их рассмотрении опора делается на стилистическую и жанровую преемственность. Рассматривается генезис и один из этапов эволюционного процесса жанра фортепианного квартета в его западноевропейском варианте до 1800 года. Отмечается, что на формирование и развитие жанра, прежде всего, повлияла его тембровая мобильность. Рассматривается процесс развития камерной музыки с облигатным клавиром в сравнении с жанром струнного квартета. Делается акцент на возникновении двух противоположных направлений, одно из которых было сосредоточено на струнном квартете, ориентированном на профессиональных исполнителей, а другое предназначалось в основном для любителей (ключевая нагрузка в рамках данного направления приходилась на клавир, а струнные выполняли аккомпанирующую роль). Приводятся примеры барочных камерных ансамблей с клавиром, которые послужили импульсом для становления жанра фортепианного квартета. В них присутствовала разнообразность типов композиционных моделей со сравнительно невыразительным отношением к тембровой характеристике ансамблевого звучания и с использованием практики замены инструментов. Отмечаются наиболее известные к тому времени композиторы — авторы подобных ансамблевых опусов. Прослеживается влияние камерного творчества И.-Х. Баха, К.-Ф.-Э. Баха на процесс формирования и кристаллизации жанровых признаков фортепианного квартета, которые в дальнейшем утвердились в камерных циклах В.-А. Моцарта и Л. Бетховена. В заключение подчеркивается влияние самого стиля эпохи на сложение фундаментальных черт фортепианного квартета.

*Ключевые слова:* фортепианный квартет, барокко, струнный квартет, аккомпанированная соната, принцип фактурной организации, тембр

DOI: 10.36871/hon.202201006

*Статья поступила в редакцию:* 19 марта 2022 года

*Рекомендована в печать:* 7 апреля 2022 года

*Информация об авторе:*

**Самойлова Наиля Камилевна** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, декан гуманитарно-творческого факультета nellja056@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0476-2

Цель настоящей статьи — не исторически-архивное изучение камерно-инструментальной музыки с участием фортепиано (от сонаты до квинтета), а желание автора проследить процессы саморазвития жанра. И в этом плане становится очевидным, что на формирование и развитие жанра влияла, прежде всего, его тембровая мобильность. О значении тембра замечательно сказал Э. Денисов: «Иногда тембр становится более выразительным, чем интонация. Его краска может быть наполненной и пустой» [3, 7]. Думается, что будет уместно привести слова одного из исследователей, определяющие необходимость обращения также и к генетическим истокам жанра: «Камернизация» как стилевая черта эпохи, как один из давно утвердившихся символов сегодняшней музыкальной действительности, требуя адекватного осознания, порождает пристальное внимание к истокам, природе камерных жанров» [6, 135].

Отметим, что современная музыкальная наука рассматривает процесс развития камерной музыки с облигатным клавиром как более медленный и не императивный в сравнении с последовательным курсом формирования жанра струнного квартета, намеченным во второй половине XVIII века Гайдном и его современниками. Продолжим эту мысль. Если струнный квартет к началу 1770 года уже приобрел многие черты, которые в итоге наличествуют в зрелых сочинениях Гайдна (прежде всего, это четырехчастное строение цикла с большим инструментальным паритетом), то клавирная камерная музыка того периода хоть и была более популярна и широко распространена, но отличалась определенной ограниченностью как по стилю, так и по структуре.

Опираясь на тот факт, что на этапе формирования жанра при учете закономерностей в становлении основных жанрообразующих признаков преобладающим оказывается влияние социокультурных факторов, заметим следующее: два жанра, о которых говорилось выше, развивались в абсолютно разных обстоятельствах, как социальных, так и художественных. Так, струнный квартет включал в себя однотембровые инструменты, сочетавшиеся идеально, это обстоятельство предоставляло широкие возможности для авторов. Кроме того, существовало две тенденции в содержании, которые обуславливали бытование струнного квартета. По определению музыковеда Л. Кириллиной, с одной стороны, это «музыка для любителей, не слишком

трудная технически, не слишком затейливая композиционно и не слишком на многое претендующая эмоционально», а с другой — «музыка для знатоков, в которой композитор... может использовать любые, в том числе экспериментальные, приемы, а также выразить сколь угодно личностное, вплоть до исповедального, содержание» [4, 110]. Клавирный же ансамбль без устоявшегося состава и звукового баланса имел меньше возможностей. Что же произошло в результате?

Возникли два параллельных, но в значительной степени противоположных направления: одно было сосредоточено на струнном квартете, ориентированном на профессиональных исполнителей того времени; другое, в котором основная нагрузка приходилась на клавир, а струнные выполняли простую аккомпанирующую роль — на любителей, что позволяло им принимать участие в ансамблевой игре. В качестве примера приведем дивертисмент *C-dur* Й. Гайдна для клавесина и струнных. Простота партий струнных дает возможность предположить, что сочинение создавалось именно для широкого круга любителей камерной музыки.

Нотный пример 1

Й. Гайдн. Дивертисмент *C-dur*  
для клавесина и струнных

Из ансамблевых жанров наиболее распространенными и популярными были так называемые аккомпанируемые сонаты, в которых соло предоставлялось клавесину (что являлось главной отличительной особенностью) в сопровождении скрипки, а иногда и виолончели (для усиления баса). Аккомпанированная соната подготовила по-

чву для формирования «одной из наиболее устойчивых и жизнеспособных тенденций в трактовке партии фортепиано как фундаментальной, организующей, ведущей» [8, 38–39]. Подобные композиции, являясь ранними предшественниками классической сонаты для скрипки, а также фортепианного трио с классическим составом, культивировались до первых десятилетий XIX века. Сочинения для более крупных ансамблей с тремя или четырьмя струнными, являющиеся прототипами зрелого фортепианного квартета, создавались с 1760-х годов. Отметим композиторов — авторов подобных ансамблевых опусов, которые к тому времени были наиболее известны: И. Я. Хальцбауэр и Ф. К. Рихтер, Г. Х. Вагензейль, Я. К. Ваньхаль и Г. М. Монн, а также Д. Камбини.

Барочные камерные ансамбли с клавиром стали импульсом для становления фортепианного квартета. В их характеристике можно выделить: разнородность типов композиционных моделей, относительно невыразительное отношение к тембровой характерности ансамблевого звучания, а также практику замены инструментов, обычную для того времени. Это подтверждают и современные исследователи, указывая на то, что для камерной музыки эпохи барокко «свойственно отсутствие строгой регламентации тембров... при фиксированной функции каждого инструмента» [2, 150].

Заметим, что клавирный квартет в этот период состоял, как правило, из двух скрипок и виолончели. Случайная замена одной из скрипок флейтой или гобоем была основным отклонением от этого правила. Альты использовались довольно редко, но их участие вносило тем не менее новые краски в звучание камерной композиции. В этом прослеживается и определенная связь с жанром концерта, заключающаяся в том, что доминирующая обычно роль клавира в некоторой степени уменьшалась за счет участия более крупных аккомпанирующих сил (имеется в виду использование трех или четырех струнных), что давало возможность чередования *solo* с *tutti*.

Немаловажный вклад в концертный ансамбль в некоторых случаях вносили другие инструменты, кроме клавесина, обеспечивая дополнительное разнообразие звучания. Однако действительно справедливое распределение материала между инструментами стало, наконец, достижимо, прежде всего, в камерных сочинениях В.-А. Моцарта. Подчеркнем, что исследование генетических

истоков жанра, как правило, требует погружения в достаточно глубокий исторический пласт. Это в определенной мере необходимо для выстраивания родственных отношений фортепианного квартета, поскольку корни его могут находиться в жанрах, которые кажутся весьма далекими от объекта анализа. К примеру, формирование симфонии происходило в известной степени независимо от практики употребления самого термина. Общеизвестно, что название возникло значительно раньше, чем основные черты симфонии, ставшие устойчивыми. Здесь речь в первую очередь идет о композиционной и драматургической схеме и характерных формах частей.

На самой ранней стадии развития фортепианного квартета среди лучших образцов подобных ансамблей отметим четыре квартета Иоганна Шоберта<sup>1</sup>, три из которых описаны как «*Sonates en quatuor pour le clavecin avec accordment de deux violon [sic] et Basse ad libitum*». Они были опубликованы в 1767 году в Париже и впоследствии, в 1770 году, привезены в Лондон Чарльзом Берни, где были переизданы Робертом Бремнером. Все квартеты трехчастны, и одна из частей, как правило, в форме менуэта. В качестве одного из наиболее показательных примеров приведем квартет *op. 14 № 1* под названием «*Polonaise (sic)*». Величественный по стилю, он создает впечатление силы, которая указывает, пусть и отдаленно, на позднего Й. Гайдна или даже на раннего Л. Бетховена.

Нотный пример 2

И. Шоберт. Квартет *op. 14 № 1*

<sup>1</sup> Иоганн Шоберт (около 1720–1767) клавесинист, композитор, уроженец Силезии, приехал в Париж в 1760 году в качестве клавесиниста принца де Конти. Будучи ведущей фигурой среди немецких музыкантов-эмигрантов, снискал популярность своими многочисленными сонатами для скрипки и клавесина, а также несколькими произведениями для больших ансамблей, включая клавирные трио, квартеты и концерты.

Сходные черты очевидны в двух камерных произведениях венского происхождения (оба под названием «*Concertino*»), датируемых третьей четвертью XVIII века: одно, сочинение Йозефа Антона Штеффана, написано для флейты, скрипки, виолончели и клавесина в тональности *g-moll*; другое — Леопольда Хоффмана в *A-dur* для такого же состава, но с дополнительной партией для струнного баса. В этих ансамблях используется обычный трехчастный цикл, и оба они имеют короткие пассажи *tutti* в начале каждой части, где клавесин выступает в качестве солиста в концертирующем стиле, а струнные и флейта служат вспомогательными инструментами. Примечателен один эпизод в медленной части, *Adagio g-moll*, в квартете Штеффана, где тематизм изящно передается между ансамблистами.

## Нотный пример 3

Й. Штеффан. Концертино *g-moll*

В 1785 году, вышел в свет сборник произведений И.-Х. Баха<sup>2</sup>, выпущенный лондонским издателем Я. К. Лютером через три года после смерти композитора, под весьма странным названием «Три любимых квартета и / Один квинтет для клавесина и флейты / гобой, тенор и виолончель, / Покойный Иоганн Христиан Бах, эсквайр, с экспресс-пометкой в круглых скобках (никогда раньше не печатался)». Заголовок странный, отчасти потому что сборник фактически включает квартет для клавира и струнных, два квинтета и секстет. Собственная аранжировка Лютера всех четырех произведений для клавесина или фортепиано прилагалась к сборнику, однако с одним аккомпанементом для скрипки — любопытным возвратом к любимому жанру сонат с аккомпанементом, специально созданным для того, чтобы сделать этот капитальный труд максимально полезным. Эти произведения, по мнению

<sup>2</sup> Младшего сына Иоганна Себастьяна обычно называют «миланским» или «лондонским» Бахом.

исследователей, представляют собой основной вклад И.-Х. Баха в камерный репертуар с участием клавира. Все они демонстрируют некоторую степень концертного влияния. «Влияние И.-Х. Баха на музыку XVIII века было значительным. Христиан давал уроки девятилетнему Моцарту. В сущности, он дал Моцарту не меньше, чем Филипп Эмануэль — Гайдну. Таким образом, двое из сыновей Баха активно способствовали рождению стиля венской классики» — так отмечается в словаре Кольера [5].

Общий стиль квартетов исторически свидетельствует, что клавишным инструментом, который предполагал в них И.-Х. Бах, было фортепиано. Выбор клавира обозначен также и в обоих фортепианных квартетах В.-А. Моцарта. Композитор создал внутри ансамбля новый принцип фактурной организации, который сводится «к расслоению ее на фортепианный и струнный пласты, где главным становится именно фортепиано, а смычковые создают певучий фон» [9, 47]. Подобная особенность выступает как противопоставление регистровой симметрии старинного клавирного ансамбля. Примером могут служить фортепианные квартеты В.-А. Моцарта № 1, *g-moll* (1785, К. 478) «*Quatuor pour le Clavecin ou Forte Piano, Violon Tallie et Basse*» и № 2, *Es-dur* (1786, К. 493) «*Quartetto per il clavicembalo o Forte Piano con l'accompagnamento d'un violin viola e violoncello*».

## Нотный пример 4

В.-А. Моцарт. Фортепианный квартет № 1, *g-moll*, К. 478

Стиль музыки, однако, явно исключает клавесин. В ансамбле ясно ощущается тенденция к концертному изложению: сочинение предстает в виде композиции для клавишного инструмента и струнного трио, где эмансипируется в первую очередь фортепиано. В трактовке всех партий и в принципах инструментовки сказывается сильное влияние клавирного концерта. Именно фортепианный квартет № 1 в этом отношении показателен особенно. В частности, форте-

пианная партия квартета по типу изложения очень близка к концерту № 23 *A-dur* для фортепиано с оркестром. 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, 161].

Баланс между стилем, структурой и содержанием, которого достиг В.-А. Моцарт в своих камерных сочинениях с участием фортепиано, идеален. Это стало, вероятно, серьезным препятствием для его непосредственных преемников на пути дальнейшего продвижения строго в классическом направлении. Общая же тенденция в творчестве следующего поколения композиторов, многие из которых были пианистами-виртуозами, — использовании фортепианного квартета (иногда расширенного до квинтета путем добавления контрабаса) в качестве средства демонстрации своих исполнительских навыков, вне заботы о более глубоких тонкостях сонатного стиля.

В 1785 году, за несколько месяцев до того, как В.-А. Моцарт закончил первый из своих квартетов, четырнадцатилетний Л. Бетховен сочинил три фортепианных квартета — *Es-dur*, *D-dur* и *C-dur*. Понятно, что произведения были еще незрелыми, но все-таки замечательными для столь молодого композитора. Они демонстрируют, в некоторой степени, влияние более поздней камерной музыки К.-Ф.-Э. Баха. Однако в квартете *Es-dur*, по мнению исследователей, первом и лучшим из списка, более специфическое влияние оказал В.-А. Моцарт. Так, необычная форма первой части — длинное вступление *Adagio assai the tonic major*, связанное с *Allegro con spirit*, и вариационная структура второй части квартета указывают на скрипичную сонату В.-А. Моцарта *G-dur*, К. 379, благодаря близкому сходству тем вступления.

Стоит отметить особую роль камерной музыки в творчестве еще одного из сыновей И.-С. Баха — Карла Филиппа Эммануила, о котором уже упоминалось ранее. Трудно недооценить его весомый вклад в развитие жанра фортепианного квартета, а также влияние на формирование стиля молодого Л. Бетховена. Так, три клавишных квартета *a-moll*, *D-dur*, и *G-dur* (Wg. 93–95), которые композитор написал в Гамбурге в 1788 году, имеют особое значение. В списке К.-Ф.-Э. Баха описывает квартеты как сочине-

ния «для клавишных, флейты, альты и баса» (они оставались неизвестными до 1929 года). Партия виолончели в оригинальной партитуре не предусмотрена. Каждый квартет состоит из трех частей, в которых обнаруживаются черты позднего классического стиля, в частности, финалы близки стилю зрелого Й. Гайдна. Прочитаем следующее: «Бывают сочинения, которые сразу же имеют успех и начинают много исполняться. Но потом интерес к ним гаснет, и их временная популярность становится не всегда понятна для последующих поколений. Другие же сочинения — те, которые имеют искреннюю и непреходящую ценность — часто рождаются незамеченными и долгие годы ждут того, чтобы их оценили по достоинству» [3, 24].

Уже в конце 1780-х годов Эмануэль Алоис Форстер — мастер в области больших ансамблей с фортепиано — также изначально находился под сильным влиянием К.-Ф.-Э. Баха, а высокий классический стиль Й. Гайдна и В.-А. Моцарта композитор начал культивировать лишь после 1780 года<sup>3</sup>.

Нотный пример 5

К.-Ф.-Э. Бах. Квартет *D-dur*, Wg. 94

В подражание В.-А. Моцарту существует и самая смелая попытка, предпринятая Л. Бетховеном, — квинтет для фортепиано и четырех духовых инструментов: гобоя, кларнета, валторны и фагота. Л. Бетховен на самом деле строго придерживался жанрового образца, а потому добился совершенно иного рода ансамблевого цикла, может, менее тонкого, чем у В.-А. Моцарта, но более крупного по структуре и драматичного по форме выражения. Во время работы над квинтетом композитор сделал его транскрипцию для фортепианного квартета со скрипкой, альтом и виолончелью. Л. Бетховен использовал тот же номер опуса, тональность *Es-dur* и обозначение темпа. Наличие данной транскрипции

<sup>3</sup> Э. А. Форстер является автором шести фортепианных квартетов, оп. 8, 10 и 11.

указывает на большую популярность жанра квартета. Сама фортепианная партия осталась неизменной по сравнению с оригинальной версией, некоторые изменения произошли только в струнной группе.

Нотный пример 6

Л. Бетховен. Фортепианный квартет № 1, *Es-dur*, op. 16

Поисками новых аспектов сложения фундаментальных черт в ансамблях с участием фортепиано во многом руководил сам стиль эпохи. Прочитируем Э. Денисова: «Важна

была “интонационная осмысленность всего происходящего каждого элемента (момента) музыкальной ткани, даже микроэлемента. Интервал не “ход”, а психологически осмысленная ячейка ткани» [3, 8].

Итак, в дальнейшем «стремление развивать жанр за счет включения в его генофонд новых жанровых элементов приведет к усилению роли полифонических форм и многослойной технике письма, к выделению тембровой изобразительности, как важного средства музыкального формообразования и драматургии» [7, 26]. Судьба жанра фортепианного квартета будет связана в первую очередь с развитием романтической мелодии, гармонии в сочетании с качеством звука, с акцентом на преобладании в ансамбле партии фортепиано. Однако один из основных камерных критериев венского классицизма, имеется в виду равенство инструментального партнерства, будет меняться в сторону доминирования пианиста как единого виртуозного исполнителя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В.-А. Моцарт : кн. 2. Ч. 1. М. : Музыка, 1988. 608 с.
2. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфа : Гилем, 2013. 304 с.
3. Денисов Э. В. Исповедь. М. : Музиздат, 2009. 159 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. 186 с.
5. Кольер. Словарь Кольера. 2012. URL: <https://slovar.cc/rus/koler/1559386.html> (дата обращения: 04.04.2022)
6. Оленев М. Г. Из истории западноевропейского фортепианного квинтета конца XVIII–XIX века // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: сб. научн. трудов. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. Вып. 2. 153 с.
7. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: история и теория жанра: учеб. пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений. Оренбург : ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2014. 174 с.
8. Симонова Н. В. Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1990. 241 с.
9. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Тамбов, 2005. 224 с.

*N. K. Samoilo*va

Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich  
17 ul. Sovetskaya, Orenburg, 460014, Russian Federation

## AT THE ORIGINS OF THE EUROPEAN PIANO QUARTET GENRE

The article traces the processes affecting the self-development of the chamber-instrumental genre with piano. Here, the emphasis is placed on stylistic and genre continuity. The genesis and one of the stages of evolutionary process of the piano quartet genre in its Western European version up to 1800 is considered. It is determined that the formation and development of the genre was primarily influenced by its timbre mobility. The process of development of chamber music with an obligate clavier in comparison with the string quartet genre is examined. The emergence of two opposite directions is emphasized, one focuses on string quartet

aimed at professional performers, while the other relies heavily on the clavier, with the strings playing an accompanying role, and is intended mainly for amateurs. Examples of Baroque chamber ensembles with clavier are given, which were the impetus for the formation of the piano quartet genre. They contain a heterogeneity of compositional models, with a relatively unexpressive attitude to the timbre character of the ensemble sound, and using the practice of instrument substitution. The composers of such ensemble opuses are noted as the most famous by that time. The influence of the chamber works of J. Ch. Bach and C. Ph. E. Bach on the process of the formation and crystallization of the genre features of the piano quartet, which were later established in the chamber cycles of W. A. Mozart and L. van Beethoven, is traced. The conclusion emphasizes the influence of the epoch's very style on the formation of the fundamental features of the piano quartet.

*Keywords:* piano quartet, Baroque, string quartet, accompanied sonata, principle of textural organization, timbre

DOI: 10.36871/hon.202202006

*Received:* March 19, 2022

*Accepted:* April 7, 2022

*Information about the author:*

**Naila K. Samoilova** — Ph.D. (History of Art), Professor of the Department of Chamber Ensemble and Concertmaster Training, Dean of the Faculty of Humanities and Creative Arts

nellja056@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0476-2208

## REFERENCES

1. Abert G. W. A. Mozart. Vol. 2. Part 1. Moscow, 1988. 608 p. (In Russian)
2. Alekseeva I. V. Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoi organizatsii instrumental'noi muzyki zapadnoevropeiskogo barokko [Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music]. Ufa, 2013. 304 p. (In Russian)
3. Denisov E. V. Ispoved' [Confession]. Moscow, 2009. 159 p. (In Russian)
4. Kirillina L. V. Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika [Classical Style in Music of the XVIII<sup>th</sup> – early XIX<sup>th</sup> centuries: Self-Awareness of the Era and Musical Practice]. Moscow, 1996. 186 p. (In Russian)
5. Collier. Slovar' Kol'era [Collier's Dictionary]. 2012. (In Russian). Available at: <https://slovar.cc/rus/koler/1559386.html> (accessed: 04.04.2022)
6. Olenev M. G. From the History of the Western European Piano Quintet of the late XVIII<sup>th</sup> – XIX<sup>th</sup> centuries. *Kamernyi ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo [Chamber Ensemble. Pedagogy and Performance]*. Collection of scientific papers. Moscow, 1996. Issue 2. 153 p. (In Russian)
7. Samoilova N. K. Fortepiannyi kvartet v russkoi muzyke: istoriya i teoriya zhanra [Piano Quartet in Russian Music: History and Theory of the Genre : textbook]. Orenburg, 2014. 174 p. (In Russian)
8. Simonova N. V. Fortepiannyi kvintet. Voprosy stanovleniya zhanra [Piano Quintet. Issues of Genre Formation]. PhD dissertation. Kiev, 1990. 241 p. (In Russian)
9. Tsaregorodtseva L. M. Evolyutsiya zhanra bol'shogo kamerno-instrumental'nogo ansamblya s uchastiem fortepiano [The Evolution of the Genre of a Large Chamber Instrumental Ensemble with Piano]. PhD dissertation. Tambov, 2005. 224 p. (In Russian)

