

УДК 785.73:780.616.432]:78.071.1(485)Майєр
DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243217>

СЕРДЮК Я. О.

Сердюк Ярослава Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано Харківської державної академії культури (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4007-5563>

yaroslava_serdyuk@yahoo.com

©Сердюк Я. О., 2021

ФОРТЕПІАННЕ ТРІО АМАНДИ МАЙЄР У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

Уперше в українському музикознавстві розглянуто творчу спадщину Аманди Майєр-Рентген — шведської композиторки і скрипальки-віртуоза романтичної доби, першої жінки, яка після закінчення Королівської академії музики в Стокгольмі здобула звання «Musik Direktor». Вона вдосконалювала свою виконавську й композиторську майстерність у Лейпцигу, її творчість схвально оцінювали критики того часу і провідні європейські музиканти: Е. Гріг, Й. Брамс, К. Шуман, з якими А. Майєр підтримувала творчі контакти. Розкрито жанрово-стильові особливості Тріо *мі-бемоль мажор* А. Майєр, партитура якого тривалий час вважали втраченою (світова прем'єра 2018 року). Виявлено характерні ознаки класичного й романтичного стилів у цьому творі. Спадкоємність із класичними традиціями проступає в чотиричас-тинній структурі циклу, у специфічних прийомах ансамблевого письма (унісонний виклад початкової теми всіма інструментами, діалогічність — зіставлення звучання ансамблевого *tutti* й *solo* фортепіано, в елементах імітації в партіях струнних, поліфонічному розвитку тематизму в розробках). Ознаки романтизму в композиторському мисленні А. Майєр — провідна роль лірики, опора на пісенно-романсові інтонації, спорідненість тематизму в кожній із частин, тематичні арки між частинами, відхилення в далекі тональності на початку розробкових розділів. Своєрідні ознаки Тріо А. Майєр — лаконічність композиції, пластичність мелодичних ліній, виняткова плинність і зв'язність форми, що досягається завдяки інтонаційній спорідненості тем, незамкненості синтаксичних структур або вуалюванню кадансів, органічності модуляційних переходів; динамічність розробок у крайніх частинах. На рівні окремих інтонацій простежуються зв'язки зі шведським музичним фольклором. Тріо Аманди Майєр репрезентує найкращі здобутки романтичного етапу в еволюції жанру: творче втілення класичних традицій водночас із розкриттям особистісного лірико-психологічного змісту.

Ключові слова: творчість Аманди Майєр, камерна музика, тріо, романтизм.

Постановка проблеми. Творчість шведської мисткині Аманди Майєр-Рентген (Amanda Maier-Röntgen, 1853–1894) — скрипальки, композиторки, піаністки й органістки — не досліджено у вітчизняному музикознавстві. Її ім'я було надовго забуте, його заново відкрили європейські й американські музиканти. Проте свого часу Аманда Майєр була першою жінкою, яка, успішно закінчивши Королівську Академію музики в Стокгольмі, здобула звання «Musik Direktor». Після Королівського коледжу вона продовжила навчання в Лейпцигу у класі скрипки Енгельберта Рентгена (Engelbert Röntgen), концертмейстера оркестру Гевандхауз, та у Карла Рейнеке й Ернста



Фото 1. Аманда Майєр із чоловіком
Юліусом Рентгеном.

Едуарда Фрідріха Ріхтера (Ernst Friedrich Eduard Richter) — клас композиції. Багато гастролювала Європою як скрипалька, виконуючи і власні твори. Після одруження з Юліусом Рентгеном (Julius Röntgen) — сином Енгельберта Рентгена, піаністом, диригентом, композитором і альтистом (фото 1¹) — і з народженням двох синів, її активну гастрольну діяльність змінила регулярна участь у музичних салонах, які подружжя влаштовувало у своєму домі і які відвідували провідні європейські музиканти того часу, зокрема Й. Брамс, К. Шуман, Е. Гріг і Н. Гріг, А. Рубінштейн. На жаль, значно обмежена концертна активність А. Майєр, а також її передчасна смерть від плевриту у віці 41 року, вочевидь, стали причиною того, що ім'я композиторки та її твори були надовго забуті. Доробок А. Майєр містить передусім камерно-інструментальні ансамблі, Концерт для скрипки з оркестром, певну кількість пісень і сольних фортепіанних мініатюр, що мають безперечну художню цінність і набули популярності серед сучасних музикантів.

У виконавській практиці сьогодення звучить і Фортепіанне тріо *мі-бемоль мажор*, яке 2018 року, після тривалого забуття виконали і записали шведські музиканти.

Отже, набуває *актуальності* дослідження камерно-інструментальної спадщини шведської композиторки в контексті музичного мистецтва другої половини XIX століття, зокрема її фортепіанне тріо в аспекті еволюції жанру.

¹ Фото з інтернет-ресурсу: Brown N. A. Discovering Composer Amanda Maier // Library of Congress. 2016. November 2. URL: <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/> (accessed: 10.07.2021).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Аманди Майєр недостатньо досліджено не лише на пострадянському просторі. На сьогодні і в зарубіжному музикознавстві немає праці, яка б досить повно охоплювала всю музичну діяльність мисткині. Її, як творчу особистість, стисло охарактеризовано у працях про шведську музичну культуру, виконавське мистецтво, творчість шведських жінок-музиканток XIX століття¹. Короткі біографічні довідки про А. Майєр містяться в «Musik Lexikon» Гуго Рімана², у біографічному довіднику «Жінки нот: 1000 жінок-композиторок, народжених до 1900 року»³. Більш докладний біографічний матеріал розміщено на сайті Шведського музичного товариства, яке останнім часом відроджує пам'ять про композиторку, актуалізує її творчу спадщину⁴. Крім того, згадки про А. Майєр трапляються у працях зарубіжних музикознавців, поряд з ім'ям її чоловіка Юліуса Рентгена⁵, у листуванні Е. Гріга⁶. В одній із них, присвячених Й. Брамсу, процитовано листа Ю. Рентгена дружині, у якому йдеться про його спілкування з німецьким композитором⁷; у роботі Ренати й Курта Хофманів (Renate Hofmann, Kurt Hofmann), які розглядають виконавську діяльність Й. Брамса, описано домашній концерт за його участю, у якому з ним музикували й Ю. Рентген і А. Майєр⁸.

Єдиним відомим нам науковим дослідженням, у якому розглянуто творчу постать А. Майєр, є дисертація Дженіфер Мартін (Jennifer Martyn, університет Торонто)⁹. Однак дослідниця обмежується детальним викладом біографічних відомостей, розглядом виконавської діяльності мисткині та її суспільним резонансом (Дж. Мартін наводить багато відгуків на виступи А. Майєр у пресі), а також — розглядом становища жінок-музиканток у XIX столітті та впливу гендерної нерівності на їх професійну діяльність. І хоч авторка наводить повний список творів А. Майєр, роки їх написання й відомості про їх публікацію, вона не розглядає жанрових, стильових, виконавських особливостей опусів мисткині, не характеризує її композиторського стилю.

Мета статті — розглянути стильові ознаки Тріо *мі-бемоль мажор* А. Майєр, визначити його місце в загальній еволюції жанру.

¹ Jönsson Å. Violinvirtuos och musikpionjär // Historien om en stad : in 3 vol. Vol. 2. Landskrona 1800–1899. Landskrona: Landskrona kommun, 1995. P. 151–156; Karlsson, Å. Amanda Maier — violinvirtuos och Landskronaflicka // Landskronaprofiler. Landskrona : Landskrona museum, 1994. P. 38–43; Öhrström E. Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige / Göteborgs universitet. Musikvetenskapliga institutionen. Göteborg, 1987. 258 p.; Öhrström E., Eriksson B. Amanda Maier Röntgen // Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid / Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket. Stockholm, 1995. P. 9–10.

² Riemann, H. Röntgen, Amanda // Musik Lexikon. In 2 Bänden. Erster Band. Nikosia : TP Verone Publishing house Ltd, 2017. P. 29 (XIX).

³ Laurence, A. Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900. New York : R. Rosen Press, 1978, P. 86.

⁴ Öhrström E. Amanda Maier-Röntgen (1853–1894) // Swedish Musical Heritage / The Royal Swedish Academy of Music. URL: <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/> (accessed: 10.03.2021).

⁵ Vis J. Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus. Zwolle [Netherlands] : Waanders Uitgevers, 2007. 560 p.

⁶ Grieg E. Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel / Herausgegeben von K. Henning. Ohio: Peer Gynt Press, 2001. P. 252.

⁷ Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien : in 6 Bände. Band 1. Wien : H. Schneider, 2001. P. 415.

⁸ Hofmann R., Hofmann K. Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret. Tutzing : Hans Schneider, 2006. P. 198.

⁹ Martyn J. F. Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist. Doctor of Musical Arts Dissertation. Faculty of Music University of Toronto. Toronto, 2018. 222 p.

Виклад основного матеріалу. Цей опус композиторка створила 1874 року під час навчання в Лейпцигу. Протягом 1873–1876 років були написані її найвизначніші твори, що виконувались і були опубліковані за її життя й набули певної популярності серед сучасних виконавців — Соната *сі мінор*, Концерт для скрипки з оркестром, який уперше прозвучав у виконанні авторки спільно з оркестром Гевандхауза, Шість п'єс для скрипки і фортепіано.

Тріо вперше було виконане 20 травня 1874 року в домашньому концерті, що його влаштував Е. Рентген. Партію скрипки виконувала авторка, фортепіано — Юліус Рентген, віолончелі — двоюрідний брат Ю. Рентгена Юліус Кленгель (Julius Klengel). У цьому складі цей твір ще раз було виконано 29 травня в домі Ю. Кленгеля, а потім — перед власницею пансіону, у якому мешкала Аманда¹. Ще одне виконання Тріо відбулося 7 червня в будинку Рентгенів для батька А. Майєр, який приїхав до Лейпцига, щоб супроводжувати доньку до Швеції².

Зберігся лист Аманди до професора Стокгольмської музичної академії Йогана Петера Кронхамна (Johan Peter Cronhamn), у якому вона так описує цю подію: «Усе пройшло так добре, як мені й бажалося, і я гадаю, що досягла значного прогресу, його свідком був і батько, для якого я грала “Чакону” Баха зранку і, вже по обіді, коли ми були запрошені до Рентгенів, Концерт Мендельсона, а також — серед інших творів — і Тріо для фортепіано, скрипки й віолончелі, яке я нещодавно скомпонувала. Моє тріо було добре прийняте і звучить чудово; тут, у Лейпцигу, кажуть, що моя музика має “національний” колорит — північний»³.

На це успішне виконання Тріо і на творчі досягнення А. Майєр у Лейпцигу загалом відгукнулася і шведська преса, хоча й припустилася при цьому певних неточностей у викладенні подій⁴.

На жаль, подальша доля твору склалась сумно, оскільки за життя авторки його лише кілька разів виконували під час домашніх музичних вечорів, і Тріо не було опубліковано. Рукопис знайдений лише 2016 року в сімейному архіві композиторки, який зберігала її онука, а 2018 року Шведське музичне товариство здійснило видання повної партитури з примітками, у яких розкрито історію створення і виконання Тріо за життя авторки, стисло охарактеризовано його стилістичні особливості, здійснено докладний текстологічний аналіз автографа⁵. 20 квітня 2018 року в місті Умео (Umeå, Швеція), фактично, відбулася світова прем'єра Тріо у виконанні шведських музикантів: скрипалька Сесілія Цилласус (Cecilia Zillacus), віолончелістка Каті Райтінен (Kati Raitinen) і піаніст Бенгт Форсберг (Bengt Forsberg). 7 травня 2018 року ці ж музиканти виконали Тріо в Стокгольмі, а в жовтні 2018 року шведська компанія звукозапису DB Productions випустила диск із творами Аманди Майєр, зокрема й із записом Тріо *мі-бемоль мажор*⁶.

¹ Gagge K. The Piano Trio // Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Pianotrio. Score. Stockholm : Swedish Musical Heritage ; Kungliga Musikaliska Akademien, 2018. P. 75.

² Там само.

³ Maier-Röntgen A. Letter to Prof. J. P. Cronhamn. 13 July 1874 // Amanda Maier-Röntgen 1853–1894. Pianotrio. Score. Stockholm : Swedish Musical Heritage ; Kungliga Musikaliska akademien, 2018. P. 75.

⁴ Gagge K. The Piano Trio // Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Pianotrio. Score. Stockholm, Swedish Musical Heritage, Kungliga Musikaliska Akademien, 2018. P. 75.

⁵ Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Pianotrio. Score. Stockholm : Swedish Musical Heritage ; Kungliga Musikaliska Akademien, 2018. 141 p.

⁶ Amanda Maier (1853–1894). Piano Trio in E flat — A rediscovered masterpiece! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dF7-AtKhZds> (accessed: 01.03.2021).

Клас Гагге (Klas Gagge) у Примітці до видання Тріо, характеризуючи його стилістичні особливості, вказує на «баланс» між «класичними й романтичними елементами», вбачаючи ознаки класичного стилю в діалогічній структурі теми головної партії в першій частині, називає «класичною за духом» конструкцію сонатної форми крайніх частин. «Романтичний елемент» він убачає в цитуванні у фіналі теми основного розділу третьої частини і в тому, що композиторка «прагнула створити органічний перехід від частини до частини», використовуючи «певні повторювані інтервальні мотиви, прості, але дуже характеристичні», щоб створити «мережу асоціацій та наскрізних зв'язків між частинами циклу». К. Гагге згадує й національний колорит музики Тріо, який, однак, утілюється лише на рівні окремих «інтервальних мотивів», що нагадують шведські народні пісні¹.

Загалом погоджуючись із цією характеристикою, вважаємо за потрібне доповнити й дещо уточнити її. На нашу думку, співвідношення ознак класичного і романтичного стилів у Тріо А. Майєр є іншим, ніж вказує К. Гагге. У зв'язку з творами композиторки, зокрема з Тріо, вважаємо, що більш доречно говорити не стільки про рівновагу між класичними й романтичними стильовими компонентами, скільки про специфічне перевтілення класичних жанрів під впливом естетичних принципів романтизму. Однак, здійснюючи цю трансформацію, А. Майєр не пориває з класичними традиціями, зберігаючи всі зовнішні ознаки сонатного циклу. Аналогічним чином діяли у симфонічній і камерній музиці Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман (передусім в останній період творчості) і Й. Брамс, наповнюючи традиційну композиційну структуру якісно іншими музичними образами і будуючи її за принципами, багато в чому відмінними від класичних.

Ознаки романтичного мислення в Тріо А. Майєр виявляються в ліричному типі висловлювання, у використанні тематичного матеріалу переважно кантиленного типу, що будується на пісенних і романсових інтонаціях; звуковисотній організації твору (на рівні тонального плану й окремих гармонічних зворотів); прийомах фактурного викладу фортепіанної партії; розімкненості синтаксичних структур, завдяки чому форма набуває особливої плинності й зв'язності. Додамо також, що композиторка будує систему інтонаційних зв'язків не лише між частинами циклу, як вказує К. Гагге, а й у середині кожної з частин, використовуючи принципи інтонаційної спорідненості тематизму і похідного контрасту. Останнє зближує А. Майєр із Й. Брамсом, у творах якого сонатні структури будуються за такими принципами.

Перша частина Тріо містить як класичні, так і романтичні стильові ознаки. Характер її тематизму, окремі прийоми ансамблевого письма і формотворчі ідеї регулюються з тріо Ф. Шуберта *мі-бемоль мажор* і *сі-бемоль мажор* (D 897 і D 898).

Головна партія одразу дає поштовх до подальшого тематичного розвитку. Вона складається з двох контрастних елементів. Перший — енергійний, бадьорий за характером — є ходом звуками тонічного тризвуку, який виконується *forte* в унісон усіма трьома інструментами. Такий тутійний виклад типовий для класичних зразків жанру, його також застосовує Ф. Шуберт у тріо *мі-бемоль мажор* і *сі-бемоль мажор*. Другий елемент спокійного, розповідного характеру викладений лише фортепіано в акордовій фактурі, має пісенну природу і за стилістикою нагадує деякі теми фортепіанних сонат і камерних ансамблів Ф. Шуберта і Й. Брамса (приклад 1).

¹ Gagge K. The Piano Trio // Amanda Maier-Röntgen 1853–1894. Pianotrio. Score. Stockholm : Swedish Musical Heritage ; Kungliga Musikaliska Akademien, 2018. P. 77.

Перша частина. Тема головної партії

Allegro

The musical score for the first part of the main theme is written for Violino, Violoncello, and Piano. It is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked **Allegro**. The Violino part begins with a forte (*f*) dynamic and includes a trill (*tr~*) on the second measure. The Violoncello part also starts with a forte (*f*) dynamic and includes a trill (*tr~*) on the second measure. The Piano part features a forte (*f*) dynamic in the first measure, followed by a piano (*p*) dynamic in the second measure, and continues with a complex harmonic accompaniment.

Обидва елементи повторюються двічі — у мі-бемоль мажорі й фа мінорі. Головна партія не завершується кадансом, являючи собою розімкнений період: мелодія другого елемента головної партії завершується висхідною, ніби запитальною інтонацією, зупиняючись на квінті тонічного тризвуку *фа мінору*.

Відповіддю на запитання стає початок сполучної партії. Її тема являє собою кантилену широкого дихання і будується на експресивній низхідній інтонації, яка далі поєднується з висхідним стрибком на октаву (приклад 2).

Перша частина. Тема сполучної партії

The musical score for the first part of the connecting theme is written for Violino (Vln.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). It is in 4/4 time and the key signature has two flats. The Violino part begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a fermata on the second measure. The Violoncello part is mostly silent, indicated by a dash. The Piano part features a complex accompaniment with triplets (*3*) in both hands, starting with a piano (*p*) dynamic.

Тему спочатку доручено скрипці, її супроводжують тріольні гармонічні фігурації у фортепіано й виразні мелодичні підголоски у віолончелі. Такий фактурний виклад нагадує деякі сторінки тріо Ф. Мендельсона чи Й. Брамса.

Подальший розвиток теми веде до кульмінації, яка знову стверджує енергійний, навіть героїчний, образ. Тут А. Майер досягає масштабного оркестрового звучання завдяки використанню октавних унісонів у струнних і щільної акордової фактури

у фортепіано. Такий тип ансамблевого письма також досить характерний для тріо Ф. Шуберта, Р. Шумана і Й. Брамса.

Перша тема побічної партії співвідноситься з попереднім музичним матеріалом за принципом похідного контрасту. З одного боку, її основна мелодична лінія інтонаційно споріднена з темою сполучної партії, оскільки також починається плавним низхідним ходом, ідентичним за ритмікою початковому мотиву сполучної. З іншого, — задумливо-меланхолійний характер теми яскраво контрастує з енергійно-піднесеним образом головної і сполучної партій завдяки зміні ладу й тональності (тема звучить у паралельному мінорі) і фактури супроводу в партії фортепіано: у ній з'являються синкоповані акорди, викликаючи асоціації з аналогічними за настроєм епізодами у вокальних і камерно-інструментальних творах Р. Шумана (приклад 3).

Приклад 3.

Перша частина. Перша тема побічної партії

A tempo

The musical score is presented in three systems. The first system includes staves for Violino, Violoncello, and Piano. The Violino part begins with a melodic line marked 'p con espress.'. The Piano part provides a syncopated accompaniment with chords and eighth notes. The second system continues the Violino and Piano parts, starting at measure 5. The Violoncello part remains silent throughout the shown measures.

Друга тема побічної партії споріднена з першою, вона також має кантиленну природу і розпочинається плавним низхідним мотивом, але відрізняється більш схвильованим характером завдяки гармонічній нестійкості. Вона не завершується досконалим кадансом і фактично виконує функцію модуляційного переходу до завершальної партії. Остання за характером тематизму і його розвитку, зі специфічним рухом від ліричного образу до активної дієвої кульмінації перегукується зі сполучною партією. За класичними канонами, вона стверджує тональність домінанти —

сі-бемоль мажор, яка, однак, ніде не траплялася в побічній партії, оскільки перша тема звучала в *до мінорі*, а тональний розвиток другої охоплював *ре мінор* і *до мінор*.

У розробці основним рушієм тематичного розвитку є зіставлення нової ліричної теми оперно-романсового походження (інтонаційно, однак, також спорідненої з темами побічної партії завдяки низхідним і секундовим мотивам) та матеріалу головної партії, що піддається майстерному імітаційному розвитку. Відзначимо яскравий тональний зсув на початку розробки із зіставленням далеких тональностей — *сі-бемоль мажору* і *фа-дієз мажору*, а далі — *фа-дієз мінору*. Такий прийом винайшли ще віденські класики, але найширше його застосовували композитори-романтики, зокрема аналогічний тональний план використовує Ф. Шуберт у Тріо *мі-бемоль мажор* (D 897).

Розробка містить кілька драматургічних хвиль, які поступово підводять до генеральної кульмінації, у момент якої починається реприза, що характерно передусім для сонатних форм у творах Л. ван Бетховена, особливо у фортепіанних сонатах і симфоніях, і менше — у фортепіанних тріо.

Особливістю репризи є те, що композиторка не приводить тематизм побічної партії до основної тональності, навіть у її мінорному нахилі, і цим створюється відчуття незавершеності й недовомовленості. Однак далі А. Майєр діє за цілком класичними принципами, модулюючи в основну тональність в завершальній партії та закріплюючи її в коді, де знов повертається енергійний, дієвий образ. У коді авторка досягає об'ємного, немовби оркестрового звучання ансамблевої фактури завдяки октавним унісонам у струнних і фортепіано, використанню глибоких басів і гармонічних фігурацій та потужних акордів у фортепіанній партії.

У **другій частині** Тріо — Скерцо — поєднано пісенну й танцювальну жанрову стилістику, але має вона дещо похмурий колорит завдяки тональності *до мінор* (приклад 4).

Приклад 4.

Друга частина (Скерцо). Основний розділ. Тема А

The image shows a musical score for three instruments: Violino, Violoncello, and Piano. The score is for the second part (Scherzo), first section, Theme A. It is in 3/8 time and D minor. The music features a melodic line in the Violino and Piano parts, and a bass line in the Violoncello part. The score is marked with a piano (p) dynamic.

Її написано в складній тричастинній формі *da capo*. Таку композиційну структуру, хоча й значно ускладнену (з мініатюрною, але повноцінною сонатною формою в крайніх розділах) раніше використав Й. Брамс у скерцо Тріо ор. 40. Певні ознаки сонатної логіки наявні і в А. Майєр, оскільки вона надає перевагу не експонуванню нового матеріалу, а розвитку початкової тематичної ідеї: як крайні розділи скерцо, так і його тріо написані в простій тричастинній формі з розвиваючою серединою на

тому ж матеріалі, на якому відбувається активний тональний рух, а тематичний матеріал піддається поліфонічному розвитку. Зазначимо також, що тема А основного розділу становить розімкнений період, який закінчується домінантою, що також надає формі плинності й динамічності. Такий композиційний принцип використав також Р. Шуман у скерцо Першого тріо.

У **третій**, ліричній частині (*Andante, соль мінор*), на нашу думку, найбільше відбилась індивідуальність авторки. Музика *Andante* вирізняється винятковою пластичністю й плинністю кантиленного тематизму, природністю переходів від одного розділу форми до іншого, вишуканістю гармонічного плану. Останній подекуди будується на простих, але свіжих за звучанням діатонічних акордових послідовностях, що сприяють створенню суворого, дещо архаїчного музичного образу. Саме ці епізоди Тріо, вірогідно, й дали підстави як педагогам і колегам А. Майер, так і сучасним музикантам говорити про «північний» колорит її музики.

Andante написано у складній тричастинній формі зі скороченою й варійованою репризою і кодою. Перший розділ побудовано на меланхолійно-задумливій за характером темі пісенно-романсового походження (приклад 5).

Приклад 5.

Третя частина (*Andante*). Тема першого розділу

Andante

The musical score is presented in a standard orchestral layout. It includes staves for Violino, Violoncello, Piano, Vln., Vc., and Pno. The tempo is marked *Andante*. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score shows the first theme, which is a period. Dynamics include *p espress.*, *cresc. molto*, *p*, *f*, and *p*. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

У цьому епізоді А. Майєр усіяко уникає квадратності, прагне до максимальної плинності форми й поліфонізації фактури. Основний розділ має структуру складного періоду з доповненням, у другому періоді-реченні відбувається варіантний розвиток матеріалу першого речення, завдяки чому воно дещо розширюється за масштабами, а доповнення виконує функцію модуляційного переходу до середнього розділу.

У першому реченні основну тему експонує віолончель у супроводі синкопованих акордів фортепіано (аналогічний фактурний виклад фортепіанної партії вже застосовано в темі побічної партії першої частини). У другому реченні вона передається скрипці, обростаючи досить самостійними, з мелодичної точки зору, підголосками, які виконують інші два інструменти. Секвенційний розвиток матеріалу, експонованого в першому реченні, приводить до кульмінації, коли основна тема в значно ущільненій фактурі проводиться фортепіано, супроводжувана контрапунктами у струнних. При цьому, за суто поліфонічним принципом, початок теми у фортепіано не збігається із закінченням фраз у скрипки й віолончелі. Період закінчується модуляцією в паралельний мажор.

У тональності *сі-бемоль мажор* розпочинається середній розділ. Його побудовано у двочастинній формі за схемою *A – зв'язка – A₁*. Зовні проста структура, насичена тематичними подіями, оскільки в її межах композиторка застосовує варіантний розвиток початкового матеріалу, який приводить до нових мелодичних структур. Епізод *A* за формою становить період повторної будови з варійованим і розширеним другим реченням. Його побудовано на лірико-епічній темі, яка дещо нагадує аналогічні за характером теми Й. Брамса. Ця тема також є інтонаційно спорідненою з темою першого розділу, оскільки її основна мелодична лінія теж розпочинається низхідним стрибком із подальшим плавним рухом угору. У першому реченні тема експонується фортепіано в акордовій фактурі, динамічний план варіюється від *piano* до потужного *forte* (приклад 6).

Приклад 6.

Третя частина. Тема середнього розділу

The musical score for the third part, middle section theme, consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The Vln. and Vc. staves are mostly empty with rests. The Pno. staff shows a complex accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include piano (p), espress., and forte (f).

У другому реченні тему доручено струнним. Основну мелодичну лінію веде скрипка, у віолончелі виписаний інтонаційно споріднений з нею контрапункт. Струнні починають свій матеріал *piano* на фоні синкопованого акомпанементу фортепіано, подальший імітаційно-поліфонічний і секвенційний розвиток у партіях скрипки й віолончелі призводить до нового мелодичного звороту у скрипки, яким обігрується

початкова інтонація теми головної партії першої частини. Так виникає ще одна тематична арка між частинами, окрім повторення теми основного розділу третьої частини у фіналі, на яке вказує К. Гагге.

Коротка зв'язка підводить до епізоду *A₁*, у першому реченні якого тему середнього розділу подано без змін, а в другому з'являється новий мелодичний матеріал, інтонаційно споріднений із попереднім, зокрема з тематизмом першого розділу, завдяки використанню спільної ритмічної фігури — пунктиру з восьмою з точкою і шістнадцятою.

Невеличка сполучна побудова у фортепіано, яка ґрунтується на еліптичній послідовності зменшених септакордів, що фактурним викладом нагадує аналогічні фрагменти у камерних творах Й. Брамса, підводить до р е п р и з и . У ній від тематизму основного розділу залишається лише двотактова фраза віолончелі, якою починалося *Andante*. Далі відбувається розвиток нового матеріалу, похідного від попереднього, що приводить до кульмінації — останнього емоційного сплеску, який утілюється не лише завдяки тутійному фактурному викладу, а й підкреслюється гармонією: у момент, коли мелодичні лінії струнних сягають найвищого тону, у партії фортепіано яскраво спалахує неаполітанський секстакорд. Після кадансу в основній тональності починається к о д а , побудована на новій темі, похідній від попереднього тематизму, оскільки вона починається низхідним квінтовым мотивом і містить пунктирні ритмічні фігури. Її викладено у вигляді перегуків фортепіано і струнних на фоні остинатного синкопованого акомпанементу фортепіано.

Фінал (*Allegro con fuoco, мі-бемоль мажор*) становить масштабну сонатну композицію, що за характером та інтонаційним строем дещо нагадує фінали камерних творів, навіть більшою мірою симфонії Р. Шумана. К. Гагге називає фінальне *Allegro* класичним за духом, але, на нашу думку, у ньому набагато більше від мажорних фіналів саме романтичних сонатних циклів, оскільки в останніх образи радості, тріумфу чи стрімкої, кипучої енергії майже завжди мають суб'єктивне забарвлення й нерідко пов'язані з ліричним тоном висловлювання. Це особливо відчувається в камерних творах Р. Шумана і Й. Брамса. Так само й фінал Тріо А. Майєр починається темою головної партії кантиленного типу пісенного походження, яка за мелодичним абрисом дещо перегукується з темою, на якій побудовано коду фіналу Другої симфонії Р. Шумана. Основну лінію веде фортепіано, струнним доручено гармонічний супровід (приклад 7).

Розділ головної партії має форму подвійного періоду з розширенням, у якому відбувається активний секвенційний розвиток початкового мотиву теми. Головна партія завершується кульмінацією, що підкреслюється тутійним викладом матеріалу й ефектними пасажами у фортепіано і струнних. На відміну від першої частини, тут є досконалий каданс, що відокремлює головну партію від сполучної, побудованої на тематичному матеріалі, інтонаційно близькому до матеріалу головної партії. Вона не замкнена за структурою, оскільки завершується домінантою до тональності побічної партії — *соль мінор*. Тут виникає не лише тематична арка з третьою частиною, а й тональний зв'язок із першою частиною, оскільки в цій самій тональності звучить тема побічної партії в її репрізі. У побічній партії фіналу А. Майєр продовжує ідею варіантного розвитку матеріалу: від цитованої тут основної теми третьої частини вона залишає тільки найбільш упізнавану першу двотактову фразу, а далі виводить із неї новий матеріал, хоча й подібний за інтонаційною структурою до попереднього. Завдяки цьому здійснюється органічний перехід до завершальної партії, тема якої також споріднена з попередніми, зокрема з темою головної партії, завдяки спільному початковому мотиву висхідної сексти і подібному ритмічному рисунку.

Четверта частина. Тема головної партії

Finale. Allegro con fuoco

Finale. Allegro con fuoco

Завершальна партія не затверджує тональність домінанти, як у класичних сонатних *allegri*, а розмикає експозицію, виконуючи функцію модуляційного переходу до розробки. На її початку А. Майер, як і в першій частині, застосовує відхилення у *фа-дієз мінор*, створюючи ще одну тональну арку. Далі коло тональностей навіть розширюється порівняно з першою частиною: тематичний матеріал спочатку завершальної та побічної, а потім і головної партій проходить у тональностях *сі мінор*, *мі мінор*, *ля мінор*, *сі-бемоль мінор*, *ре мажор*, *соль мажор*. Розробка фіналу, як і розробка першої частини, будується за принципом драматургічних хвиль, які поступово підводять до генеральної кульмінації, що, як і в першій частині, збігається з початком репризи. Однак, якщо розробка першої частини будувалась на поліфонічному розвитку двох найхарактерніших тематичних елементів, то у фіналі авторка надає перевагу експонуванню кількох тем і похідних від них тематичних елементів та їх швидкій зміні при максимальній тонально-гармонічній нестійкості, що нагадує логіку побудови форми в камерних творах Р. Шумана.

У репризі матеріал експозиції повторюється без змін, на відміну від першої частини, тема побічної партії звучить в основній тональності, хоча й у мінорному нахилі. Ко да (*piu stretto*) закріплює основну тональність Тріо, стверджуючи заявлений на початку циклу радісно-тріумфуючий образ.

Висновки та перспективи дослідження. У Тріо *мі-бемоль мажор* А. Майер утілено як найхарактерніші ознаки цього жанру, що склались у творчості композиторів-класиків, так і здобутки композиторів-романтиків австро-німецької школи першої половини XIX століття, які мають у цьому творі пріоритетне значення.

Спадкоємність класичних традицій проступає в чотиричастинній структурі циклу, що стала типовою для жанру тріо, починаючи з творів Л. ван Бетховена; у специфічних прийомах ансамблевого письма (унісонний виклад початкової теми всіма інструментами,

діалогічність — зіставлення звучання ансамблевого *tutti* й *solo* фортепіано; елементи імітації в партіях струнних; поліфонічний розвиток тематизму в розробках).

Від романтизму в композиторське мислення А. Майєр перейшла передусім провідна роль лірики, опора на пісенно-романсові інтонації. Важливими ознаками романтичного стилю є спорідненість тематизму в кожній із частин, наскрізний тематичний розвиток, тематичні арки між частинами. У цьому композиторка близька до Й. Брамса. Якщо порівняти дати створення основних камерних опусів, можна дійти висновку, що пошуки митців відбувались паралельно. Також певні фактурно-синтаксичні й композиційні ідеї, утілені А. Майєр у Тріо, відсилають до творів Ф. Шуберта в цьому жанрі, зокрема до Тріо №2 *мі-бемоль мажор*: певні прийоми ансамблевого викладу, побудова першої хвилі розробки на матеріалі завершальної партії, відхилення в далекі тональності на початку розробкових розділів.

Серед своєрідних ознак Тріо А. Майєр: лаконічність композиції, пластичність мелодичних ліній, виняткова плинність і зв'язність форми, що досягається завдяки інтонаційній спорідненості тем, незамкненості синтаксичних структур або вуалюванню кадансів, органічності модуляційних переходів; динамічність розробкових розділів, чим відрізняється твір А. Майєр від тріо Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона і почасти навіть Л. ван Бетховена, у пізніх тріо якого в розробки подекуди проникає лірична споглядальність. Також окремі мелодичні й гармонічні звороти Тріо (наприклад, у темах середніх розділів *скерцо* й *Andante*) нагадують скандинавський національний колорит, хоча, як видається, це не було метою композиторки, оскільки музична лексика твору міцно вкорінена в інтонаційну сферу австро-німецького романтизму.

Тріо Аманди Майєр належить до найкращих здобутків романтичного етапу в еволюції жанру, про що свідчить творче втілення класичних традицій поряд із розкриттям особистісного лірико-психологічного змісту.

Виявлення національних джерел творчості А. Майєр, її зв'язків зі шведським фольклором потребує окремого дослідження.

Подальше дослідження творчості мисткині може бути пов'язане також із вивченням інших її опусів, виявленням закономірностей і основних віх еволюції її стилю та побудовою на цій основі періодизації творчості композиторки.

Також, враховуючи тенденції світової виконавської практики й ситуацію, що склалася у вітчизняному музикознавстві, актуальним і перспективним напрямом дослідження може стати більш детальне вивчення творів жінок-композиторок ХІХ — початку ХХ століття: Клари Шуман, Фанні Мендельсон, Луїзи Фарранк, Наді і Лілі Буланже, Жермени Тайфер та інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Amanda Maier (1853–1894): Piano Trio in E flat — A rediscovered masterpiece! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dF7-AtKhZds> (accessed: 01.03.2021).
2. Brown N. A. Discovering Composer Amanda Maier // Library of Congress. 2016. November 2. URL: <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/> (accessed: 10.07.2021).
3. Fuchs, I. Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien : in 6 Bände. Band 1. Wien : H. Schneider, 2001. 682 p.
4. Gagge K. The Piano Trio // Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Pianotrio: Score. Stockholm : Swedish Musical Heritage ; Kungliga Musikaliska Akademien, 2018. P. 74–78.
5. Grieg E. Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel / Herausgegeben von K. Henning. Ohio : Peer Gynt Press, 2001. 455 p.

6. Hofmann R., Hofmann K. Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret. Tutzing : Hans Schneider, 2006. 400 p.
7. Jönsson Å. Violinvirtuos och musikpionjär // Historien om en stad : in 3 vol. Vol. 2. Landskrona 1800–1899. Landskrona : Landskrona kommun, 1995. P. 151–156.
8. Karlsson Å. Amanda Maier — violinvirtuos och Landskronaflicka // Landskronaprofiler. Landskrona : Landskrona museum, 1994. P. 38–43.
9. Laurence A. Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900. New York : R. Rosen Press, 1978. 101 p.
10. Maier-Röntgen A. Letter to Prof. J. P. Cronhamn. 13 July 1874 // Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Pianotrio. Score / Kungliga Musikaliska Akademien. Stockholm : Swedish Musical Heritage, 2018. P. 75.
11. Maier-Röntgen A., Pianotrio. Score / Kungliga Musikaliska Akademien. Stockholm : Swedish Musical Heritage, 2018. 141 p.
12. Martyn J. F. Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist. Doctor of Musical Arts Dissertation. Faculty of Music University of Toronto. Toronto, 2018. 222 p.
13. Öhrström E. Amanda Maier-Röntgen (1853–1894) // Swedish Musical Heritage / The Royal Swedish Academy of Music. URL: <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/> (accessed: 10.03.2021).
14. Öhrström E. Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige / Göteborgs universitet. Musikvetenskapliga institutionen. Göteborg, 1987. 258 p.
15. Öhrström E., Eriksson B. Amanda Maier Röntgen // Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid / Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket. Stockholm, 1995. P. 9–10.
16. Riemann H. Röntgen, Amanda // Musik Lexikon. In 2 Bänden. Band 1. Nikosia : TP Verone Publishing house Ltd, 2017. P. XXIX.
17. Öhrström E. Amanda Maier-Röntgen (1853–1894) // Swedish Musical Heritage / The Royal Swedish Academy of Music. URL: <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/> (accessed: 10.03.2021).
18. Vis J. Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus. Zwolle [Netherlands] : Waanders Uitgevers, 2007. 560 p.

REFERENCES

1. Amanda Maier (1853–1894): Piano Trio in E flat — A rediscovered masterpiece! (2018). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dF7-AtKhZds> (accessed: 01.03.2021) [in English].
2. Brown, N. A. (2016) Discovering Composer Amanda Maier (2016). URL: <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/> (accessed: 20.07.2021) [in English].
3. Fuchs, I. (2001). International Brahms Congress Gmunden 1997 [Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997]. In: *Publications of the Archive of the Society of Friends of Music in Vienna* [Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien], Vol. 1, H. Schneider, Vienna, 682 p. [in German].
4. Gagge, K. (2018). The Piano Trio. In: *Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Pianotrio: Score*, Swedish Musical Heritage, Swedish Music Academy, Stockholm, pp. 74–78 [in English].
5. Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel* / Klaus Henning (Ed.). Ohio: Peer Gynt Press, 455 p. [in German].
6. Hofmann, R. & Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms as Pianist and Conductor: Chronology of his Work as Interpreter* [Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret]. Tutzing: Hans Schneider, 400 p. [in German].

7. Jönsson, Å. (1995). Violin Virtuoso and Music Pioneer [Violin Virtuos och Musikpionjär]. In: *The History of a City. Landskrona 1800–1899*. [Historien om en Stad. Landskrona 1800–1899], in 3 vol. Vol. 2. Landskrona: Landskrona kommun, pp. 151–156 [in Swedish].
8. Karlsson, Å. (1994). Violin Virtuoso and Landskrona girl [Amanda Maier — Violinvirtuos och Landskronaflicka]. In: *Landskronaprofiler*. Landskrona: Landskrona museum, pp. 38–43 [in Swedish].
9. Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 Women Composers born before 1900*, New York: R. Rosen Press, 101 p. [in English].
10. Maier-Röntgen, A. (2018). Letter to Prof. J. P. Cronhamn. 13 July 1874. In: *Amanda Maier-Röntgen 1853–1894, Pianotrio: Score*. Stockholm: Swedish Musical Heritage, Kungliga Musikaliska akademien, p. 75. [in English].
11. Maier-Röntgen, A. (2018). *Pianotrio: Score*. Stockholm: Swedish Musical Heritage, Swedish Music Academy, 141 p. [in Swedish].
12. Martyn, J. F. (2018). *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*. Doctor of Musical Arts Dissertation. Faculty of Music University of Toronto. Toronto, 222 p. [in English].
13. Öhrström, E. & Eriksson, B. (1995). Amanda Maier Röntgen [Amanda Maier Röntgen], *Female composers. A Selection from the 19th Century to the Present* [Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid], Stockholm City Library, Main Library, Stockholm, pp. 9–10 [in Swedish].
14. Öhrström, E. (1987). *Bourgeois Women making Music in 19-th Century Sweden*. [Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige], Gothenburg University, Department of Musicology. Göteborg, 258 p. [in Swedish].
15. Öhrström, E. and Eriksson, B. (1995) Amanda Maier Röntgen // Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid / Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket. Stockholm, pp. 9–10 [in Swedish].
16. Öhrström E. Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). In: *Swedish Musical Heritage / The Royal Swedish Academy of Music*. URL: <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/> (accessed: 10.03.2021) [in English].
17. Riemann, H. (2017), Röntgen, Amanda. In: *Music Lexicon*, in 2 Bänden. Band. 1. Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd, p. 29 (XIX) [in German].
18. Vis, J. (2007), *Gaudeamus: the life of Julius Röntgen (1855–1932), composer and musician* [Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus], Waanders Uitgevers, Zwolle [Netherlands], 560 p. [in Dutch].

СЕРДЮК Я. А.

Сердюк Ярослава Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры фортепиано Харьковской государственной академии культуры (Харьков, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4007-5563>
 yaroslava_serdyuk@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243217>

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО АМАНДЫ МАЙЕР В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА

Актуальность исследования. Впервые в украинском музыковедении актуализируется творческое наследие малоизвестной украинским исполнителям и музыковедам шведской скрипачки-виртуоза и композитора романтической эпохи — Аманды Майер-Рёнтген — первой женщины, удостоенной звания «Musik Direktor» по окончании Королевской академии музыки в Стокгольме. Аманда Майер также совершенствовала своё исполнительское и композиторское мастерство в Лейпциге. Её творчество было положительно оценено критиками того времени и ведущими европейскими музыкантами: Э. Григом, И. Брамсом, К. Шуман, с которыми А. Майер поддерживала творческие контакты.

Цель исследования — рассмотреть жанрово-стилевые параметры Трио *ми-бемоль мажор* А. Майер, партитура, которого долгое время считалась утерянной; определить его место в общей эволюции жанра.

Методология исследования базируется на ключевых методах музыковедения: гармонического, полифонического, интонационного, жанрово-стилевого анализа, анализа музыкальной формы, историко-стилевого, компаративного методов.

Основные результаты исследования и выводы. Трио *ми-бемоль мажор* А. Майер воплощает в себе как наиболее характерные черты этого жанра, развившиеся в творчестве композиторов-классиков, так и достижения композиторов-романтиков австро-немецкой школы первой половины XIX века, последние играют ключевую роль в этом сочинении.

Преимственность с классическими традициями прослеживается в четырёхчастной структуре цикла; специфических приёмах ансамблевого письма (унисонное изложение начальной темы всеми инструментами, диалогичность — сопоставление звучания ансамблевого *tutti* и *solo* фортепиано; элементы имитации в партиях струнных; полифоническое развитие тематизма в разработках). От романтизма в композиторском мышлении А. Майер — основополагающая роль лирики, опора на песенно-романсовые интонации, родство тематизма внутри каждой из частей, тематические арки между частями, отклонения в далекие тональности в начале разработочных разделов.

Среди индивидуальных черт Трио А. Майер: лаконичность композиции, пластичность мелодических линий, исключительная текучесть и связность формы, которая достигается благодаря интонационному родству тем, разомкнутости синтаксических структур или вуалированию кадансов, органичности модуляционных переходов; динамичность разработок в крайних частях. Также на уровне отдельных интонаций прослеживаются связи со шведским музыкальным фольклором. Трио Аманды Майер представляет лучшие достижения романтического этапа в эволюции жанра: творческое преломление классических традиций наряду с раскрытием личностного лирико-психологического содержания.

Ключевые слова: творчество Аманды Майер, камерная музыка, трио, романтизм.

YAROSLAVA SERDIUK

Serdiuk, Yaroslava — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Senior Lecturer at the Piano Department of Kharkiv State Academy of Culture (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4007-5563>

yaroslava_serdyuk@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243217>

PIANO TRIO BY AMANDA MAIER IN THE CONTEXT OF GENRE EVOLUTION

The relevance of the study. The name of Swedish composer and violin virtuoso of the Romantic era Amanda Maier-Röntgen is virtually unknown in Ukrainian musicology. Her work was forgotten for long time and rediscovered by European (particularly Swedish) and American musicians. But at one time she was the first woman who received the title of “Musik Direktor” after graduating from the Royal Academy of Music in Stockholm. She also perfected her performing and composing mastership in Leipzig, her work was praised by critics and leading European musicians: E. Grieg, J. Brahms, K. Schumann, with whom A. Maier maintained creative contacts. Existing research in European and American musicology considers basically only biography and performing activity of A. Maier, not her composer style or genre-stylistic and compositional features of her works.

The main objective of the research is to consider the stylistic parameters in chamber music works by A. Maier, in particular, her interpretation of the piano trio genre.

The methodology of the study is based on the main methods of music science: compositional, harmonic, polyphonic, intonation genre-stylistic analysis, historical-comparative method.

The main findings and conclusions of the study. The Trio in E flat major by A. Maier embodies both the most characteristic features of this genre that have developed in the works of classical composers, and the achievements of Romantic composers of the Austrian-German school of the first half of the nineteenth century, and the latter have priority in this work. Continuity with classical traditions can be traced in the four-part structure of the cycle, which has become typical for the trio genre, beginning with the works by L. van Beethoven; in specific techniques of ensemble writing (unison presentation of the initial theme with all instruments, dialogicity — comparison of the sound of ensemble *tutti* and *solo* piano; elements of imitation in strings part; polyphonic work with themes in development). Fundamental role of lyrics, reliance on the song and romance intonations, the kinship of themes within each of the parts, end-to-end thematic development, and thematic arches between the movements in composer thinking of A. Maier comes from Romanticism. Among the individual features inherent in the Trio A. Maier — laconic composition, plasticity of melodic lines, exceptional fluidity and coherence of form, which is achieved due to intonational similarity of the themes, openness of the syntactic structures or veiling of the cadences, organicity of the modulation transitions; dynamism of the developing sections. Also, some melodic and harmonic elements of the Trio (for example, in the themes of the middle sections of Scherzo and Andante) hint at the Scandinavian national folklore. Amanda Mayer's trio represents the best achievements of the romantic stage in the evolution of the genre: your embodiment of classical traditions together with the disclosure of personal lyrical and psychological content.

Keywords: works of Amanda Maier, chamber music, trio, romanticism.