

## ВЗАЄМОДІЯ РОМАНТИЧНИХ ТА КЛАСИЧНИХ СТИЛЬОВИХ ПРОЕКЦІЙ У КОНЦЕРТІ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ № 3 ІГНАЦА МОШЕЛЕСА

785.6.035.2:[780.616.432:785.11](436)“183”  
<http://doi.org/10.5281/zenodo.1807123>

Стахевич Г. О. Взаємодія романтичних та класичних стильових проєкцій у Концерті для фортепіано з оркестром № 3 Ігнаца Мошелеса. У статті висвітлюються стильові особливості жанру фортепіанного концерту першої третини XIX століття. Шляхом аналізу Концерту для фортепіано з оркестром № 3 g-moll, op. 58, I. Мошелеса виявляються баланс і взаємодія класичних і романтичних рис, притаманних творам зазначеного періоду. Розкриваються жанрово-стильові, структурно-композиційні, виконавські особливості твору І. Мошелеса. Розглядаються образний світ твору, трансформація форми, розвиток драматургії, технічні та художні прийоми, композиторські знахідки та новації, а також способи їх використання. Зазначається впровадження нових технічних можливостей фортепіано як засіб для втілення нових романтичних образів і настроїв.

**Ключові слова:** фортепіанний концерт, жанр, стиль, класицизм, романтизм, виконавське мистецтво, музична форма.

Стахевич Г. А. Взаимодействие классических и романтических стилиевых проєкций в Концерте для фортепиано с оркестром № 3 Ігнаца Мошелеса. В статье освещаются стилиевые особенности жанра фортепианного концерта первой трети XIX века. Путем анализа Концерта для фортепиано с оркестром № 3 g-moll, op. 58, И. Мошелеса выявляются баланс и взаимодействие классических и романтических черт, присущих произведениям данного периода. Раскрываются жанрово-стилевые, структурно-композиционные и исполнительские особенности сочинения И. Мошелеса. Рассматриваются образный мир произведения, трансформация формы, развитие драматургии, технические и художественные приемы, композиторские изобретения и новации, а также способы их использования. Отмечается внедрение новых технических возможностей фортепиано как средства для воплощения новых романтических образов и настроений.

**Ключевые слова:** фортепианный концерт, жанр, стиль, классицизм, романтизм, исполнительское искусство, музыкальная форма.

Stakhevych H. The interaction of classical and romantic stylistic projections in the Concerto for Piano with Orchestra No. 3 by Ignaz Moscheles.

**Background.** Changing of the styles from classical to romantic in the music of the first third of the nineteenth century received a vivid expression in the instrumental concert, which gained rapid distribution in that period. Immanent features of the genre – emotional uplift, virtuosity, shine, artistry – provided the popularity of these works among the public and brought the desired success to musicians. The greatest flowering got of the piano concerto, in which the weighty place took works of the Austro-Germanic composers-pianists J. N. Hummel, I. Moscheles, I. P. Pixis, F. Ris, W. Taubert, F. Hiller and others. In general they were pupils of the classical school. But, at the same time, they tried to invent new expressive means and techniques that, firstly, could satisfy the public desire of pleasure and acute effects, and secondly, would correspond to the spirit of the time and the new content of art. The interaction and contrast of the characters, both classical and early romantic styles, are clearly expressed in the piano concertos of one of the most significant representatives of the genre – Ignaz Moscheles (1794 – 1870).

**Objectives.** The main point of the article is to identify romantic projections in the genre of the piano concerto, the peculiarities of the interpenetration of classical and romantic features and the specifics of using new artistic and technical capabilities on the example of the Concerto for Piano and Orchestra No. 3 by I. Moscheles.

**Results.** In the Concert for Piano and Orchestra No. 3 g-moll (1820) is the most clearly revealed the desire of Moscheles to combine the latest achievements of performing techniques with the classical architectonics of the themes and structures. The composi-

tion has a classical structure and consists of three parts: Allegro moderato, Adagio, Allegro agitato. The basic tone (g-moll) contains hidden drama in the disclosure of the artistic image.

The exposition of the first part (Allegro moderato) is characterized by a special melodiousness of musical work. Even in the moments of dramatization and tension increasing, the melody remains very smooth and flexible. Orchestral and piano writings have their own differences. So, in the orchestra party, the presentation is vivid and the artistic images are clearer. And the piano party is more inspirational, lyrical and improvisational. Also during the piano exposition, the composer symphonizes the musical fabric, due to the small development of the main themes. The general mood of the section varies from suppliant and embarrassed to an inspirational dreamed.

In spite of the classical structure, transparent texture and mainly tonic-dominant functions of the main party, the themes of the first part also have some romantic features: 1) intensified dynamic contrasts and dramatization of images; 2) used unusual tonal comparisons at the beginning of the work; 3) increase of musical tension by changing rhythmic formulas, active use of chromatic moves, unstable harmonics, etc.

Short-scale development part gets a great dramatic significance. Following the classical traditions, the composer feels, embodies and develops imaginative content on a romantic basis. Maximum saturation with themes of lyricism and dynamism, a significant performance and technical arsenal of the soloist, masterful ensemble of the musical themes' distribution, all these are a demonstration of romanticization of the genre.

The cadenza in the reprise, which reveals the virtuoso shine and skill of the performer, is the culmination of the first part. Here, typical for the piano style of the composer is the use of “beaded” techniques. Chord consonants are used rarely, mainly as an accompaniment.

The second part (Adagio) moves into the sphere of contemplation and reflection. Small in scope, the chapter has an interpersonal character, combining the effectiveness of the first part and the focus of the final. The transition of attacca from Adagio to the third part indicates changes in the interpretation of the classical tripartite structure, envisaging its subsequent transformation, when due to the merging (“curtailment”) of all parts the concert turns into a symphonic poem.

The final (Allegro agitato), written in the form of rondo-sonatas, has a dance-scherzo and virtuoso character. In the process of musical material development and the variation of the themes, the mood changes: the character of music becomes loud, playful, embarrassed, lyrical, virtuoso-effective, elegant, festive, dramatic, elevated, expressive, etc. As in the second part, the main role belongs to the piano in the finale. In the third part, the composer identified the possibilities of monotheism most clearly, when only one topic is used in the thematic development and closely related intonationally to the themes of the first part.

**Conclusions.** In the Concerto for Piano and Orchestra No. 3, I. Moscheles successfully resolved the equilibrium question of the embodiment of the romantic nature of music, full of sublime pathetic and intimate lyrical expressions, in well-balanced classical forms. Relying on the classical traditions and the introduction of technical innovations did not prevent the artist in his quest for singing sound instrument, which became the property of romantic piano art. At the same time, attention was drawn to the innovations introduced by I. Moscheles, related to the development of monotheism. They influenced the unification and merging of all parts of the composition, which, to a large extent, became the basis for further reform of the genre system of piano art.

The study and analysis of the concert works by Ignaz Moscheles and his contemporaries gives an idea of the artistic origins and technical means of romantic pianism, the embodiment and

equilibrium of the romantic figurative structure and content of compositions with classical structures. Concerning the prospects for the development of the genre system of romantic piano art, and from these positions can serve as the subject for further exploration.  
**Keywords:** piano concerto, genre, style, classicism, romanticism, performing arts, musical form.

**Постановка проблеми та її зв'язок із науковими завданнями.** Зміна стилів — класичного та романтичного — в музиці першої третини ХІХ століття отримала яскраве вираження в інструментальному концерті, який набув стрімкого поширення у зазначений період. Іманентні властивості концертного жанру — емоційний підйом, віртуозність, блиск, артистизм — забезпечували популярність цих творів у публіки та приносили бажаний успіх музикантам. Найбільшого розквіту дістав жанр фортепіанного концерту, в якому вагоме місце займає творчість композиторів-піаністів австронімецької традиції (Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Й. П. Піксіса, Ф. Ріса, В. Тауберга, Ф. Гіллера та ін.). Будучи загалом вихованцями класичної школи, водночас вони прагнули винайти нові виразні засоби і технічні прийоми, які, по-перше, могли б задовольнити жагу насолоди й гострих ефектів у публіки, а по-друге, відповідали б духові часу і новому змісту мистецтва. Взаємодія і протилежність ознак як класичного стилю, так і раннього романтизму яскраво виражена у фортепіанних концертах одного із найзначніших представників жанру — Ігнаца Мошелеса (1794–1870).

Серед восьми концертів для фортепіано з оркестром, створених І. Мошелесом, найбільшого визнання отримали Третій (g-moll, ор. 58), Сьомий «Патетичний» (c-moll, ор. 93) і Восьмий «Пасторальний» (D-dur, ор. 96). Дослідники зазначають властиві цим творам пафос і пишність, а також цікаву гармонію й підкреслену, рельєфну ритміку [4, с. 882]. На думку Р. Шумана, в них відчувається рука зрілого майстра і відмінного художника: «... за формою твори ясні й чіткі» (традиції класицизму), а «за змістом — романтичні, оригінальні і натхненні» (тенденції романтизму) [8, с. 148]. Проте, попри величезну популярність у європейській виконавській практиці ХІХ — початку ХХ ст., концертний спадок І. Мошелеса досі не отримав належного вивчення у вітчизняному музикознавстві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Найзначнішим джерелом, що містить характеристику композиторської та виконавської діяльності І. Мошелеса, залишається літературно-критичний доробок Р. Шумана [7; 8]. Сильові константи фортепіанної творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Дж. Фільда розглядалися, зокрема, у працях білоруської дослідниці О. Адаєвої [1]. Особливості виконавського й композиторського стилю І. Мошелеса та історична оцінка діяльності митця як «передвісник» фортепіанного романтизму Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана розкривались також у дослідженнях авторки статті [5]. Однак особливості фортепіанних концертів, специфіка музичного викладення, піаністичні новації І. Мошелеса у більшості біографічних і музикознавчих

досліджень творчості цього митця (передусім у працях Б. Г. Гнілова [2], І. К. Кузнецова [3], М. С. Чернявської [6], М. Кролла (Mark Kroll) [9]) спеціального висвітлення не дістали.

**Мета статті.** Основною метою статті є виявлення характеру стильових взаємодій романтичних та класичних проєкцій у Концерті для фортепіано з оркестром № 3 Ігнаца Мошелеса.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Концерт для фортепіано з оркестром № 3 g-moll, який завершив віденський період життя композитора, був написаний Ігнацем Мошелесом 1820 року перед від'їздом до Англії. Даний концерт, який користувався величезною популярністю, став одним із найулюбленіших творів цього жанру в сучасників митця. У цьому творі найяскравіше виявилось прагнення І. Мошелеса об'єднати новітні досягнення виконавської техніки з класичною архітектонікою тематизму та структури. Отже, Концерт має типову класичну будову і складається з трьох частин: Allegro moderato, Adagio, Allegro agitato. Основна тональність твору (g-moll) містить прихований драматизм у розкритті художнього образу.

Перша частина — сонатне allegro — за класичними традиціями починається з *оркестрової експозиції*. Головна партія написана у простій двочастинній формі з рисами сонатності. Тема, яка виконується струнно-смічковою групою, має ліричний, дещо збентежений характер завдяки використанню хроматизмів, низхідних ходів (зітхань) на малу терцію після початку мелодії з кульмінаційного звуку. Щільне використання нестійких доміантових та зменшених гармоній посилює напруження звучання з поступовим заспокоєнням у кінці.

У другому періоді головної партії цікавими є тональні зіставлення: c-moll — Des-dur — Es-dur. Вибір на початку твору тональностей першого і другого ступеня спорідненості вказує на некласичний підхід композитора до його гармонічного плану. Отже, вже у викладенні цієї теми митець розкриває поляриність внутрішнього конфлікту образу. Оскільки такий прийом використання гострого протиставлення всередині тематизму головної партії є характерним для Л. Бетховена, можна зазначити певний вплив композиторського мислення останнього на творчість І. Мошелеса.

Попри класичну чітку будову, прозору фактуру та переважно тоніко-домінантові функції головної партії, в тематизмі концерту простежуються й романтичні риси: 1) посилені динамічні контрасти та драматизація образів; 2) уведений незвичні тональні співставлення на початку твору; 3) зростання напруження завдяки зміні ритмічних формул, активному використанню хроматичних ходів, нестійких гармоній (переважно септакордів доміантової групи та гармонії VI ступеня) із затриманням при розв'язанні тощо.

Для зв'язуючої партії, побудованої на коротких висхідних секвенційних пасажах, характерне використання поліфонічних прийомів: почергове проведення мотивів з їх подальшим нашаруван-

ням, контрапунктичність викладення. Однак завдяки активному темпу, зміні лінійно-мелодичного фактурного викладення на акордове та октавне риси поліфонічності втрачаються.

*Побічна партія*, як і головна, також написана у простій двочастинній формі, котра завершується невеликою каденцією. Викладена у паралельному мажорі (B-dur), по суті, вона є варіацією головної теми. На початку тема має спокійний та світлий характер, який поступово стає активним та грайливим за рахунок руху восьмих у супроводі, хроматизації мелодики та перенесення мелодії у високий регістр. *Заключна* партія будується на інтонаціях зв'язуючої та протиставленні елемента оспівування з головної теми, що поступово повертає її до початкового настрою, завершуючи оркестрову експозицію.

Усі теми експозиції характеризуються надзвичайною мелодійністю, що є ознакою індивідуального стилю композитора. Навіть у моменти драматизації та зростання напруження мелодизм І. Мошелеса залишається дуже плавним та гнучким. Іншою особливістю є наскрізне використання тематизму головної партії впродовж усього музично-драматургічного розвитку концерту, що свідчить про свідоме застосування композитором елементів монотематичної техніки, передбачаючи наступні зрушення в цьому напрямі такими видатними представниками зрілого романтизму, як Ф. Ліст та Р. Вагнер.

*Друга експозиція* (у солюючого фортепіано) починається з невеликого драматичного вступу, який у подальшому стане основою музичного розвитку. І. Мошелес тут майстерно добирає засоби виразності для створення суворого лаконічного образу: мелодія виконується в октавному подвоєнні; мелодична лінія дуже активна за рахунок висхідних октавних ходів із подальшим низхідним рухом; обширне використання пунктирного ритму; гучна динаміка та динамічні акценти (*ff*, *sf*); тремоло в низькому регістрі. Навіть тихі акорди в оркестрі, які звучать між фразами у фортепіано, сприяють посиленню яскравості та динамічності художнього образу.

Головна партія у фортепіано, порівняно з оркестровим, звучить іще більш натхненно та замріяно. Її останній хвилеподібний пасаж плавно переходить у викладення зв'язуючої партії, яка ґрунтується на висхідних хроматичних гамоподібних та низхідних хроматичних фігураційних пасажах. У побічній партії без змін проводиться лише перше речення (як невеликий вступ), після чого викладення теми в партії соліста насичується мелізматиною, хроматизмами, різноманітними фігураційними прикрасами, репетиціями, подвійними нотами, використанням поліритмії (накладання тріолей на дуолі) тощо. Такий арсенал виразних і технічних засобів у поєднанні з прозорою фактурою, тридольним метром та звучанням теми переважно у високому регістрі надають образу легкості й танцювальності.

Заключна партія водночас є каденцією експозиційного розділу, маючи характер діалогу, де

оркестрове викладення перемежається з віртуозними пасажами фортепіано. Заключний розділ головним чином спрямований на демонстрацію технічної майстерності піаніста, а оркестр виконує роль підтримки. Музична тканина в соліста насичена різноманітними пасажами та фігураціями «бісерної» техніки. У гармонічному плані домінують нестійкі гармонії (переважно септакорди другого та сьомого ступенів із оберненнями) та акорди подвійної доміанти. Такий підхід ініціює активні зміни тонального плану, що здійснюються з широким використанням далеких тональностей та хроматичних переходів: B-dur — a-moll — Fis-dur — G-dur — As-dur — A-dur — B-dur — Es-dur — F-dur — g-moll — As-dur — B-dur.

*Розробка* першої частини Концерту починається з розвитку першого мотиву головної партії у фортепіано, яка набуває світлого, омріяного та піднесеного характеру. Подальше включення теми вступу з фортепіанної експозиції зумовлює контраст двох образів, що підкреслюють співставлення тональностей B-dur — D-dur і виразні засоби: наспівний, плавний рух першої теми на *pp* та широкі секстові ходи, октавне подвоєння на *ff* у другій темі. Різка зміна динаміки та штрихів (зі *staccato* на *legato*) на останніх акордах у фортепіано готує наступну хвилю розвитку на матеріалі побічної партії, характер якої, порівняно з експозицією, майже не змінюється. Уведення тріолей і мелізматики в мелодію додає більшої зворушливості та ліричності музичному образу.

Наступні проведення теми вступу викладені за принципом фугато. Перші два з них почергово звучать у верхньому та нижньому регістрах фортепіано, а третє — у партії оркестру. Четверте проведення теми в соліста відрізняється не тільки зміною тональності, а й типом викладення: 1) тема звучить виключно в нижньому регістрі; 2) у верхньому регістрі проводиться лише перший висхідний мотив; 3) знову повне викладення теми в нижньому регістрі; 4) дзеркально перегорнута тема подана в посиленому акордовому звучанні. Значні тональні зрушення в тематичному розвитку (D-dur — A-dur — g-moll — F-dur — B-dur — c-moll — Es-dur — f-moll — g-moll — D-dur — g-moll) надають невеликій за обсягом розробці драматичного напруження. Поряд з іншими елементами музичного викладення (ліризмом та динамічністю тематизму, перенесенням акценту з головних тем на тему вступу, декоративно-варійованим прикрашанням мелодики) введення нестійких гармоній і септакордів у цілому романтизує музичну тканину.

*Реприза* першої частини Концерту ніби продовжує розробку, що проявляється в розширеному викладі зв'язуючої та заключної партії та у скороченому проведенні основних тем. Головна партія почергово проводиться спочатку в оркестрі, а потім у партії соліста. Завдяки використанню мажороміночних співставлень (оркестрове проведення теми — в основній тональності, а фортепіанне — в тональності B-dur) характер музики, порівняно з експозицією, змінюється на світлий та мрійливий.

Заклучна партія, як і в експозиції, побудована за принципом діалогу «соліст — оркестр», причому в репрізі тема структурно розширюється та переростає в заклочну каденцію. Партія соліста має віртуозний характер, підкреслюючи основне завдання даного розділу — показати майстерність виконавця. Треба зазначити, що для фортепіанного стилю композитора в заклочних побудовах є характерним використання виключно прийомів «бісерної» техніки, акордові ланцюжки та співзвуччя застосовуються рідко й переважно як супровід, в арпеджованому вигляді.

Головна тема, що звучить у кульмінації каденції в оркестрі, виступає як драматургічний стрижень твору: благальна, збентежена в експозиції, світла та піднесена в репрізі, в каденції вона стає драматичною та поривчастою. Звучання заклочного акорду в оркестрі наче підхоплює фортепіано, продовжуючи музичну думку. Останнє проведення головної партії ще більше загострює контраст двох образних сфер І частини — драматичної та ліричної. Композитор знову використовує поліфонічне викладення, накладаючи одне на одне проведення мелодичної лінії в партії фортепіано. Заклучні низхідні ходи в оркестрі підкреслюють відчуття безутішності.

Останній період першої частини сповнений тривоги та драматизму. Тремоло у високому регістрі фортепіано та низхідні мелодичні ходи в нижньому, охоплення широкого діапазону, поступове *crescendo* від *piano* до *fortissimo* — всі ці засоби виразності допомагають затвердити драматичне начало, закладене на початку твору.

Друга частина Концерту — *Adagio* — переносить слухачів у сферу споглядальності та роздумів. Основне викладення доручено солісту, оркестр відіграє супровідну роль, іноді вступаючи до діалогу з фортепіано. Завдяки гнучкій мелодичній лінії, що звучить на фоні розкладених акордів, ретельно вивіреному використанню пунктирного та тріольного ритму, трелей, мелізмів, гармонічних затримань тематизм частини нагадує оперне аріозо. З одного боку, мелодика інтонаційно близька до тем Л. ван Бетховена (контрастне зіставлення акордової фактури з пасажами та широкими мелодичними ходами), а з іншого боку — передбачає Р. Шумана (витонченість мелодики, інтонаційна виразність та примхливість) та Ф. Ліста (при веденні мелодійної лінії активне використання октавних пасажів, акордових ланцюжків, педалізації; охоплення майже всього діапазону інструмента). Деякі інтонації другої частини нагадують тематизм першої, що слугує об'єднуючою, цементуючою ланкою в музичній драматургії твору, а також свідчить про розробку композитором ідей монотематизму.

Написана в простій тричастинній формі музична тканина другої частини, що пронизана імпровізаційно-варіаційними рисами, поступово динамізується. Композитор активно використовує засоби виразності солюючого інструмента: 1) поступове розширення діапазону; 2) ритмічну різно-

манітність; 3) тональну барвистість; 4) широкий динамічний діапазон.

Загалом невелика друга частина Концерту має інтерлюдійний характер, об'єднуючи дієвість першої частини з цілеспрямованим фіналом. Перехід *attacca* від *Adagio* до третьої, фінальної частини твору вказує на зміни у трактуванні класичної тричастинної структури, передбачаючи наступну її трансформацію, коли завдяки об'єднанню («згорганню») всіх частин концерт перетворюється у симфонічну поему.

*Фінал* Концерту (*Allegro agitato*), написаний у формі рондо-сонати, має яскравий танцювально-скерцозний, віртуозний характер. У процесі розвитку музичного матеріалу та варіаційних проведеннь теми змінюються настрої: характер музики стає хвацьким, грайливим, збентеженим, ліричним, віртуозно-дієвим, витонченим, святковим, драматичним, піднесеним, експресивним, отримує тарантельні риси тощо.

Як і в другій частині твору, у фіналі головну роль виконує солюючий інструмент, однак при його взаємодії з оркестром не створюється враження переваги одного учасника над іншим. Навпаки, завдяки майстерному розподілу музичного тематизму композитор досягає певної врівноваженості: під час викладення теми у фортепіано, оркестр відіграє супровідну роль, але під час розгортання музичного матеріалу він вступає до діалогу з фортепіанною партією, що активізує музичний розвиток. Застосований І. Мошелесом тип музичного викладення ґрунтується на класичних принципах, але яскрава емоційність та віртуозність тематизму притаманні вже романтичному мистецтву.

Перша тема *експозиції* рондо-сонати має просту тричастинну будову з рисами сонатності. Інтонаційно вона схожа з тематизмом інших частин: початок фіналу нагадує дзеркально повернутий мотив головної теми першої частини Концерту. Завдяки використанню характерного метроритму, хвилеподібній мелодичній лінії в октавному викладенні, прийому репетицій в акомпанементі та проведенні тематизму у високому діапазоні досягається беззупинність і скерцозність руху. У гармонічному плані композитор звертається переважно до тонічної та субдомінантової сфер, домінантові функції з'являються лише в кінці розділів. У тональному плані, не виходячи за межі першого ступеня спорідненості, тобто не порушуючи класичних норм, переважає використання мажоро-мінорних співставлень.

З початком зв'язуючої теми музичний розвиток підхоплює оркестр. Перехід до побічної теми складається з трьох хвиль: 1) проведення в оркестрі музичного матеріалу, тематизм якого виростає з інтонацій головної партії; 2) наступне варіаційне проведення цього матеріалу в партії фортепіано, що зрештою перетворюється у 3) віртуозні хвилеподібні пасажі, які зосереджені в партії солюючого інструмента (діатонічні, хроматичні, арпеджіо).

Побічна тема Фіналу має просту двочастинну форму, не отримуючи значного розвитку, вона насичується варіаційністю, що притаманна всьому тематизму третьої частини. Порівняно з першою темою, в гармонії побічної партії превалюють тоніко-домінантові зв'язки, що також підкреслює чіткість, строгість та завершеність структури. Початок теми нагадує звучання мисливського ріжка, але викладення у високому регістрі, скерцозна ритміка, тиха динаміка, штрих *staccato*, значна кількість невеликих пауз надають музичному образу витонченості та граціозності. Це підкреслюється й поступовою зміною акордової фактури в соліста на октавний унісон, що додає звучанню прозорості та легкості. Друге проведення теми більш ліричне, що обумовлено зміною штрихів та ритміки: 1) замість чіткого ритму та штриху *staccato* в лівій руці з'являється розкладений акомпанемент на *legato*; 2) у мелодичній лінії також переважає легатність, незважаючи на збереження октавного викладення; 3) підсилюється педалізація та майже зникають паузи, що робить тему більш співучою та вимагає м'якшого звуковидобування від соліста. Таким чином, тематизму побічної партії притаманна кантиленність, яка загалом є іманентною рисою романтичного виконавства.

У викладенні заключної теми Фіналу, яка має скерцозний характер і побудована на елементах головної та побічної тем, композитор використовує прийом діалогу між оркестром і фортепіано. Останній пасаж у партії фортепіано завершує тему та готує коду експозиції, яка має суто віртуозний характер. У партії фортепіано превалюють хроматичні, мотивні діатонічні пасажі, ламані арпеджіо, часткове використання тремоло та репетицій. Слід зазначити сувору диференціацію функцій обох рук: права демонструє граничні можливості технічної майстерності (середній та високий регістри інструмента), а лівій доручений акордово-гармонічний супровід.

Мелодична лінія коди має хвилеподібний вигляд, що сприяє поступовій динамізації тематизму. Тональний та гармонічний плани розділу мають суто класичну основу: остаточно закріплюється тональність побічної партії (B-dur — Es-dur — B-dur), а в гармонії використовуються тоніко-домінантові функції.

*Розробка* фіналу написана у тричастинній формі, де перший і третій розділи побудовані на розвитку та драматизації образу головної теми, а середній має контрастний елегійний характер. Драматизація тематизму з початку розробки різко контрастує з урочистим настроєм, усталеним у кінці експозиції. Поліфонічне накладання теми, поступовий рух угору, октавне викладення та хроматизація тканини в партії фортепіано, тональні мажоро-мінорні співставлення, динамічні контрасти — все це активізує музичний образ, надаючи йому дієвості та емоційної напруги.

У другому проведенні теми встановлюється збентежений та схвильований настрій. Хвилеподібна мелодика, рух восьмими в акомпанементі,

використання тремоло, динамічні переходи та контрастні зіставлення роблять образ емоційно живим та тремтливим. Заключна оркестрова фраза складається з двох контрастних елементів: напористого запитального мотиву на інтонації головної партії в середньому та низькому регістрах та благаючої низхідної відповіді у верхньому регістрі, що залишають завершення першої хвили розвитку «відкритим».

Світлу, дещо меланхолійну, задумливу тему баркарольного характеру на початку центрального епізоду фіналу можна порівняти з оперним аріозо. Прозора фактура, вишукана мелодія, делікатно орнаментована оспівуванням та мелізмами, на фоні супроводу, що ніби коливається, створює образ спокою, ніжності та замріяності. У гармонічній основі епізод спирається лише на тоніко-домінантові зв'язки із залученням функцій другого ступеня для пом'якшення звучання в кінці заключних фраз. Тональний план також не має значних відхилень та модуляцій (D-dur — A-dur — D-dur), а проста двочастинна побудова підкреслює стрункість та завершеність форми.

Подальший розвиток головної теми в оркестрі знову повертає до драматичного скерцо. Активне зіставлення тональностей, штрихова та динамічна контрастність, переважання гармонії домінанти та зменшених септакордів, насиченість фортепіанної фактури різними видами хвилеподібних та секвенційних пасажів — усе це надає розвитку стрімкості, напруженості, гостроти. В останній фразі загальний драматичний настрій поступово змінюється до світлої лірики побічної партії, завершуючи розробку.

Дзеркальна реприза, як і в першій частині, скорочена. Характер побічної теми майже не змінюється, але стає більш віртуозним і маршовим. Це досягається завдяки облегшенню фортепіанної фактури, додаванню коротких заключних пасажів у кінці фраз, а також проведенню активного діалогу між оркестром та фортепіано. Початок заключної теми майже не відрізняється від експозиційного викладення. Діалог між оркестром та солістом плавно переходить у загальну каденцію твору.

Каденційний розділ складається з двох кульмінаційних витків. Перший побудовано на віртуозному матеріалі солуючої партії (мотивно-секвенційні пасажі), піком якого стає невелика тема, що є ритмічно зміненим другим мотивом головної партії з першої частини. Друга хвиля коди ґрунтується на проведенні головної партії, скерцозно-танцювальний характер якої змінюється на бравурно-експресивний. Образний контраст зумовлений і особливостями викладення музичного матеріалу: 1) мелодія виконується в унісон, а не в октавному подвоєнні; 2) мелодична лінія плавно переходить із одної руки до іншої, розширюючи діапазон звучання; 3) супровід насичується частими паузами, що робить звучання в поєднанні зі штрихом *staccato* більш уривчастим, гострим; 4) динамізму та енергійності музиці надають безупинність руху, хвилеподібна

динаміка, швидка зміна різних типів пасажів із активним використанням репетицій. Останні висхідні хроматично-репетиційні пасажі на *crescendo* в партії соліста, заключні акорди в оркестровій партії завершують фінал. Яскраве та динамічне завершення остаточно затверджує той гострий драматизм, який розкривався протягом усього твору.

Проведений аналіз переконливо доводить, що Концерт для фортепіано з оркестром № 3 *g-moll* І. Мошелеса, створений до появи романтичних шедеврів Ф. Мендельсона, Ф. Шопена та Р. Шумана, є яскравим прикладом утілення ранньоромантичних віянь. Спираючись на суто класичну структуру, прийоми музичного розвитку (варіаційний, поліфонічний, мотивний) та розподіл ролей «соліст — оркестр», І. Мошелес використав низку нових для свого часу технічно-виконавських прийомів у партії фортепіано, що багато в чому відобразилось на новому романтичному змісті та музичній образності твору. Завдяки спільним інтонаціям та використанню тематизму різних частин у музичному матеріалі всього твору І. Мошелес досягає монолітності та глибокої єдності всіх частин, передбачаючи наступну структурну трансформацію жанру. Можна впевнено стверджувати, що в даному творі композитор торував шляхи розвитку монотематизму та концентрованості форми. Ущільнення тематичного викладення, що сприяло динамізації та більшій цілісності музичного викладення, позначилось у подальшому на формуванні одночастинних творів романтичної фортепіанної музики (поєми, фантазії, балади).

**Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок** у даному напрямку. Таким чином, Ігнац Мошелес у Концерті для фортепіано з оркестром № 3 *g-moll*, ор. 58 вдало вирішив питання рівноваги між класичними формами й романтичним характером музики, регламентованістю побудов і втіленням піднесеної патетики та інтимних ліричних висловлювань, притаманних зразкам раннього романтизму. Увага композитора максимально зосереджується на мелодичному боці, інтонаційній виразності не тільки ліричних тем, а й технічних епізодів твору. Опора на класичні традиції та технічні інновації не завадили його пошукам співочого звучання інструмента, що є вже досягненням романтичного фортепіанного мистецтва. Запроваджені І. Мошелесом стильові нововведення значною мірою стали підґрунтям для подальшого розвитку жанру фортепіанного концерту романтичної доби.

Отже, аналіз концертних творів І. Мошелеса надає яскраві уявлення про витоки художніх і технічних засобів романтичного піанізму, досягнення рівноваги між романтичним образним строем і змістом та класичною структурою творів. Накреслені в них перспективи стильового розвитку романтичного піанізму в концертній жанровій сфері надають підстави для подальших наукових розвідок у царині музикознавства.

### Література:

1. Адаева Е. С. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса [Текст] / Е. С. Адаева // Теория и практика профессиональной исполнительской и педагогической подготовки в высшей музыкальной школе / сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк. — Минск : Белорусская гос. академия музыки, 2010. — С. 172–181. — (Научные труды Белорусской государственной академии музыки ; вып. 22).
2. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен. (Классико-романтическая эпоха) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Гнилов Борис. — М. : Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, 2008. — 23 с.
3. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кузнецов Игорь Константинович. — М. : Мос. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1980. — 20 с.
4. Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] : пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. : в 3-х т. / Гуго Риман ; под ред. Ю. Энгеля. — М. : Лейпциг : Изд. П. Юргенсона, 1904. — Т. 2. Вып. 7. — С. 882.
5. Стахевич Г. О. Постать І. Мошелеса в історичній ретроспекції та критичних поглядах сучасників [Текст] / Г. О. Стахевич // Українське музикознавство. — 2015. — Вип. 41. — С. 264–276.
6. Чернявська М. С. Л. Ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII — початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / М. С. Чернявська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — 19 с.
7. Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : собр. статей : в 2-х т. / Роберт Шуман ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Ковалевой ; сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1975. — Т. 1. — 407 с. : ил., нот.
8. Шуман Р. О музыке и музыкантах [Текст] : собр. статей : в 2-х т. / Роберт Шуман ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Ковалевой ; сост., текстологическая ред., вступ. статья и коммент. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1978. — Т. 2-А. — 327 с. : ил., нот.
9. Kroll M. Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe [Текст] / Mark Kroll. — Woodbridge : The Boydell Press, 2014. — 384 p.

### References:

1. Adayeva, E. S. (2010). Stanovlenie romanticheskogo fortepiannogo koncerta v tvorchestve I. N. Gummelja, Dzh. Fil'da, I. Moshelesa [The formation of a romantic piano concerto in the works of J. N. Hummel, J. Field, I. Moscheles]. In V. L. Yakonyuk, ed. *Teoriya i praktika professional'noy ispolnitel'skoy i pedagogicheskoy podgotovki v vysshey muzykal'noy shkole. Nauchnyye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki — Theory and practice of professional performing and pedagogical training in the highest musical school. Scientific works of the Belarusian State Academy of Music.* (Issue 22), (pp. 172–181). Minsk : Belorusskaya gos. akademiya muzyki. (In Russian).
2. Gnilov, B. G. (2008). Myzikalnoe proizvedenie dlya fortepiano s orkestrom kak zhanrovo-kompozitsionnyy fenomen (Klassiko-romanticheskaya epoha) [Musical composition for piano and orchestra as a genre-compositional phenomenon (Classical-romantic era)]. *Extended abstract of candidate's thesis.* Moscow : Gos. in-t iskusstvovznaniia M-va kul'tury RF. (In Russian).

3. Kuznetsov, I. K. (1980). Fortepiannyi kontsert (k istorii i teorii zhanra) [Piano concerto (for the history and theory of the genre)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Moscow : Mos. gos. konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. (In Russian).
4. Riemann, H. (1901–1904). *Muzikal'nyy slovar'* [Music dictionary]. Yu. Engel', ed. (Trans from 5<sup>th</sup> ed. by B. Yurgenson). (Vols 2, issue 7), (p. 882). Moscow ; Leipzig : Izd-vo P. Yurgensona. (In Russian). (The original title : Riemann Musiklexikon).
5. Stakhevych, H. A. (2015). Postat I. Moshelesa v istorichnii retrospektsii ta krytychnykh pohliadakh suchasnykiv [Personality of I. Moscheles in Historical Retrospective and in Critical Eye of Contemporaries]. *Ukrainian musicology*, 41, 264–276). (In Ukrainian).
6. Cherniavska, M. S. (2001). L. Van Betkhoven i fortepianna kultura kintsia XVIII — pochatku XIX st.(problema formuvannia fortepiannoi faktury) [L. van Beethoven and a piano culture of the late eighteenth and early nineteenth centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian).
7. Schumann, R. (1975). *O muzyke i muzykantakh* [About music and musicians]. (D. V. Zhitomirskiy, comp). (A. G. Gabrichevskiy & L. S. Tovaleva, trans). (Vols 1–2, vol. 1). Moscow : Muzyka. (In Russian).
8. Schumann, R. (1978). *O muzyke i muzykantakh* [About music and musicians]. (D. V. Zhitomirskiy, comp). (A. G. Gabrichevskiy & L. S. Tovaleva, trans). (Vols 1–2, vol. 2-A). Moscow : Muzyka. (In Russian).
9. Kroll, M. (2014). *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Woodbridge : The Boydell Press. (In English).

17.09.2018