

УДК 78.071.1(430)+78.082:786.2

СТАХЕВИЧ Г. О.

Стахевич Галина Олександрівна – аспірант кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури; викладач кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5915-2434>

## ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ ФЕРДІНАНДА РІСА

Розглянуто питання жанрово-стильової еволюції фортепіанного концерту перехідного періоду від класицизму до романтизму. Наголошено на можливості вивчати цей жанр шляхом звернення до концертних творів австро-німецьких композиторів-піаністів першої третини XIX століття. Зазначено, що в українському музикознавстві недостатньо досліджено жанрово-стильову еволюцію фортепіанного концерту і концертну творчість австро-німецьких композиторів-піаністів цього періоду. Ці питання розглянуто на прикладі концертної творчості Ф. Ріса. Досліджено жанрові і стильові особливості його концертної спадщини, визначено її місце і роль у становленні жанру в романтичну добу. Розкрито історичні умови створення кожного із восьми фортепіанних концертів композитора. Проаналізовано композиційні принципи, технічні й тембральні прийоми, застосовані у процесі створення фортепіанних концертів. Відзначено, що структура концертів Ф. Ріса загалом відповідає класичним зразкам жанру, але за своєю внутрішньою музичною організацією, особливо тональним планом, вони різняться: діапазон тональних зіставлень гармонічного словника фортепіанних концертів Ф. Ріса значно розширився, а усталені у XVIII столітті функціональні тоніко-домінантові зв'язки ослабли. Виявлено, що зміст і співвідношення сольної та оркестрової партій загалом відповідають класичним нормам, але в оркестрі значно посилена роль духових і ударних інструментів. Наголошено, що Ф. Ріс впроваджує у фортепіанну фактуру інтонаційно-технічні «формули», які в подальшому стануть основою музичного висловлювання романтичного піанізму.

**Ключові слова:** австро-німецькі композитори-піаністи, фортепіанний концерт «перехідного» періоду, концертна спадщина Ф. Ріса.

**Постановка проблеми та її зв'язок із науковими завданнями.** Перехідні етапи в історії культури зацікавлюють дослідників мистецтва тим, що в цей час відбувається трансформація усталених зразків, художнього досвіду в нову якість стилю, який формується. У першій третині XIX століття романтичний стиль змінив класичний. Серед багатьох інструментальних музичних жанрів стильових зрушень найбільше зазнав фортепіанний концерт, провідний у творчості композиторів-піаністів. У цьому переконають шедеври Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана, їх усебічне дослідження надає можливість усвідомити «внутрішні» перетворення жанру. Це переважно концертні опуси австро-німецьких піаністів-віртуозів першої третини – середини XIX століття, бетховенських учнів і соратників – Йоганна Гуммеля, Ігнаца Мошелеса, Фердінанда Ріса.

© Стахевич Г. О., 2018

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання розвитку фортепіанного концерту, стильові особливості творчості композиторів-піаністів першої половини XIX століття досліджені у працях О. Адаєвої<sup>1</sup>, Б. Гнилова<sup>2</sup>, І. Кузнєцова<sup>3</sup>, В. Чинаєва<sup>4</sup>, М. Чернявської<sup>5</sup>. Концертні твори австро-німецьких композиторів-піаністів «перехідного» періоду не набули всебічного вивчення, а про життя і творчість Фердинанда Ріса, видатного музиканта, у творчому доробку якого дев'ять фортепіанних концертів, є лише загальні відомості. Серед спеціальних видань – його відома біографія<sup>6</sup>, опублікована в журналі «*Harmonikon*» (1824) після від'їзду митця з Англії. Крім того, у 2011–2012 роках у Німеччині вийшли два журнали (видавництво «*Ries & Erler*»)<sup>7</sup>, у яких зібрано біографічні відомості про композитора, видання його творів та вибране листування, додано автобіографію митця та спогади про Л. ван Бетховена (у спів-авторстві з Ф. Вегелером). Однак характеристики й аналізу творів, визначення ролі творчості Ф. Ріса в еволюції музичних форм і стилів ці матеріали не містять, хоча за талантом і виконавською майстерністю сучасники ставили його поряд із Й. Гуммелем, І. Мошелесом та іншими віртуозами свого часу – Ф. Гіллером, Ф. Калькбреннером, Й. Крамером.

Загалом в українському музикознавстві мало спеціальних досліджень із питань жанрово-стильової еволюції фортепіанного концерту і концертної творчості австро-німецьких композиторів-піаністів, зокрема одного з найяскравіших представників – Фердинанда Ріса. Мета статті – розглянути концертну спадщину Ф. Ріса, її жанрові й стильові особливості, визначити місце у фортепіанному концертному мистецтві романтичної доби.

**Методологія.** У дослідженні застосовано культурно-історичний метод для визначення тенденцій розвитку концертного жанру, музично-виконавський аналіз – у розкритті особливостей стилю композитора, а також історико-порівняльної інтерпретації й теоретичного узагальнення.

---

<sup>1</sup> Адаева Е. С. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса // Теория и практика профессиональной исполнительской и педагогической подготовки в высшей музыкальной школе / сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк. Минск : БГАМ, 2010. Вып. 22. Серия 5. С. 172–181.

<sup>2</sup> Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2008. 23 с.

<sup>3</sup> Кузнєцов И. Н. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1980. 20 с.

<sup>4</sup> Чинаев В. П. В поисках романтического пианизма // Стилевые особенности исполнительской интерпретации : сб. науч. тр. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1982. С. 58–81.

<sup>5</sup> Чернявська М. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.

<sup>6</sup> *Memoir of Ferdinand Ries // The Harmonicon, a journal of Music. Part 1, vol. 2, No. 15 of March. London : Published by Samuel Leigh, 1824. S. 33–54.*

<sup>7</sup> *Ries Journal. Ferdinand Ries. Seine Werke in neuen Editionen bei Ries & Erler [Ferdinand Ries. His work in the new editions of Ries & Erler]. Berlin : Ries & Erler, 2011. Ausgabe 1. 36 s.; Ries Journal Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries an das Bureau de Musique in Leipzig [Biographical notes about Ludwig van Beethoven. Unpublished letters from Ferdinand Rice to the Bureau de Musique in Leipzig]. Berlin : Hainholz Verlag, 2012. Ausgabe 2. 40 s.*

**Виклад основного матеріалу.** Фердинанд Ріс (Ferdinand Ries, 1784–1838) – відомий австро-німецький композитор, піаніст-віртуоз, диригент, учитель Ф. Ліста і один з авторів «Біографічних заміток про Л. ван Бетховена». Його музичним вихованням займався батько – Франц Антон Ріс, скрипаль і органіст Боннської музичної капели. Починаючи з п'яти років, Ф. Ріс навчався й гри на віолончелі у Бернгарда Ромберга (Bernhard Heinrich Romberg), а згодом композиції – у Петера фон Вінтера (Peter von Winter) в Мюнхені (1801).

Загалом атмосфера Боннської капели відіграла значну роль у становленні Ф. Ріса як музиканта. На той час це був один із найкращих колективів Німеччини. Капельмейстером капели Йосип Рейха (Joseph Rejcha), дядько Антоніна Рейхи (Antonín Rejcha). З віолончелістів у капелі був неперевершений віртуоз свого часу Бернгард Ромберг, а серед скрипалів – його двоюрідний брат Андреас Ромберг (Andreas Romberg). Як піаністи за необхідності виступали Франц Ріс (Franz Anton Xaverius Ries) – батько Фердинанда, як і молодий Л. ван Бетховен, який в оркестрі грав на альті. Боннський курфюрст Максиміліан прагнув дотримуватись столичних звичок, тому концерти й музично-театральні вечори влаштовувались у Бонні та його передмістях досить часто, двічі або тричі на тиждень.

У 1801 році, після смерті курфюрста, Ф. Ріс переїхав до Відня, де його тепло прийняв Л. ван Бетховен. У нього він навчався гри на фортепіано (безкоштовно!), а композиції – у найавторитетнішого у Відні музиканта Йоганна Георга Альбрехтсбергера (Johann Georg Albrechtsberger). Протягом життя Ф. Ріса пов'язували з Л. ван Бетховеном дружні стосунки, як і всіх, хто належав до близького оточення композитора (Франц Герхард Вегелер / Franz Gerhard Wegeler, Йоганн Глейхенштейн / Johann Gleichenstein, Ніколаус Цмескаль / Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, Карл Черні та ін.). Ф. Ріс був його постійним помічником, виконував обов'язки секретаря і переписувача нот. Л. ван Бетховен опікувався не тільки навчанням, а й долею свого учня і згодом рекомендував його графу Йоганну Георгу Брауну (Johann Georg von Browne) в Бадені, а влітку 1805 року Ф. Ріс отримав місце придворного музиканта у князя Карла Ліхновського (Karl von Lichnowsky).

У своїй виконавській діяльності, яку Ф. Ріс розпочав 1804 року піаністичним дебютом – Четвертим концертом Л. Бетховена із власною каденцією, він постійно звертався до творчості вчителя. Як піаніст, Ф. Ріс привертая до себе увагу, здійснюючи «багато концертних подорожей Францією, Англією, скандинавськими країнами і Росією; жив 12 років в Англії, решту часу – переважно у своєму маєтку поблизу Бонна, а з 1830 року – у Франкфурті-на-Майні»<sup>1</sup>. Завдяки численним виступам, Ф. Ріс мав значний авторитет не тільки в Німеччині, а й за її межами. Так, 1813 року він був прийнятий у члени Шведської королівської академії музики (Kungliga Musikaliska Akademien), а прибувши після цього до Лондона, отримав місце диригента лондонських Філармонічних концертів (за підтримки сера Джоржа Смарт / George Smart та Йоганна Саломона / Johann Peter Salomon).

Повернувшись 1824 року до Німеччини, Ф. Ріс протягом 1825–1837 років брав участь в Нижньорейнських музичних фестивалях, для яких він писав музику і виступав як диригент; з 1834 року очолював Співацьку академію в Аахені (Singakademie in Aachen), а в останні роки життя спільно з Ф. Г. Вегелером писав «Біографічні записки

<sup>1</sup> Риман Г. Ріс // Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; под ред. Ю. Энгеля: в 3 т. Т. 3. Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1904. С. 1117.

про Бетховена»<sup>1</sup>, які й нині є однією з найточніших і найкращих біографій композитора. Ця праця стала пам'ятником і для самого Ф. Ріса: записки вийшли друком 1838 року в Кобленці через кілька місяців після його смерті.

Свого часу Ф. Ріс був успішним і популярним композитором. Його творча спадщина багата й досить різноманітна, охоплює майже всі класичні жанри і налічує більше 186 опусів та майже 100 творів, не включених до опусів: три опери, п'ять ораторій, вісім симфоній, три увертюри, скрипковий концерт, шість квінтетів для різних складів, октет, септет, два секстети, квінтет, два квартети і п'ять тріо з фортепіано, 14 струнних квартетів, 20 скрипкових і віолончельна сонати тощо. Для фортепіано він написав вісім концертів, тріо для двох фортепіано з арфою, безліч сонат, фантазій, рондо та інших п'єс.

Найбільше у доробку композитора фортепіанних концертів, які він створював протягом майже всього творчого життя. Ф. Ріс написав дев'ять концертів – один для скрипки (виконується в більш пізньому перекладенні для скрипки та фортепіано) і вісім для фортепіано. Усі вони мають класичну тричастинну структуру зі швидкими крайніми і повільною середньою частинами, але значно різняться за тематизмом, музичними образами, застосуванням засобів виразності, співвідношенням ролі оркестру й соліста тощо. Однак через те, що концерти були пронумеровані в порядку публікації, виникають певні непорозуміння щодо часу їх написання.

Отже, фортепіанні концерти починаються з № 2 і нумеруються не за датою написання. Особливо багато плутанини з **Концертом для фортепіано № 6 до мажор ор. 123**, опублікованим 1824 року. Він п'ятий, хоч позначений 1806 роком. Імовірно, що це перший фортепіанний концерт Ф. Ріса, написаний у Бонні одразу після навчання у Л. Бетховена. Цей твір і створена пізніше фортепіанна Соната *до мажор*, яка за тематизмом дещо подібна до концерту, зазнали сильного впливу Бетховена, зокрема його фортепіанних концертів *до мажор* ор. 15 і *до мінор* ор. 37. Однак концерт Ф. Ріса відрізняється від бетховенських своїми піаністичними особливостями і деталізацією тематизму у викладі: тематичний матеріал розвивається не так концентровано, як у вчителя, але молодий композитор досить переконливо витворює велику побудову. Зацікавлює уведення нового мелодичного матеріалу та віртуозно-чарівних блискучих прикрас. По-моцартівськи врівноважена повільна частина потребує від піаніста вміння грати «повітряним» звуком, а фінал відкривається досить несподіваною каденцією перед початком веселої, енергійної теми рондо. У ньому теж багато спільного з фіналом першого концерту Бетховена.

**Концерт для фортепіано з оркестром № 2 мі-бемоль мажор (1808) ор. 42** був опублікований 1812 року з присвятою ерцгерцогу Рудольфу фон Габсбург-Лотарінгському. Імовірно, Ф. Ріс написав його, перебуваючи у Відні 1808 року, коли мав нагоду особисто зустрічатись із членом королівської родини. Наявність «російського духу» у фіналі можна пояснити тим, що композитор доопрацьовував твір під час турне по Росії, і, можливо, мав намір залишитись у цій країні. І все ж, у *мі-бемоль мажорному* концерті виявляється більша досвідченість Ф. Ріса як композитора, ніж у *до мажорному* концерті 1806 року. Індивідуальний стиль музичного висловлювання у його Другому концерті більш яскравий, хоча і цей твір викликає асоціації з Четвертим та П'ятим концертами Л. ван Бетховена. У викладі головної

---

<sup>1</sup> Wegeler F. G., Ries F. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Koblenz : K. Bädeker, 1838. 168 s.

теми – тривалі відхилення від тоніки, а побічна проводиться в паралельному мінорі. Майстерно виконаний перехід цієї досить примхливої теми в бурхливі фанфари демонструє новий рівень композиторської техніки Ф. Ріса. Нові ознаки має й фортепіанна партія як на експресивному, так і на структурному рівнях: особливо ефектним є проведення тривалої каденції на початку репризи у мінорній домінанті, а не в паралельному мінорі. Еволюція оркестрового письма Ф. Ріса значною мірою стосується духових інструментів, виявляючись у посиленні ролі литавр в оркестровці.

Витончене *Larghetto* (друга частина) – соло кларнета з унісонним піцикато струнних – за тембральним забарвленням характерне саме рісівському індивідуальному відчуттю. Гармонічний план цієї частини тонально не однозначний: хоч *ля-бемоль мажор* залишається основною тональністю першого розділу, у центральному розділі здійснюються модуляції в далекі тональності. Фортепіано належить провідна роль, хоч часом воно прикрашає тематичні проведення в оркестрі або створює фоновий колорит. Гнучкість тонального плану зберігається до кінця частини, яка завершується в *сі-бемоль мажорі*. Ця тональність дуже віддалена від початку *Larghetto*, але вона є домінантою *мі-бемоль мажору* – тоніки фінального Рондо, і на ній ґрунтується короткий кадансоподібний пасаж, яким поєднуються ці дві частини.

У фінальному Рондо в концерті ор. 42 виявився талант Ф. Ріса створювати теми, які запам'ятовуються. Рефрен Рондо, як і багато інших його тем, ґрунтується на приголомшливій, незрівняній за віртуозністю сольній партії. Віртуозність – це основна ознака фіналів рісівських концертів, притаманна вона й епізодам. Центральний епізод та його розробка побудовані на інтонаціях російського романсу – жанру романтичної музики, який тоді набував популярності. Зважаючи на характер попереднього тематизму, включення цієї теми, очевидно, було задумане композитором як драматургічна концепція фіналу.

**Концерт для фортепіано з оркестром № 3 до-дієз мінор ор. 55 (1812)** Ф. Ріса насправді є п'ятим – йому передували Концерт для скрипки № 1, Концерт до мажор № 6, Концерт до мінор № 4 та Концерт мі-бемоль мажор № 2 (хоч дата написання Другого концерту не визначена, він, безперечно, передував Концерту до-дієз мінор, ор. 55). Свій Третій концерт Ф. Ріс створював під час великого європейського турне, розпочатого 1809 року. У 1811 році він потрапив до Росії, де перебував до подій 1812 року. Діяльність Ф. Ріса в Росії потребує окремого вивчення. Відомо, що в Санкт-Петербурзі композитор зустрівся зі своїм учителем Б. Ромбергом і концертував із ним у Києві, Ризі, Ревелі (сучасний Таллінн) та інших містах, мав намір їхати до Москви, але перешкодила війна. Під час цих подорожей Ф. Ріс розпочав писати новий фортепіанний концерт, про що свідчить підпис на автографі твору «Петербург, 1812», а завершив його, повернувшись у Європу 1813 року.

Концерт до-дієз мінор – одна з вершин у фортепіанному доробку Ф. Ріса. Порівнюючи цей твір із дев'ятим концертом, Р. Шуман визнає його точкою відліку зрілої майстерності митця<sup>1</sup>. Його основу становить класичний тричастинний цикл: *Allegro maestoso – Larghetto – Rondo Allegretto*, а тональний план має вже характерні ознаки романтичного твору. Насамперед це звернення до нетипової для класичної музики тональності *cis-moll*, найбільш улюбленої у романтиків, застосовуваної для вираження витончених почуттів, романтичних поривань і знемоги (Ф. Шопен, Р. Шуман). Друга частина, викладена в *ля мажорі*, перебуває в терцієвому співвідношенні з основною,

<sup>1</sup> Шуман Р. Ф. Рис. Дев'ятий концерт (g-moll). Соч. 177 // Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. : в 2 т. Т. 1. Москва : Музыка, 1975. С. 251.

що також є ознакою гармонічної мови романтичної доби. У концерті так само вирують нові романтичні образи і настрої, відтворені відповідними засобами.

Музичне висловлювання і героїчний характер оркестрової партії нагадують бетховенські твори, а виклад сольної партії – це вже оригінальний піаністичний стиль самого Ф. Біса. Як вираження романтичного світовідчуття, концерт має драматичні, емоційно напружені кульмінації. Зокрема, кульмінація в каденційному розділі фортепіано першої частини побудована на вишуканому новому тематичному матеріалі, що виконується октавами і супроводжується тремоло. Вільні переходи гармоній і нестримна тема в партії фортепіано створюють враження, ніби між солістом і оркестром відбувається битва. До Ф. Біса у фортепіанній концертній літературі не було нічого подібного. Друга частина *Larghetto* відзначається щирою ліричністю висловлювання, вишуканою ритмікою, витонченістю оркестрового супроводу та незвичайним тембральним забарвленням фортепіано. Бравурні пасажі й акордові ланцюги в крайніх частинах, тембральний «повітряний» колорит центрального *Larghetto* у фортепіанній партії відповідають вимогам віртуозної романтичної культури. Третя частина – *Рондо* – не порушує характеру класичних жанрових фіналів, але скерцозного плану тема і подальший розвиток віртуозної техніки вирішені в романтичному ключі. Епізоди Рондо виконують роль інтермедій і за технікою й образами нагадують прелюдії Ф. Шопена. За емоційним складом, тематичною ширістю, гармонічною й ритмічною вишуканістю цей концерт Ф. Біса є одним із ранніх зразків романтичного жанру, містить зерна, з якого згодом проростуть романтичні шедеври Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана.

У 1820-х роках були опубліковані Четвертий, ор. 115 (1809), П'ятий, ор. 120 (1823) і Шостий ор. 123 (1824, про який уже йшлося) концерти для фортепіано з оркестром Ф. Біса. Місце і дата створення **Концерту № 4 до мінор** не відомі, ймовірно, перед тим, як композитор вирушив у європейську подорож. Звичайно, це більш самостійний твір, ніж ранній Концерт до мажор (1806), хоч і його очевидним прототипом був концерт Л. ван Бетховена до мінор, ор. 37. Крім цього, бурхливий стиль першої частини нагадує також *ре-мінорний* № 20 (KV 466) та *до-мінорний* № 24 (KV 491) концерти В. А. Моцарта.

Якщо в оркестровому викладенні Четвертого концерту Ф. Біса, особливо в першій частині, проступає бетховенське начало, то фортепіанна партія – це оригінальний рісівський стиль. Незважаючи на те, що Ф. Біс гри на фортепіано навчався у Л. ван Бетховена, його піанізм формували смаки й молодого покоління, зокрема таких митців, як Й. Гуммель. З ним Ф. Біс часто зустрічався у Відні, і хоча Й. Гуммель всього на вісім років молодший за Л. Бетховена, але його піанізм був докорінно відмінним від бетховенського. Очевидно, не останню роль у цьому відіграло те, що Й. Гуммель у дитинстві жив і навчався в Лондоні (1890–1894), де брав уроки у М. Клементі і, безумовно, засвоїв його піаністичні «формули», які значною мірою відповідали вже романтичному світовідчуттю.

Нові впливи відчутні й у другій частині концерту Ф. Біса *Molto adagio*, і в нетиповому до мажорному *Allegretto* фіналі, який переривається *Adagio* і закінчується жвавим *Allegro*, сповненим бравурної віртуозності. Контрастність розділів, гранично швидкий темп і надзвичайна віртуозність фінального рондо, можливо, надали Ф. Бісу підстави виокремити Рондо як самостійний концертний жанр.

**П'ятий «Пасторальний» концерт ре мажор ор. 120** Ф. Біса, місце і дата створення якого не відомі, опублікований у Відні 1823 року і присвячений Його Королівській Високості Оскару, спадкоємному принцу Швеції. Зважаючи на присвяту,

можна припустити, що твір написано після призначення Ф. Ріса членом Королівської шведської музичної академії (Kungliga Musikaliska Akademien, 1813). У Швеції, де митець провів шість тижнів після концертного туру по Росії, відбулися прем'єри його двох значних творів для фортепіано з оркестром – Концерту *до-дієз мінор* ор. 55 та блискучих варіацій на шведську національну пісню ор. 52 – першого твору Ф. Ріса для фортепіано та оркестру, написаного не в концертній формі. Успіх цих творів цілком міг бути підставою для замовлення нового концерту. Однак Ф. Ріс опиняється в Англії, де йому необхідно було зарекомендувати себе передусім піаністом. У лондонському дебюті 21 травня 1813 року він виконав Концерт *мі-бемоль мажор*, ор. 42 (№ 2), а 1815 року – Концерт *до-дієз мінор* (№ 4), який невдовзі був надрукований. В опублікованій версії Четвертого концерту Ф. Ріса сольна партія значно перероблена, а в оркестрі додано ще пару труб. Зважаючи на зайнятість композитора в Англії, доопрацювати *до-дієз мінорний* концерт він не міг, тому малоймовірно, щоб «Пасторальний» концерт був написаний до 1817 року.

**«Concerto Pastoral»** – один із трьох його концертів, які мають назву, і, до того ж, нагадують «Пасторальну» симфонію Л. ван Бетховена, яку Ф. Ріс, безсумнівно, добре знав. Можна згадати й «Пасторальний» концерт № 8 (1838) І. Мошелеса і багато інших «пасторальних» творів. В Австрії і Богемії написання пасторальних симфоній, мес, мотетів, концертів, не обов'язково програмних у відтворенні природних подій, було своєрідною традицією. У XVIII – на початку XIX століть у Німеччині музику в «пасторальному» стилі писали, дотримуючись широко прийнятих стилістичних умовностей: акцентування субдомінантових гармоній, тривалих подовжених фраз, басових педалей, застосування типової «йодльованої» фігури, «зображувальних» властивостей духових інструментів. Багато таких ознак має й Концерт *ре мажор* Ф. Ріса. Він перегукується з попередніми своєю будовою (тричастинний цикл із повільною серединою) й оригінальним авторським піанізмом. Однак тут композитор виявляє більше винахідливості в тематичному розвитку й інструментальному викладенні, що свідчить про його досвідченість і майстерність. Так, тривале, неквапливе розгортання головної теми в першій частині концерту з вільними гармонічними змінами, у викладенні якої Ф. Ріс застосовує фуговані прийоми розвитку тематизму, дуже відрізняється від стриманої, ритмічно активної теми *до-дієз мінорного* концерту. Однією з особливостей пасторального концерту є широке використання духових інструментів, зокрема гобоя, який вступає з перших тактів твору. Ф. Ріс включає сольні гобойні і валторнові пасажі й у другій частині та у фіналі. У цих соло – справжніх ріжкових награваннях – використовуються йодльовані мотиви пасторального стилю.

Цікаво оркестрована друга частина – *Andantino*: замість скрипок Ф. Ріс використав приглушений колорит сольного гобоя, соло віолончелі, двох фаготів, групи альтів, віолончелей і басів. Після того як останні звуки соло гобоя затихають і оркестр завмирає на *pianissimo*, починається Рондо, тема якого спочатку проводиться у соліста. У Рондо також багато характерних пасторальних елементів, зокрема сольні гобойні і валторнові пасажі й відповідна оркестровка. Як і фінали інших концертів Ф. Ріса, ця частина вражає блискучою віртуозністю, виразною лірикою фортепіанної партії, які органічно поєднуються з потужними оркестровими епізодами.

**Концерт для фортепіано з оркестром № 7 ля мінор, ор. 132** створений перед від'їздом Ф. Ріса з Лондона. До цього його наштотували багаторічна втома й постійні непорозуміння з директорами філармонійних концертів. До рідної Німеччини він повертається на початку 1824 року. Новий концерт він написав і виконав

1823 року в Лондоні, а через рік опублікував його під назвою «Прощання з Англією». Це єдиний з його концертів, який розпочинається повільним коротким, але потужним вступом. Величне проведення головної партії в оркестрі видається традиційним, але зі вступом фортепіано з новою темою в *ля мажорі* музика набуває самобутності. Партія соліста надзвичайно гнучка, з несподіваними бравурними пасажами, особливо у тривалій каденції. Тема повільної частини *Largetto*, яку відкривають струнні, має шляхетний характер аналогічних частин Л. ван Бетховена, але Ф. Ріс уникає епігонства: від фортепіанного вступу і до завершення у струнних і гобоїв *Largetto* є авторською музикою. Таким є й барвисте, віртуозне фінальне Рондо, у якому потужність оркестрової партії поєднується з красою, примхливістю і блиском фортепіано.

У 1826 році, через два роки після повернення з Англії, у Годесберзі Ф. Ріс написав **Концерт для фортепіано з оркестром № 8 ля-бемоль мажор «Привіт Рейну» ор. 151**, у якому виразив свої почуття до батьківщини. Широкий, плавний рухом музики першої частини відтворено течію ріки. Хоча ця частина має таку ж форму, як і в попередніх концертах Ф. Ріса, її емоційне наповнення зовсім інше. Фортепіанний стиль теж відрізняється від класичних формул, передбачаючи жанр романтичного ноктюрна. Вишукана, майже бетховенська музика *Largetto* сповнена спокою. Цей стан різко порушується жорстким і феєричним вступом до фіналу. Тут, як і в Концерті для фортепіано № 6 до мажор ор. 123, яскравому і стрімкому Рондо передують блискуча каденція. Виконання фіналу вимагає від соліста віртуозності, значної музичальності і витривалості, щоб відтворити всі тонкощі і красу фортепіанного стилю Ф. Ріса.

**Концерт № 9 соль мінор ор. 177** (1832–1833) – останній із фортепіанних полотен Ф. Ріса, створений майже через вісім років після попереднього. Порівняно з ранніми творами, у ньому немає ні структурних, ні піаністичних, ні фактурних чи образних новацій. Навіть «елегійна» тональність не сприяє вираженню напруженого драматизму чи особливої експресії. Однак усі елементи композиційного письма і виразності настільки природні й взаємоузгоджені, що твір вражає досконалою органічністю. Характеризуючи цей концерт, Р. Шуман писав: «Це – торжество майстерності, спокій після боротьби і перемоги <...> тут усе міцно і ясно <...> все монолітно – гармонія, основна ідея, музика. Про такі твори так само важко говорити і так само мало можна сказати, як про блакитне небо, що зараз заглядає до мене у вікно»<sup>1</sup>.

Дев'ятий концерт чудово оркестрований. Композиторське письмо Ф. Ріса для духових інструментів від початку було винятковим, зокрема захоплення їх звучанням він виявив у великому септеті ор. 25, фортепіанному квінтеті *сі-бемоль мінор* ор. 74, Великому октеті ор. 128. У фортепіанному концерті дещо обмежене застосування гобоя і труб, переважно через недосконалість тогочасних інструментів, та незважаючи на це, гобой є провідним інструментом у творі, він виконує важливий тематичний матеріал. Гарна й легка оркестровка майже завжди підпорядкована солісту.

В останньому великому творі Ф. Ріса не помітне ослаблення творчих сил чи натхнення в тематичних ідеях. Виконання крайніх частин, як і раніше, потребує від соліста значної технічної оснащеності, витривалості й музичальності. Друга частина *Larghetto con moto* з її вишуканими філігранними прикрасами і примхливими змінами метра вимагає чудового музичного чуття й виконавської майстерності. Це дає підстави припустити, що сучасники сприймали його не менш захоплено, ніж інші концерти композитора, і все ж пік популярності Ф. Ріса почав спадати. Протягом

---

<sup>1</sup> Шуман Р. Ф. Ріс. Дев'ятий концерт (g-moll). Соч. 177 // Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. : в 2 т. Т. 1. Москва : Музыка, 1975. С. 251–252.



останніх п'яти років його, як і Й. Гуммеля, забули, а отже, остаточно були втрачені й зв'язки із класичною добою.

**Висновки.** Творчість Ф. Ріса мала суттєве значення для розвитку фортепіанної техніки і становлення концертного жанру протягом раннього романтичного періоду. Хоч його твори неминуче порівнюють з опусами Л. ван Бетховена, вплив якого відчувається у масштабі, структурі, потужній оркестровці, – у багатьох інших аспектах фортепіанні концерти Ф. Ріса оригінальні. Органічними є їх музична будова та узгодження тематизму, а також індивідуальний піаністичний стиль. Не подібний до бетховенського і мотивний розвиток, який Ф. Ріс часто застосовує в концертах: він мелодично багатий, а не інтонаційно щільний, як у класика. Різний і фортепіанний виклад: у рісівському піанізмі не дотримано класичних формул Л. ван Бетховена, чим передбачено стиль Ф. Шопена і Ф. Мендельсона.

Структура концертів Ф. Ріса загалом відповідає класичним зразкам жанру, однак вони різняться внутрішньою музичною організацією, особливо тональним планом. Діапазон тональних зіставлень гармонічного словника Ф. Ріса значно розширився, а усталені у XVIII столітті функціональні тоніко-домінантові зв'язки ослабли. З інших особливостей його концертів – постійні зміни темпу в межах однієї частини чи розділу, поєднання ретельно виписаних *ralentando* з частими перехресними ритмами в партії соліста. «Рапсодичність» стилю ще більше підкреслюється великими за обсягом каденціями в середині частин, а не перед кінцевим *tutti*, як у класичних циклах, ними пов'язуються частини. Усі ці, намічені у творах Ф. Ріса відмінності від класичних зразків розвиваються і стають нормою у фортепіанних концертах зрілого романтизму.

Отже, вплив індивідуального стилю Ф. Ріса і його новацій у жанрі фортепіанного концерту на композиторську творчість періоду зрілого романтизму не підлягає сумніву. Однак фортепіанна концертна спадщина Ф. Ріса тільки тепер набуває належного осмислення, зокрема визначається її роль у розвитку концертного жанру «перехідного» періоду – від віденського класицизму до романтизму. Зважаючи на обсяг концертного доробку композитора, його неможливо охарактеризувати в межах статті. Тому фортепіанні концерти Ф. Ріса, як і його творчість загалом, потребують подальшого музикознавчого дослідження.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адаєва Е. С. Становление романтического фортепианного концерта в творчестве И. Н. Гуммеля, Дж. Фильда, И. Мошелеса // Теория и практика профессиональной исполнительской и педагогической подготовки в высшей музыкальной школе / сост. и науч. ред. В. Л. Яконюк. Минск : БГАМ, 2010. Вып. 22. Серия 5. С. 172–181.
2. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха) : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2008. 23 с.
3. Кузнецов И. Н. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1980. 20 с.
4. Риман Г. Рис // Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона ; под ред. Ю. Энгеля : в 3 т. Т. 3. Москва : Изд-во П. Юргенсона, 1904. С. 1116–1117.
5. Чинаев В. П. В поисках романтического пианизма // Стилиевые особенности исполнительской интерпретации : сб. науч. тр. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1982. С. 58–81.
6. Чернявська М. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.

7. Шуман Р. Ф. Рис. Девятый концерт (g-moll). Соч. 177 // Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. : в 2 т. Т. 1 / сост., текстологич. ред., вступ. ст. и коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Грабичевского и Л. С. Товалевой, ред. перевода Г. А. Балтер. Москва : Музыка, 1975. С. 251–252.

8. Memoir of Ferdinand Ries // *The Harmonicon*, a journal of Music. Part 1, vol. 2, No. 15 of March. London : Published by Samuel Leigh, 1824. S. 33–54.

9. Ries Journal. Ferdinand Ries. Seine Werke in neuen Editionen bei Ries & Erler Berlin : Ries & Erler, 2011. Ausgabe 1. 36 S.

10. Ries Journal. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries an das Bureau de Musique in Leipzig. Berlin : Hainholz Verlag, 2012. Ausgabe 2. 40 S.

### REFERENCES

1. Adaeva, E. S. (2010). The formation of a romantic piano concerto in the works of J. N. Hummel, J. Field, I. Moscheles [Stanovlenie romanticheskogo fortepiannogo koncerta v tvorchestve I. N. Hummelya, Dg. Filda, I. Moshhelesa] *Theory and practice of professional performing and pedagogical training in the higher musical school [Teoriia i praktika professionalnoi ispolnitelskoi i pedagogicheskoi podgotovki v vysshei muzykalnoi shkole]*. Compiler and scientific editor V. L. Iakoniuk. Belarusian State Academy of Music, 22, 5. Minsk, pp. 172–181 [in Russian].

2. Cherniavska, M. (2001). *L. van Beethoven and piano culture of the late 18 – early 19 century [L. van Beethoven i fortepianna kultura kincy XVIII – pochatku XIX st.]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev, 19 p. [in Ukrainian].

3. Chynaiev, V. P. (1982). In search of romantic pianism [V poiskah romanticheskogo pianizma] *Style features of performance interpretation [Stilevye osobennosti ispolnitelskoi interpretacii]*. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, pp. 58–81 [in Russian].

4. Gnilov, B. G. (2008). *Musical composition for piano and orchestra as a genre-compositional phenomenon (Classical-romantic era) [Myzikalnoe proizvedenie dlya fortepiano s orkestrom kak janrovo-kompozicionnyy fenomen (Klassiko-romanticheskaya epoha)]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. State Institute of Art Studies. Moscow, 23 p. [in Russian].

5. Kuznecov, I. N. (1980). *Piano concerto (for the history and theory of the genre) [Forte-piannyy koncert (k istorii i teorii janra)]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02. Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 20 p. [in Russian].

6. Memoir of Ferdinand Ries (1824). *The Harmonicon*, a journal of Music. Part 1, vol. 2, No. 15 of March. London : Published by Samuel Leigh, pp. 33–54 [in English].

7. *Ries Journal. Biographical notes about Ludwig van Beethoven. Unpublished letters from Ferdinand Rice to the Bureau de Musique in Leipzig [Ries Journal Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Ries an das Bureau de Musique in Leipzig]*. (2012). Edition 2. Berlin: Hainholz Verlag, 40 p. [in German].

8. *Ries Journal. Ferdinand Ries. His work in the new editions of Ries & Erler [Ries Journal. Ferdinand Ries. Seine Werke in neuen Editionen bei Ries & Erler]*. (2011). Edition 1. Berlin: Ries & Erler, 36 p. [in German].

9. Riman, G. (1904). Ries [Ris] *Riman, G. Music dictionary [Myzikalnyy slovar]*, in 3 vol., vol. 3, Moscow: Izdatelstvo P. Jurgensona, pp. 1116–1117 [in Russian].

10. Shuman, R. (1975). F. Ries. The Ninth concert [F. Ris. Deviatui concert] *About music and musicians [O myzuke i myzuktantah]*, in 2 vol., vol. 1. Moscow: Myzuka, pp. 251–252 [in Russian].

**Стахович Г. А. Фортепианный концерт в творчестве Фердинанда Риса.** Рассмотрены вопросы жанрово-стилевой эволюции фортепианного концерта переходного периода от классицизма к романтизму. Акцентируется возможность изучать преобразования жанра путём обращения к концертным произведениям австро-немецких композиторов-пианистов первой трети XIX века. Отмечено, что в украинском музыковедении недостаточно исследованы проблемы жанрово-стилевой эволюции фортепианного концерта и концертного творчества австро-немецких композиторов-пианистов указанного периода. Эти вопросы рассмотрены на примере концертной творчества Фердинанда Риса. Раскрыты исторические условия создания каждого из его восьми фортепианных концертов. Проанализированы композиционные принципы, технические и тембральные приёмы. Отмечено, что строение концертов Ф. Риса в целом соответствует классическим образцам, но внутренняя организация музыкального материала отличается, особенно в выборе тонального плана: диапазон тональных соотношений гармонического словаря фортепианных концертов Ф. Риса значительно расширился, а типичные для XVIII века тонико-доминантовые связи ослабевают. Выявлено, что содержание и соотношение сольной и оркестровой партий в целом отвечает классическим нормам, но в оркестре значительно возрастает роль духовых и ударных инструментов. Отмечено внедрение Ф. Рисом в фортепианную фактуру интонационно-технических «формул», которые в дальнейшем составят основу музыкального высказывания романтического пианизма.

**Ключевые слова:** австро-немецкие композиторы-пианисты, фортепианный концерт «переходного» периода, концертное наследие Ф. Риса.

## СТАКНЕВУЧН Н.

**Stakhevych Halyna** – postgraduate student of the Department of Theory and Music History at Kharkiv State Academy of Culture; lecturer of the department of fine arts, theory, history of music and artistic culture at the A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University.

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5915-2434>

## PIANO CONCERT IN THE WORK OF FERDINAND RIES

**The main objectives of the study:** transitional stages of the history of culture consist of uninterrupted interest of researchers to various branches of art. At this time, the transformation of clear patterns of artistic experience into a new quality of the emerging style takes place. In one of these periods – the first third of the nineteenth century – there was a change in the classical style into romantic, which lasted slowly and gradually in music, and did not receive a radical delineation from the outside, and acquired qualitative transformations inside. Of the many instrumental musical genres, stylistic shifts have been the most significant for the piano concerto, which in its specificity was the “title” in the work of composers-pianists. Only an appeal to a number of works by the Austro-German composers, which formed the basis of the concert creativity of the leading figures of the romanticism of F. Mendelssohn, F. Chopin and R. Schumann, makes it possible to understand the “internal” transformations of the genre. The main part of them is the concert creativity of Beethoven’s disciples and associates – J. N. Hummel, I. Moscheles, F. Ries.

The concert legacy of the Austro-German piano composers of the first third of the 19 century did not receive proper study. In a significant number of studies, the work of J. N. Hummel. Less attention of the scholars’ is paid to the piano performance of I. Moscheles. Along with this, from a large layer of historic-musical literature, the general information about the life and work of Ferdinand Ries can be removed.

**Main objective of the study.** The purpose of the article is to review the concert heritage of F. Ries, to highlight its genre and stylistic peculiarities and to determine the place in the piano concert of the romantic era.

**Results.** **Ferdinand Ries** (1784–1838) is a famous Austro-German composer, pianist-virtuoso, conductor, teacher F. Liszt and one of the authors of “Biographical Notes on L. van Beethoven”. His creative heritage is quite diverse, covering almost all the classical genres. The greatest interest of the production of F. Ries is his piano concertos. In total, the composer wrote nine concertos – the first for the violin (performed in a later translated for violin and piano) and eight for the piano. All works have a classical three-part structure with fast extreme and slow middle parts, but differ considerably from each other in terms of themes, musical images, the use of expressive means, the ratio of the role of the orchestra and soloist, etc.

Despite the fact that in the early concertos of the composer musical critics noticed a rather conspicuous imitation of the style of L. van Beethoven, it should be noted that the individuality of the vision of the piano party of F. Ries as a pianist was completely different and changed the general perception of the concert. Innovation in the presentation of the themes, compared with the classic samples, was to use the new melodic material and virtuoso-magic glittering ornaments. Concert legacy is an example of evolution.

The flexibility of the tonal plan of concertos is also a distinctive feature of the composer’s writing. Especially brightly and completely diverse modulations and deviations can be traced in the slow parts of the cycle. R. Schumann notes that already in the Concerto for piano with orchestra No. 3 he works in a minor, the choice of the composer of the main tone of the work and the relation with the tone plan of other parts is characteristic of the romantic age.

The interpretation of the orchestra is also different from the classical one. In his concertos, the artist paid a lot of attention to a group of wind instruments. So, it’s typical for F. Ries to hold the theme in horns or oboes. A brief analysis of the concertos has shown a significant strengthening of the role of oboe, in whose party you can hear both the statement of the main theme and the introduction of new musical material. Leading this instrument plays in “Pastoral” concerto No. 5.

The evolution of Ries’s individual style of concert activity reveals the constant growth of his piano mastery and compositional perfection. This is confirmed by his latest concerto for piano with orchestra No. 9, G-flat, all elements of compositional writing and expressiveness are so natural and coherent that the work is striking with its perfect coherence.

**Conclusions.** The work of F. Ries was essential for the development of piano technique and the emergence of a concerto genre of the early romantic period, although his works are inevitably compared with the works of L. van Beethoven. The influence of the latter is felt on a large scale, structure and powerful orchestration, but in many other aspects, F. Ries’s piano concertos are distinctive and original. Organic is their musical structure and the harmony of themes, as well as individual piano style. The motive development that F. Ries often uses in concertos is not like Beethoven: he is melodiously rich, and not intonationally tight, as in the classics. A very different and piano-based statement: in anticipation of F. Chopin and F. Mendelssohn, Ries’s pianism does not imply the classical formulas of L. van Beethoven.

The structure of the concertos of F. Ries is in general consistent with the classical genre samples, but they differ from the classical structures of their own internal musical organization, especially the tone plan. The range of tonal comparisons of the harmonic vocabulary of F. Ries is considerably expanded, and functional tonic-dominant bonds are weakened in the 18 century. Another feature of the Ries concertos is the constant change of pace within a single part or section, a combination of thoroughly written *ralentando* with frequent cross rhythms in the soloist’s party. “Rhapsody” of F. Ries’s style further emphasizes the vast volume of cadence contained in the middle of the parts, not before the end of the *tutti*, performing the function of communication between the parts as in classical concertos. All of these are shown in the concertos of F. Ries’s differences and develop into the norm in the work of composers of the era of mature romanticism.

**Keywords:** Austro-German composers-pianists, piano concerto of the “transition” period, F. Ries’s concerto heritage.