

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ: АВСТРО-НІМЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ

УДК 78.071.1:786.2

Стахевич Г. О. Фортеп'яний концерт першої половини XIX століття: австро-німецькі традиції. У статті висвітлюється розвиток жанру фортеп'янного концерту у творчості австро-німецьких композиторів-піаністів кінця XVIII — першої половини XIX ст. Розглядаються жанрово-стильові, структурно-композиційні та виконавські особливості фортеп'янних концертів Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Й. П. Піксіса, Ф. Ріса, В. Тауберта та Ф. Хіллера. Виявляються особливості концертного жанру, що характерні для перехідного періоду його еволюції (від класицизму до романтизму). Аналізується образний зміст творів вищезазначених композиторів, технічні та художні прийоми та їх використання, трансформація форми, розвиток драматургії. Висвітлюються застосування нових технічних можливостей фортепіано та вплив віртуозного аспекту на взаємодію соліста й оркестру.

Ключові слова: фортеп'яний концерт, жанр, стиль, австро-німецькі традиції, композитори-піаністи, класицизм, романтизм, виконавське мистецтво.

Стахевич Г. А. Фортеп'яний концерт первой половины XIX века: австро-немецкие традиции. В статье освещается развитие жанра фортеп'янного концерта в творчестве австро-немецких композиторов-пианистов конца XVIII — первой половины XIX ст. Рассматриваются жанрово-стилевые, структурно-композиционные и исполнительские особенности фортеп'янных концертов И. Н. Гуммеля, И. Мошелеса, Й. П. Пиксиса, Ф. Риса, В. Тауберта и Ф. Хиллера. Выявляются особенности жанра концерта, характерные для переходного этапа его эволюции (от классицизма к романтизму). Анализируются образное содержание произведений вышеуказанных композиторов, технические и художественные приемы и их применение, трансформация формы, изменение драматургии. Освещается использование новых технических возможностей фортепиано и влияние виртуозного аспекта на взаимодействие солиста и оркестра.

Ключевые слова: фортеп'янный концерт, жанр, стиль, австро-немецкая традиция, композиторы-пианисты, классицизм, романтизм, исполнительское искусство.

Stakhevych H. Piano concert of the first part nineteenth century: austro-germanic traditions.

Background. One of the main components of the European musical life of the late eighteenth and early nineteenth centuries was the flowering of virtuoso concerto. At this time, public concerts have been played a decisive role in gaining popularity due to musicians-instrumentalists. As the performer and the composer acted in one person, success in many aspects depended on the coherence of the form harmony and melodic beauty of works with technical skill and expressiveness of execution. In the 1820s and 1940s, this balance began to prevail in favor of virtuoso performers who first of all sought to demonstrate the brilliant technique, saturated with complex passages and cadences. The leading genre, which accumulated all the necessary qualities, was a concerto for piano and orchestra. In it, the brightest, than in other works, revealed emotional uplift, virtuosity, artistic and psychologism of musical images.

Objectives. The main purpose of this article is an attempt to highlight the genre-style evolution of the piano concerto in the works of the Austro-German composers-pianists of the first half of the nineteenth century (J. N. Hummel, I. Moscheles, J. P. Pixis, F. Ries, V. Taubert, F. Hiller), as well as to reveal the peculiarities of the composition, artistic and technical means used by them in the genre of the piano concerto.

As a result of this author's methodological installation, which determined the principle of selecting composers' personalities, beyond the scope of the article consciously remains the piano concerto of the late L. van Beethoven, K. M. Weber, R. Schumann and other composers of that era.

Results. In the first third of the nineteenth century stylistic changes in the genre of the concerto were prepared by the searches that began in the era of Viennese classicism. The basis of the concerto art of the pre-Romantic era was, on the one hand, characteristic of the concertos of V. A. Mozart, lyricism, domination of melody, subordinate role of the orchestra with short tutti. On the other hand, on the development of the heroic and dramatic figurative sphere were greatly influenced by works of L. van Beethoven.

At the turn of the century, the genre of the piano concerto got a new fill, which has affected the use of new artistic images, the transformation of form and textual presentation, the search for new techniques and timbral sound. The esthetics of the piano concerto of that time was in opposition of the heroic and lyrical, soloist and orchestra, the saturation of sound has grown steadily for centuries. The style of the dualism concerto genre, manifested in the search for innovations in musical expression and techniques, the gradual psychologization of artistic images, without rejecting the classical structures, was clearly manifested in the concerto works of the composers-pianists of the Austro-Germanic tradition. The works of J. N. Hummel, I. Moscheles, J. P. Pixis, F. Ries, W. Taubert, F. Hiller directly influenced the thinking of composers of next generation.

Conclusions. A brief analysis of the works of composers-pianists of the Austro-German tradition of the first half of the nineteenth century, testifies to its significant role in the evolution of the piano concerto. In concerts for piano J. N. Hummel, I. Moscheles, J. P. Pixis, F. Ries, K. G. W. Taubert, F. Hiller had reflected the spirit and style of the turning point.

Considering the piano concertos of these composers, one can distinguish the tendency of composers in choosing a balance between romantic psychologization of artistic images, the introduction of a virtuoso beginning, and the use of established classical forms and funds.

Consequently, may be distinguished the following classic features that are inherent in creativity: 1) established three-part form of the cycle; 2) not oversaturated texture of orchestral accompaniment; 3) the usage in the party of a soloist of predominantly small piano techniques using chord texture to support the melodic line; 4) the coordinated ratio of piano and orchestral parties (reception of a "dialogue" in conducting the themes, absence of conflict between the parties of the soloist and the orchestra); 5) the usage of variational, motive, simulation development and elements of the polyphonic type.

At the same time there are signs of purely romantic stylistics. Among them: 1) intensification of dramatic stress and symphony of musical fabric; 2) change in the interpretation of the structure of the product and its parts; 3) chromatisizing the themes and harmony (not only for the emotional tension and dynamism of the topic, but also for demonstration of the virtuoso capabilities of the soloist); 4) the use of the non-typical for classical works of the tonal plan (comparison of the basic tone with the tones of a distant degree of kinship).

Thus, relying on classical techniques of composition and musical expression, the genre of the piano concerto was enriched in their works with new expressive means and technical techniques that corresponded to a romantic attitude. Characteristic features of the genre were emotional and psychological deepening of artistic images, virtuoso, so-called, "brilliant style" of the game, as well as the growth of the role of cantilena, which manifested itself in the tendency of "singing" on the piano.

The creative embodiment of the composer's intentions, the inner world of each author contributed to the introduction of a variety of performances and techniques, improvisation of the presentation, the search for new timbral piano and orchestra sound, expressed in texture saturation or pedal "plenery" of sound. A new understanding of the communicative model "soloist-orchestra", the desire

to poetize images, melodic flexibility and virtuoso shine became the fundamental principles of the romantic concert of composers of the next day.

Keywords: piano concert, genre, style, Austro-Germanic traditions, composers-pianists, classicism, romanticism, performing arts.

Постановка проблеми та її зв'язок із науковими завданнями. Однією з головних складових європейського музичного життя кінця XVIII — початку XIX ст. був розквіт віртуозного концертування. У цей час публічні концерти відігравали вирішальну роль у здобутті популярності музикантами-інструменталистами. Оскільки виконавець і композитор виступали в одній особі, то успіх багато в чому залежав від узгодженості стрункості форми і мелодійної краси творів із технічною майстерністю та експресивністю виконання. У 1820–40-ві роки цей баланс став переважати на користь виконавців-віртуозів, які перш за все прагнули продемонструвати блискучу техніку, насичену складними пасажами і каденціями. Провідним жанром, який акумулював у собі всі необхідні якості, став концерт для фортепіано з оркестром. У ньому найяскравіше, порівняно з іншими творами, виявлялися емоційний підйом, віртуозність, артистичність та психологізм музичних образів.

У першій третині XIX століття стилістичні зміни в жанрі концерту були підготовлені пошуками, що розпочалися ще в епоху віденського класицизму. Основою концертної творчості передромантичної доби стали, з одного боку, характерні для концертів В. А. Моцарта ліризм, панування мелодики, підпорядкована роль оркестру з невеликими tutti. А з іншого боку, на розвиток героїко-драматичної образної сфери значно вплинула творчість Л. ван Бетховена.

На зламі століть жанр фортепіанного концерту отримує нове наповнення, що позначилось на застосуванні нових художніх образів, трансформуванні форми і фактурного викладення, пошуках нових технічних прийомів і тембрального звучання. Естетика фортепіанного концерту цієї доби полягала в протиставленні героїчного і ліричного, соліста й оркестру, насиченість звучання яких протягом століття неухильно зростала. Сильовий дуалізм концертного жанру, що виявлявся у пошуках новачій музичного висловлювання і технічних прийомів, поступово психологізації художніх образів, не відкидаючи класичних структур, яскраво проявився в концертних творах композиторів-піаністів австро-німецької традиції. Творчість Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Й. П. Піксиса, Ф. Риса, В. Тауберта, Ф. Хіллера безпосередньо вплинула на мислення композиторів наступного покоління.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на підсилення в останні десятиліття наукового інтересу до питань розвитку фортепіанного концерту та до особливостей творчості композиторів-піаністів першої половини XIX століття (Б. Гнилов [3], І. Кузнецов [4], В. Чинаєв), у працях європейських (особливо німецьких) музикознавців (М. Kroll, С. Montaga, К. Benyoczky, С. Klotik) і пострадянських дослідників (О. Ада-

єва [1], О. Величко, С. Громов, Н. Мельникова), у вітчизняному музикознавстві дотепер немає спеціальних досліджень, присвячених проблематиці жанрово-стильової еволюції фортепіанного концерту і концертної творчості видатних австро-німецьких композиторів-піаністів першої половини XIX ст.

Постановка завдання. Основною метою статті є спроба висвітлити жанрово-стильову еволюцію фортепіанного концерту у творчості австро-німецьких композиторів-піаністів першої половини XIX ст. (Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Й. П. Піксиса, Ф. Риса, В. Тауберта, Ф. Хіллера), а також розкрити особливості композиції, художніх і технічних засобів, використаних ними в жанрі фортепіанного концерту.

Унаслідок вказаної авторської методологічної установки, що визначила принцип відбору композиторських персоналій, поза межами статті свідомо залишається фортепіанна концертна творчість пізнього Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Р. Шумана та інших композиторів тієї епохи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із перших музикантів, чия творчість внесла значний вклад у формування нового фортепіанного стилю, був *Йоганн Непомук Гуммель* (1778–1837) — видатний піаніст, композитор і педагог. Він залишив безліч творів у різних жанрах: меси, опери, балети, кантати, Концертна симфонія для скрипки і фортепіано з оркестром, фантазія для фортепіано з оркестром, увертюра C-dur, фортепіанний квінтет, три струнних квартети, фортепіанні сонати fis-moll op. 90 і D-dur op. 106, три сонати для фортепіано в чотири руки, шість фортепіанних тріо, різні рондо, варіації, каприси тощо. Ці твори й нині використовуються в концертному і педагогічному репертуарі, викликаючи незмінний інтерес виконавців і слухачів.

Особливий інтерес становлять фортепіанні концерти Й. Н. Гуммеля. Саме в жанрі фортепіанного концерту композитор значною мірою розробляв фортепіанну техніку і звучання. З восьми його концертів для фортепіано з оркестром до сьогодні не втратили популярності Третій A-dur, Четвертий h-moll, Шостий Es-dur, а також Концертино op. 73. Безсумнівний вплив на творчість Гуммеля здійснив його великий учитель В. А. Моцарт. Це яскраво виявилось у фактурі творів, де превалує фігураційний елемент. На думку дослідників, це сповна відповідало гуммелівському композиторському стилю, який був «точним відображенням його манери гри», де недолік пристрасності і теплоти почуття «прикривався гірляндами різних пасажів» [5, с. 421].

У фортепіанних концертах Й. Н. Гуммеля вплив В. А. Моцарта відчувається у виразній і співучій мелодії; техніці мотивної розробки; яскраво вираженому діалозі виконавця й оркестру тощо. Разом із тим, художнім образам гуммелівських концертів притаманний новий романтичний характер, що поєднував ліричну задушевність, емоційну піднесеність та драматичний пафос. У фортепіанному викладенні оновлюються й ускладнюються також фактурні формули — роз-

ширюються і насичуються гамоподібні пасажі, арпеджіо, ламані октави тощо.

Яскравим взірцем ранньої творчості Й. Н. Гуммеля є створений 1816 року Концерт для фортепіано з оркестром № 2 а-молл. Цей чудовий твір є типовим зразком концертного жанру першої третини XIX ст. — перехідного періоду, якому властиве поєднання класичних і романтичних стильових ознак. До класичних рис у даному творі відносяться: 1) усталена тричастинна форма циклу із традиційним співвідношенням тем та частин за характером; 2) прозора, не перенасичена фактура оркестрового супроводу; 3) використання у партії соліста переважно дрібної піаністичної техніки, основаної на так званих загальних формах руху (гамоподібні пасажі та різноманітні арпеджіо), із застосуванням акордової фактури для гармонічної підтримки мелодичної лінії; 4) узгоджене співвідношення фортепіанної та оркестрової партій (почерговий вступ, прийом «діалогу» у проведенні тем, відсутність конфліктності між партіями соліста й оркестру); 5) використання варіаційного, мотивного, імітаційного розвитку та елементів поліфонічного типу (зокрема наявність фугованого розділу у фіналі Концерту).

Поряд із цим зазначений Концерт має багато структурно-семантичних, мовно-тематичних і виконавських ознак, які передують появі творів романтичного типу. Це, зокрема: 1) посилення драматичного напруження та симфонізація музичної тканини; 2) зміни в трактуванні будови твору та його частин (відсутнє повторення експозиції в першій частині; друга частина є фактично переходом до фіналу, а не самостійним, завершеним за змістом розділом форми); 3) змішування різних класичних форм, а саме: рондо з елементами варіаційності (повторення рефрену відбувається зі значними змінами); 4) хроматизація тематизму та гармонії (не тільки задля емоційної напруженості та динамічності викладення тематизму, а й для демонстрації віртуозних можливостей соліста); 5) використання нетипового для класичних творів тонального плану (зіставлення основної тональності з тональностями третього ступеня або однойменною, використання тональностей далекого ступеня спорідненості); 6) відхід гармонії всього твору від класичних зразків: переважання субдомінантової сфери та гармонії подвійної домінанти (домінанта з'являється лише у заключних розділах або каденціях), використання тривалих послідовностей домінантових та зменшених гармоній без розв'язання, різних затримань при розв'язуванні нестійких гармоній тощо.

Розвиваючи традицію Моцарта — прикрашення та варіювання мелодії при повторях, Гуммель створив найтонші мелодійні послідовності, які пізніше широко втілював Ф. Шопен. Своєрідність гуммелівських творів, їх схожість із шопенівськими відзначав Г. Шонберг: «Хоча Гуммель належав до класиків, його музика межує з романтизмом і багато в чому передре Шопену. Початок ля-мінорного концерту Гуммеля і мі-мінорного Шопена є занадто схожими для випадкового збігу» [6, с. 107].

Суттєве значення для розвитку фортепіанної техніки мала творчість *Фердинанда Ріса* (1784–1838), відомого композитора, піаніста і автора «Біографічних заміток про Л. ван Бетховена» (1838). У боннський період життя батько піаніста Франц Антон Ріс навчав його гри на скрипці та фортепіано, а Б. Ромберг — на віолончелі. У 1801–1804 роках Фердинанд переїхав до Відня, де навчався гри на фортепіано у Л. ван Бетховена, а композиції — у Й. Г. Альбрехтсбергера. Із Бетховеном Ріса пов'язували зовнішня схожість і дружні стосунки. Як усі, хто належав до близького оточення великого композитора (Веґелер, Глейхенштейн, Цмескаль та ін.), Ф. Ріс став його постійним помічником, виконуючи обов'язки секретаря та переписувача нот. Як виконавець Ф. Ріс постійно звертався до творчості Бетховена. Зокрема 1804 року під час свого піаністичного дебюту він виконав Четвертий концерт Л. ван Бетховена із власною каденцією.

Загалом Ф. Ріс як виконавець «звертав на себе свого часу увагу» й зробив «багато концертних подорожей Францією, Англією, скандинавськими країнами та Росією; жив 12 років у Англії, решту часу — переважно у своєму маєтку поблизу Бонна, а з 1830 року у Франкфурті-на-Майні» [5, с. 1117]. Це позначилося на тому, що Ф. Ріс мав значний музикантський авторитет не тільки в Німеччині, а й за її межами, зокрема 1813 року він був прийнятий у члени Шведської королівської академії музики.

У творчій спадщині Ф. Ріса більше 186 опусів та близько 100 творів без включення в опуси. Серед них — 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, чотирнадцять струнних квартетів, двадцять скрипкових і віолончельних сонат та ін. Для фортепіано він написав дев'ять концертів, тріо для двох фортепіано з арфою, безліч сонат, фантазій, рондо та інших п'єс. Не підлягає сумніву його вплив на композиторську творчість періоду зрілого романтизму. Зважаючи на обсяг творчого спадку митця не можна здійснити його вивчення в межах однієї статті. Отже, досягнення Ф. Ріса в області фортепіанного концерту потребують розгляду в окремому дослідженні.

Йоганн Петер Піксіс (1788–1874) — німецький піаніст і композитор. На початку кар'єри виступав дуєтом разом із братом скрипалем Фрідріхом Вільгельмом. У творчому доробку Піксіса — декілька музично-драматичних вистав (деякі були поставлені у Віденській опері) та багато симфонічних і камерних творів. Й. П. Піксіс був одним із авторів фортепіанної сюїти «Гексамерон» (1837), що була створена спільно з А. Герцем, Ф. Лістом, С. Тальбергом, К. Черні та Ф. Шопеном. Написаний у формі варіацій на тему «Маршу пуритан» з опери «Пуритани» В. Белліні, цей твір є своєрідним плодом співтворчості найбільш значних піаністів-композиторів зазначеного періоду та їх творчим вшануванням пам'яті видатного колеги.

Й. П. Піксіс є автором кількох композицій для фортепіано з оркестром. Серед них — Концертно Es-dur op. 68 (близько 1824), присвячене Камілю Плейєлю, сину композитора, піаніста, скрипаля і засновника фортепіанної фірми Ігнаца Плейєля. У цьому творі, що має три частини (звучать без перерви), Й. П. Піксіс порушує класичну рівновагу форми та балансу оркестру й соліста. Зокрема оркестровий вступ займає більше третини першої частини. Після двох проведень теми заклічного характеру у фортепіано поступове *decrescendo* в оркестрі підводить до *Adagio Sostenuto* (B-dur). Інструментальна фактура цієї частини діалогічна за типом викладу — соліст виступає в ансамблі спочатку з віолончелями, потім з гобоєм. Фінальне рондо трактується в класичних традиціях жанру.

Концерт для фортепіано з оркестром C-dur op. 100 (1829) створений Й. П. Піксісом у паризький період і присвячений Його Величності Імператору Австрії. При збереженні традиційної для класичної моделі концерту сонатної форми з подвійною експозицією в I частині, на образній сфері та тональному плані твору великою мірою позначились романтичні тенденції. Так, уже в експозиції у соліста вражають несподівані модуляції (з основної тональності в Es-dur, потім в Fis-dur, D-dur тощо) та введення нових тем (подібно до Ноктюрну в *con molto espressione*). У ритмічній організації тематизму I частини значна роль належить пунктирній ритмоформулі, яка сприяє зростанню емоційного напруження та підводить до урочистого завершення.

У II частині (*Adagio cantabile*, As-dur), написаній у характері ноктюрну, композитор застосовує аналогічні прийоми. Насичення фортепіанної фактури тонкою мелізматикою та виразними мелодійними фігураціями в основній темі підводить до розгорнутої каденції. У фінальному рондо (*Allegretto scherzando*) фортепіано вступає із завзятою темою рефрену. В епізодах рондо образний контраст підкреслюється зміною тональностей. Загалом, як і весь концерт, III частина заснована на класичному співвідношенні, коли солістові відведена провідна роль, а оркестру — підпорядкована, на рівні супроводу.

Значний розвиток виразних і виконавсько-технічних можливостей фортепіано здійснив **Ігнац (Ісаак) Мошелес** (1794–1870). Цей найвідоміший свого часу в Європі піаніст-віртуоз, композитор, диригент і педагог був однією з найцікавіших постатей фортепіанного мистецтва перехідного періоду. Опинившись між двома школами — класичною і романтичною, І. Мошелес намагався об'єднати їх у своїй творчості, взявши найкраще від двох епох. Вивчаючи нову музику, розмірковуючи про неї, він намагався її зрозуміти: «Зараз в честі нова манера, і я докладаю всіх зусиль, щоби триматися середнього напрямку між двома школами, намагаючись не уникати труднощів, не відкидати нові засоби і притому зберігати всі кращі старі традиції» [6, с. 113].

І. Мошелес був автором численних фортепіанних і камерно-ансамблевих творів, але голо-

вним у його творчості був жанр фортепіанного концерту. Найбільше визнання з восьми концертів І. Мошелеса отримали Третій g-moll, op. 58, Сьомий «Патетичний» c-moll, op. 93 та Восьмий «Пасторальний» D-dur, op. 96. Ці твори вирізняються пафосом і пишністю, цікавою гармонією і підкресленою, рельєфною ритмікою [5, с. 882]. На думку Р. Шумана, в Сьомому концерті відчувається рука відмінного майстра і художника: за формою концерт ясний і чіткий (традиції класицизму), а за змістом — романтичний, оригінальний і натхненний (тенденції романтизму) [6, с. 148].

У зазначеному творі по-новому трактується дует соліста й оркестру. Їх взаємозв'язок — особливо в останній частині — має бути дуже тісним і чітким. Принцип взаємодії фортепіано та оркестру, отримавши самостійне значення (що є характерним і для Шостого «Фантастичного» концерту op. 90), настільки відрізнявся від творів попереднього часу, що став, на думку Р. Шумана, новим кроком «у переосмисленні і будови твору, і самого жанру» [6, с. 148].

Поряд із новими формами І. Мошелес запроваджує й виконавські знахідки. Дотримуючись класичних традицій, він продовжує розробляти прийоми «співу» на інструменті, концентруючи увагу на мелодизації тканини, яка просякає і технічні формули, насичуючи їх інтонаційною виразністю та витонченістю. Новаторський підхід до технічного оформлення, новизна піаністичних прийомів і звучання інструмента в І. Мошелеса дивували музичний світ і надалі привели до реформи фортепіанної гри.

Життя і творчість іншого німецького композитора, піаніста і диригента **Карла Готфріда Вільгельма Тауберта** (1811–1891) були пов'язані виключно з Берліном. Незважаючи на значний доробок (шість опер, чотири симфонії, два концерти для фортепіано, концерти для скрипки і віолончелі, чотири струнні квартети, різні аранжування, інші оркестрові, хорові та фортепіанні композиції, понад 300 пісень), його творчість не набула значної популярності. Фортепіанні твори К. Тауберта, перш за все мініатюри, за характером вирізняються елегантністю, яка в цілому притаманна його стилю. Так, свого часу достатньо відомими були «Дитячі пісні» op. 145 та op. 160, а «Маленькі пісні» op. 16 К. Тауберта порівнювали навіть із «Піснями без слів» Ф. Мендельсона.

У ранньому віці К. Таубертом був написаний Концерт для фортепіано з оркестром № 1 E-dur op. 18, присвячений Л. Бергеру. Р. Шуман опублікував кілька заміток про цей твір і дав його аналіз у «Новій музичній газеті» («*Neue Zeitschrift für Musik*», 1834). Поряд із багатьма позитивними моментами критик відмітив велику схожість опусу К. Тауберта із Концертом для фортепіано з оркестром № 1 g-moll op. 25 Ф. Мендельсона (1831).

Загальним у творах Мендельсона і Тауберта є те, що в обох концертах оркестр проводить лише коротке початкове tutti, порівняно з характерною для класичних концертів подвійною експозицією, що звучить спочатку в оркестрі, а потім у

партії соліста. Така структура, як вказує Шуман, сприяла концентрації тематизму, динамічності форми. Проте, на його думку, і в Мендельсона, і в Тауберта не вистачає контрастності в показі тем, немає достатнього розвитку тематизму і в розробці. У результаті порівняльного аналізу Шуман робить висновок, що концерт Ф. Мендельсона вирізняють більша художня оригінальність і значущість.

Другий концерт A-dur op. 189 для фортепіано з оркестром К. Г. В. Тауберт створив майже через півстоліття після першого (1874). Як і твір op. 18, цей концерт рясніє структурно-композиційними новаціями. Однак навряд чи можна говорити про пріоритетну роль Тауберта в переосмисленні загальних принципів побудови і музичної драматургії фортепіанного концерту, оскільки даному опусу передували творіння Ш. Алькана, Й. Брамса, Ф. Ліста, І. Мошелеса, А. Рубінштейна, П. Чайковського, Ф. Шопена, Р. Шумана та ін.

Фердинанд фон Хіллер (1811–1885) — віртуоз, композитор, авторитетний педагог і талановитий літератор — прославився насамперед відмінним виконанням творів Бетховена. Його композиторська спадщина включає шість опер, три симфонії, дві ораторії, також кантати, увертюри, баладу для соліста, хору й оркестру, псалми, мотети, квартети для чоловічого, змішаного і жіночого хору, романси, дуети, камерні сонати, сюїти для скрипки і фортепіано, п'ять тріо, п'ять фортепіанних, п'ять струнних квартетів та ін. Однак твори для фортепіано — концерти для фортепіано з оркестром op. 5, op. 69, op. 170, Концертштук op. 113, сонати, сюїти, різні п'єси — є найпопулярнішими.

Фортепіанні концерти Хіллера належать до різних періодів творчості і тому значно розрізняються за своєю трактовкою. Концерт для фортепіано з оркестром № 1 b-moll op. 5, присвячений І. Мошелесу, написаний у паризькій період (1829–1831). Пишучи твір, Ф. Хіллер прагнув перш за все виявити віртуозне начало солюючого інструмента, про що свідчить виключно яскрава фортепіанна партія. Оркестровий супровід вирізняється крайньою скупістю. Це співвідношення підкреслюється вже в експозиції I частини (*Allegro moderato*), де на перший план виведена щедро орнаментована фортепіанна партія, технічні можливості якої найяскравіше виявляються у віртуозній каденції. Підлегла роль оркестру зберігається й у II частині (*Adagio*), де партія фортепіано набуває фантазійного характеру. Фінал (*Rondo, Allegro moderato e con grazia*) надає значні можливості для демонстрації віртуозних якостей соліста.

Другий концерт *fis-moll* op. 69 (1843, присвячений В. Сарваді) можна вважати найбільш вдалим зі спадщини Ф. Хіллера в даному жанрі. Новаційним є, зокрема, переосмислення автором класичних принципів подвійної експозиції, а саме перенесення смислового та композиційного акцентів у партію фортепіано, яка енергійно відкриває I частину твору. Упродовж всієї експозиції

партія соліста тісно взаємодіє з інструментами оркестру, часом створюючи враження мережива, що обплітає оркестрову тканину. Головною дійовою особою II частини концерту (*Andante espressivo*), безумовно, є соліст, чому сприяє вільний, ніби імпровізаційний виклад тематичного матеріалу. Фінал (*Allegro con fuoco*), написаний у сонатній формі, починається оркестровим вступом, хоча в подальшому викладі тематизму превалює фортепіано.

Концерт № 3 A-dur op. 170 Ф. Хіллера був написаний 1874 року. В I частині цього твору автор іще більше підсилює щільність взаємодії оркестру і соліста. Принципи їх функціонально-драматургічного діалогу в II та III частинах багато в чому аналогічні тим, що застосовувалися композитором раніше. Але в цілому цей твір Ф. Хіллера не містить особливих новацій, які справили б істотний вплив на розвиток жанру. За життя композитора концерт виконувався лише кілька разів, а після — майже ніколи.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Короткий аналіз творчості композиторів-піаністів австро-німецької традиції першої половини XIX століття свідчить про її значну роль в еволюції фортепіанного концерту. У концертах для фортепіано Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса, Й.П. Піксіса, Ф. Ріса, К. Г. В. Тауберта, Ф. Хіллера відобразилися дух і стиль переломної епохи. Спираючись на класичні прийоми композиції та музичного висловлювання, фортепіанний концерт збагатився в їх творчості новими виразними засобами і технічними прийомами, що відповідали романтичному світовідчуттю. Характерними ознаками жанру стали емоційно-психологічна заглибленість художніх образів, віртуозний, так званий «блискучий стиль» гри, а також зростання ролі кантатени, яка проявилася в тенденції «співу» на фортепіано.

Творчому втіленню композиторських задумів, внутрішнього світу кожного автора сприяло впровадження різноманітних виконавсько-технічних прийомів, імпровізаційності викладу, пошуки нових тембральних якостей звучання фортепіано та оркестру, що виражались у фактурній насиченості або педальній «плернерності» звучання. Нове осмислення комунікативної моделі «соліст — оркестр», прагнення до поетизації образів, мелодійної гнучкості та віртуозного блиску стали основоположними принципами романтичної концертної творчості композиторів наступної доби. Концертна творчість зазначених композиторів може бути предметом подальших розвідок.

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 ; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 22. — Минск : Белорусская гос. академия музыки, 2010. —

- С. 172–181. — (Серия 5. Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика).
- Алексеев А. Д. История фортепианного искусства [Текст] : учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2 / А. Д. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с., нот.
 - Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен. (Классико-романтическая эпоха) [Текст] : автореф. дис. ... доктора искусств. — М. : Гос. ин-т искусствознания, 2008. — 23 с.
 - Кузнецов И. Н. Фортепианный концерт : к истории и теории жанра [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. / И. Н. Кузнецов. — М. : Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1980. — 20 с.
 - Риман Г. Музыкальный словарь [Текст] : Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона : В 3-х т. / Г. Риман ; под ред. Ю. Энгеля. — М. : Изд-во П. Юргенсона, 1901–1904.
 - Шуман Р. О музыке и музыкантах : собрание статей [Текст] : в 2-х т. / Р. Шуман ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. — М. : Музыка, 1978. — Т. 2-А. — 327 с. : ил., нот.

References:

- 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 *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*. V. L. Yakonyuk, ed. (Issue 22),

- (pp. 172–181). Minsk : Belorusskaya gos. akademiya muzyki. (In Russian).
- Alekseev, A. D. (1988). *Istoriya fortepiannogo iskysstva* [The history of piano art]. (In 3 parts, parts 1–2). (2nd ed., supplemented). Moscow : Muzyka. (In Russian).
 - Gnilov, B. G. (2008). *Muzykal'noe 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*. M. : Gos. in-t iskusstvoznaniya. (In Russian).
 - Kuznetsov, I. N. (1980). *Fortepianny 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 im. P. I. Чайковского. (In Russian).
 - Riman, G. (1901–1904). *Muzykal'nyy slovar'* [Music dictionary]. Yu. Engel', ed. (Trans from 5th ed. by B. Yurgenson). (Vols 1–3). Moscow : Izd-vo P. Yurgensona. (In Russian).
 - Shuman, R. (1978). *O muzyke i muzykantakh : sobraniye statey* [About music and musicians : Collection of articles]. (A. G. Gabrichevskiy & L. S. Tovaleva, trans). (Vol. 2-A). Moscow : Muzyka. (In Russian).

Рецензент статті: Енська О. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Стаття надійшла до редакції 26.12.2017