

**Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний педагогічний університет  
імені Г. С. Сковороди**

**М. Калашник  
І. Смірнова**

**РОБОТА НАД АНСАМБЛЕВОЮ ВЗАЄМОДІЄЮ  
У ТВОРАХ ЗМІШАНОГО СКЛАДУ Ф. РИСА**

**Навчально-методичні рекомендації  
для самостійної роботи студентів за спеціальністю  
025 Музичне мистецтво**

**Харків  
2021**

УДК 378:001.891]:78  
К18

**Укладачі:**

**Калашник М.П.** – доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, заслужений діяч мистецтв України.

**Смірнова І.В.** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

**Рецензенти:**

**Антонець О. А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства

**Борисенко Т.В.** – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист кафедри виконавських дисциплін КМAM імені Р.М. Глієра

Робота над ансамблевою взаємодією у творах змішаного складу Ф. Ріса: – навч.– метод. рекомендації для самостійної роботи студентів за спец. 025 Музичне мистецтво.– Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди; «Мітра», 2021.– 18 с.

Затверджено редакційно-видавничою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди  
Протокол № 1 від 05.01.2021 р

Видано за рахунок викладача

©Харківський національний педагогічний  
університет імені Г. С. Сковороди  
© Калашник М.П.  
© Смірнова І.В.

**Фердинанд Рис (1784-1838).** Йому належить **шість кuartетів** для флейти, скрипки, альту та віолончелі; **Тріо** для кларнета (скрипки), віолончелі та фортепіано *g-moll/B-dur op. 28 № 2* (1810); **Тріо** для флейти, віолончелі та фортепіано *Es-dur op. 63 № 3* (1815); **Септет** для фортепіано, кларнета, двох валторн, скрипки, віолончелі та контрабаса *Es-dur op. 25* (1808); **Квінтет** для флейти, скрипки, двох альтів, та віолончелі *h-moll op. 107 № 3* (Лондон, 1818); **Секстет** для кларнета, фагота, валторни, контрабаса, арфи та фортепіано *g-moll op. 142* (Лондон, 1814); **Октет** для фортепіано, кларнета, фагота, валторни, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *As-dur op. 128* (1815-1816).

Зазначимо студентам, що у просторі вітчизняного музикознавства фігура Ф. Риса – композитора, диригента, піаніста, педагога, музичного діяча, учня Л. ван Бетховена, під керівництвом якого він удосконалювався як піаніст, та І. Г. Альбрехтсбергера, у якого навчався композиції [2; 8; 9; 10; 11], – узагалі мало досліджена. Як і у випадку з І. Мошелесом, така ситуація виявляється вкрай несправедливою, адже за життя Ф. Рис здобув повагу й визнання як авторитетний музикант. Зокрема в музичному словнику Г. Рімана [2] він характеризується як плідний композитор, величезний доробок якого (більше двохсот творів) демонструє незвичайний талант і блискучу техніку [2; 4; 8; 9; 10; 11]. У 1825-1837 рр. він був керівником Нижньорейнських музичних фестивалів, для яких часто сам писав музику і де виступав як диригент. Із 1834 року очолив Співочу академію в Аахені [2; 4]. Останні роки життя він разом із Ф. Г. Вегелером працював над «Біографічними записками про Бетховена», виданими 1838 року, які стали одним із перших біографічних творів, присвячених великому Майстру. Цей твір уславив Ф.Риса не тільки як композитора, а і як літератора та біографа [8; 10; 12]. Що стосується зарубіжних праць, то з доступних джерел можна отримати лише загальну інформацію про життя й творчість композитора. На це вказує Г. О. Стахевич, яка присвятила фортепіанним концертам композитора дві друковані праці [5; 7] й розділ у дисертаційному

дослідженні [6], що значно поповнило вітчизняний науковий доробок. На сьогодні функціонує Товариство Фердинанда Риса, на сайті якого розміщена загальна інформація, міститься список праць, присвячених творчості композитора [8].

У процесі самостійної роботи студенти повинні зосередитися на композиційно-драматургічних та виконавських аспектах творів. Композиційно-драматургічне рішення Септету *op. 25* для фортепіано, кларнета *in B*, двох валторн *in Es*, скрипки, віолончелі та контрабаса *Es-dur* (1808, Париж) відрізняється від композиційно-драматургічної будови розглянутих нижче Секстету та Октету. Цикл Септету чотиричастинний, у якому I частина – сонатне *Allegro (Es-dur)*, II – *Marcia funebre (c-moll)*, III – *Scherzo (Es-dur)*, Фінал – *Rondo (Es-dur)*. Поява як повільної частини *Marcia funebre*, що вносить трагічне розвертання у хід лірико-жанрових подій, якими насичені інші частини циклу, веде до укрупнення циклу, свідчить про іншу драматургічну концепцію, ніж у Секстеті та Октеті. Зокрема О. Благодарська, згадуючи про Септет Ф. Риса, вказує на нього як на зразок симфонізації жанру [1]. З іншого боку, риси симфонізації на рівні ансамблевого письма виявлені нами і в Секстеті та Октеті, про що буде мова далі. Слід також підкреслити, що в Септеті, як і в усіх розглянутих нами великих ансамблях композитора, Ф. Рис заявляє про себе як про романтика, виявляє тяжіння до ліричного типу висловлювання, що реалізується перш за все в домінуванні ліричного типу тематизму, різнорідного за генезисом. Акцентуючи ліричну складову в естетиці камерного ансамблю доби романтизму, І. Польська підкреслює: «Саме ліризація, переважне відбиття лірико-філософських і лірико-драматичних образів є відмінною ознакою романтичного етапу еволюції ансамблю. Така ліризація ансамблю значною мірою пов'язана з утіленням основоположного для романтизму (насамперед німецького) поняття *Gemüt* ... . Сутністю *Gemüt* є апологія сердечності й тепла, поетична ідеалізація повсякденності, ідилічного затишного мікросвіту близьких один одному людей у їх сімейних та дружніх взаєминах, radoщах

та прикροщах їх спільного співіснування в певному замкненому, відокремленому від світу зовнішнього, за типом фіхтевського «Я» та «не-Я» кола — своєрідній малій сфері світобудови, людському співзвуччі, де панують упорядкованість і гармонія. У цьому понятті концентрується задушевне, щире, конфіденційне, інтимно-ліричне начало романтичного мистецтва» [3, с. 122].

Пояснимо студентам, що у такому контексті звернення до траурної образності в другій частині можна трактувати як модуляцію в лірику іншого роду – високу, заглиблену і зосереджену. Септет відрізняє від двох великих досліджуваних ансамблів принципи ансамблевого письма, застосовані в ньому. У Септеті, як це не дивно, композитор не тяжіє до головування фортепіано, хоча цьому інструментові часто доручається експонування тематизму (особливо в першій частині). Він бере участь майже у всіх діалогах-перекличках, іншими словами, задіяний як активний ансамбліст. Проте його роль не є панівною в музичному процесі, інші його партнери не менш активні і дієві. Це свідчить про звернення до моделі рівноправного партнерства на рівні ансамблевого письма, яка реалізується в рівноправному й рівномірному розподілі тематизму, постійному обміну фактурно-ансамблевими функціями, у застосуванні діалогічного принципу в розвитку тематизму. Усе це є в Септеті, який являє собою зразок рівноправної ансамблевої взаємодії у великих складах, що є досить складним завданням для композитора. Засобом вирішення труднощів у реалізації рівноправності між технічно та виражально нерівнозначними інструментами є, перш за все, задіяність усіх у викладенні тематизму. Так, наприклад, у вступному розділі I частини звучать всі ансамблісти, навіть після туттійних акордів вони використані у викладенні матеріалу вступу. Перше речення теми головної партії I частини доручається фортепіано, що створює ілюзію першості цього інструменту. Проте друге речення одразу ж підхоплюють скрипка, кларнет, валторни, тоді як фортепіано переключується на другорядно-акомпануючу роль. Так само викладається й тема побічної партії, до речі, інтонаційно й

ритмічно близької до теми головної, що слугує об'єднанню всієї частини єдиною ліричною образністю. Перше проведення теми звучить у фортепіано, а далі розвиток підхоплюють кларнет, віолончель та інші інструменти.

У другій частині експонування теми доручається фортепіано, а друге її проведення – струнним, у розвитку теми активно задіяні і кларнет, і валторни. У середньому розділі тричастинної репризної форми за традицією солюють валторни. У *Scherzo*, вирішеному в світлому жанровому ключі, велику роль відіграє фортепіано як головний носій невпинної моторики, яка «задає тон» висловлювання всім іншим інструментам. У викладенні тематизму активно задіяні валторни, яким доручено перший елемент теми крайніх розділів. Постійними учасниками діалогів стають кларнет, скрипка, віолончель, що вступають у перекличку один із одним та з фортепіано, що ще раз підтверджує ідею функціональної рівноправності партій. Ця ідея послідовно проводиться у Фіналі. Можна твердити, що діалог є наскрізною ідеєю та головним принципом фінального *Rondo*, який реалізується на рівні розподілу тематизму, у даному випадку – паритетного на рівні ансамблевого письма в передаванні тематизму від партії до партії, в постійному обміні фактурно-ансамблевими функціями між ними. На образно-семантичному та драматургічному рівнях реалізація відбувається у пануванні світлої грайливої образності та у реалізації ігрової логіки через застосування діалогічного принципу у розгортанні тематизму, що створює ефект святковості, концертності, тембрової яскравості.

Підводячи підсумки аналізу Септету, зауважимо студентам:

1) рівноправність інструментів досягається великою мірою завдяки широкому застосуванню композитором діалогів-перекличок між тембрами, що створює умови для реалізації їх як солістів;

2) порівняння ансамблевого вирішення діалогів, з одного боку, в Септеті, з іншого, – в Секстеті та Октеті. Демонструє домінування зіставлення між фортепіано та тембровими групами за типом оркестрового письма в другому випадку. У Септеті ансамблеве письмо насичене не тільки

груповими перекличками, а й сольними репліками окремих тембрів, які вступають у діалоги один із одним. Це свідчить про взаємодію оркестрових та ансамблевих принципів письма;

3) інструменти поводяться як солісти лише в межах оркестрового робочого діапазону, не порушуючи межі інших;

4) тембровий рельєф форми в Септеті постійно змінюється завдяки великій ролі діалогів і паритетного розподілу тематизму між партіями.

Вважаємо, що студентам доцільно в цьому зв'язку розглянути ансамбль для малого складу, в якому також реалізується ідея рівноправності. Для аналізу ми обрали Тріо для кларнета *in B* (скрипки), віолончелі та фортепіано *g-moll/B-dur op. 28 № 2*, написаному 1810 року. Композиційно-драматургічна будова чотиричастинного циклу Тріо кореспондує будові Септету *op. 25*: I частина – сонатне *Allegro (g-moll/B-dur)*, II частина – *Scherzo (B-dur)*, III – *Adagio (F-dur)*, Фінал – *Rondo (B-dur)*. Однак, порівняно із Септетом, скерцозна частина посідає другу позицію, а повільна опиняється на третій. Вона вирішена в іншому плані: як невелике ліричне інтермецо (на відміну від розгорнутого траурного маршу в Септеті), як серцевина циклу, що прийомом *attacca* переходить у блискучий Фінал.

Зауважимо студентам, що у Тріо повною мірою втілені принципи моделі ансамблевого письма на основі рівноправності партій. Так, тематизм між інструментами розподілений паритетно; відповідно, всі інструменти по черзі виконують різноманітні ансамблево-фактурні функції – мелодичну, функцію контрапункту, гармонічної фігурації тощо. Провідну роль у викладенні тем грає не один, а два-три тембри. Тему головної партії I частини розпочинає фортепіано та кларнет у мелодичній функції, одразу ж підключається віолончель з діалогічною реплікою, матеріал підхоплює кларнет, а віолончель переходить на функцію басу. Тему побічної розпочинає фортепіано та віолончель, кларнет підхоплює мелодичні фрази. І далі музичний процес розгортається шляхом вільного обміну фактурно-ансамблевими функціями між партнерами та використанням діалогічного

письма. Обмін та діалог зумовлює поділ музичного процесу на короткі смислові відрізки, які виникають саме на рівні ансамблевого письма, оскільки тип фактури не змінюється. Це надає музичному процесу постійного тембрального оновлення, щільності, інформативності, що характеризує ансамблеве письмо в цілому. Дублювання майже відсутні, на відміну від Тріо *op. 11* Л. ван Бетховена, де дублювання позначали завершення мелодичних фраз, структурних одиниць форми або застосовувались для створення цілеспрямованого просування до репризи. Відсутність дублювань у партитурі Ф. Ріса можна пояснити більшою деталізованістю ансамблевого письма, що зумовлює незв'язаність тембрів, їх вільний розвиток щодо один одного й поліфункціональною організацією ансамблевої тканини по вертикалі, коли в одномоментному зрізі присутні три різні функції партій. Інструменти не обмежені своїм діапазоном. Так, наприклад, у повільній частині партії віолончелі задіяний найнижчий регістр, у кларнета – від низького до високого у всіх частинах. Велике значення фортепіано в ролі своєрідного фактурного каркасу, особливо в музиці суто гомофонного складу (наприклад, в *Scherzo*), не затьмарює інші тембри, задіяні з ним «на рівних». Таким чином, Тріо є прикладом моделі ансамблевого письма на основі рівноправності всіх учасників ансамблю.

Секстет для кларнета, фагота, валторни *in Es*, контрабаса, арфи та фортепіано *op. 142* (Лондон, 1814) є цікавим прикладом, який займає проміжне положення між моделлю з рівноправними учасниками й моделлю з кількома солістами. Особливим є склад ансамблю та функціональні взаємини між інструментами. Арфа та фортепіано утворюють темброву пару струнно-щипкового та струнно-клавішного інструментів, які трактуються як темброві двійники, як специфічна цілісність в ансамблевій фактурі з подвійними темброво-звуковими характеристиками (арфа є носієм більш слабкого, дзвінкого і витонченого звучання, фортепіано – більш сильного, глибокого й об'ємного). Вони разом, спільно або послідовно, беруть участь у викладенні тематизму, причому розподіл матеріалу між ними відбувається за принципом



рівномірності. Їх спільне звучання породжує цікавий тембровий мікс, де фонічно-акустично на першому плані перебуває фортепіано, а звучання арфи на другому створює м'яку ауру, ореол, що огортає, підсвічує тембр клавішного інструмента. Обидва партнери активно задіяні в діалогах-перекличках на одному матеріалі (перехоплення пасажів, повтори мелодійних фраз), де вони доповнюють і підтримують один одного. У таких випадках композитор часто наближає звучання фортепіано до арфового тембру, проставляючи клавішному інструменту арпеджіато або прописуючи в його партії фігурації дрібними тривалостями у високому регістрі, що надає звучанню фортепіано дзвінкості, сухості, притаманні арфі. Таким чином, згладжується, навіть нівелюється різниця між силою звучання й тембрами арфи та фортепіано, у результаті вони утворюють узгоджене подвійне темброве ядро Секстету, яке займає в ієрархії ансамблю більш сильну позицію через майже постійну участь цих інструментів в ансамблевій взаємодії, що дозволяє вважати їх солістами. Підтвердженням цієї думки є наявність в ансамблевому письмі невеликих, проте регулярно прописаних фрагментів, у яких арфа та фортепіано однозначно виходять на перший план, тоді як інші інструменти або «мовчать», або здійснюють акомпануючу функцію. Особливо важливу роль такі «острівці» мовчання інших на користь «соліста» мають у випадку з арфою – інструмента не сильного і не яскравого в контексті звучання всього ансамблю, завдяки чому він може реалізуватись як провідний.

Незважаючи на ієрархічне піднесення тембрового ядра, роль інших учасників ансамблю не зводиться до акомпануючої функції. Кларнет, фагот та валторна активно задіяні у викладенні тематизму, в діалогах між учасниками ансамблю, їх партії «прописані» не менш цікаво, проте трактовані подвійно. З одного боку, вони постають як самостійні темброво-фактурні одиниці партитури, адже їм доручається викладення тематизму, сольні репліки, вони вступають у взаємодію один із одним та з інструментами тембрового ядра. З іншого боку, вони діють спільно або у

викладенні тематизму, або в зіставленнях із тембровим ядром арфи та фортепіано, або в акомпануючій підтримці останніх. Тим самим вони утворюють компакту темброву групу духових інструментів, різноманітну за функціями, яка в ієрархії учасників ансамблю є одночасно й рівноправною, через активну задіяність її інструментів, і підпорядкованою, через висування арфи та фортепіано як ситуативних солістів. При цьому звучання окремих інструментів не виходить за межі оркестрового «робочого» діапазону, крайні регістри в їх партіях не задіяні, що узгоджується з оркестровою практикою, правилами оркестрового письма. Так само вони не обмінюються теситурними позиціями, займаючи своє положення по вертикалі великого ансамблю.

Зазначимо студентам: характерно, що в Секстеті відсутні інструменти струнно-смичкової групи. На нашу думку, смичкові високої та середньої теситури, по-перше, затьмарили б неяскраву арфу, по-друге, арфа разом із фортепіано заповнює весь діапазон від найнижчого до найвищого регістрів, що робить квартет струнних не потрібним. Вибір контрабаса в такому випадку свідчить про опікування арфою, адже низький смичковий виконує функцію неяскравого та густого басу, віолончель була б у такій ролі більш виразною, маючи сильний яскравий тембр. У такому наборі тембрів роль фортепіано й арфи в ансамблево-фактурній організації цілого є важливою організуючою, яка «зв'язує» мелодійні за своєю природою інструменти по горизонталі та вертикалі. Таким чином, між учасниками ансамблю встановлюється ієрархічна взаємодія на основі висування арфи та фортепіано як тембрів-двійників, котрі уподібнюються солістам, точніше першим серед рівних

Тричастинний цикл Секстету за композиційно-драматургічною організацією та образно-семантичним наповненням вирішений у романтичному дусі, адже від самого початку пронизаний ліричним висловлюванням.

Відповідно до змін у змістовному модусі романтичного ансамблю традиційна активно-подієва семантика сонатно-симфонічного циклу в I частині Секстету (сонатне *Allegro ma non troppo, g-moll*) трансформується під знаком лірики, до сфери якої залучаються обидві головні теми, репрезентуючи різні грані ліричного: полотна, бентежна тема головної сповнена легкого суму, тема побічної партії більш спокійна, розважлива. Наскрізний потік ліричного висловлювання захоплює й II частину (*Adagio, Es-dur*), яка репрезентує лірику іншого роду: широкого дихання, м'яку, співочу. У II частині з точки зору стилістики синтезуються різномірні типи ліричного висловлювання як вокального, так і інструментального: хорального, оперно-кантиленного, речитативно-декламаційного, імпровізаційного в партіях арфи та фортепіано. Вільна невимушена послідовність різномірних за генезисом мелодійних фраз надає формі свободи й розмикає її в *Rondo* прийомом *attacca*.

*Rondo (g-moll)* є синтезуючим дансантично-жанровим віртуозним Фіналом, швидкість якого пом'якшена мінорним ладом і пластикою тематизму, побудованого на округлих, м'яких інтонаціях. Тим самим лірика як домінуючий тип висловлювання в циклі опосередковано реалізується й у Фіналі. Панування ліричного типу висловлювання в різних іпостасях свідчить про реалізацію романтичного модусу світобачення в Секстеті. Установка на нього модифікує й драматургію циклу, контраст у якому виявляється через репрезентацію лірики різного генезису, а також, традиційно, через тип руху й темп. Ліричне розгортання циклу зумовлене не в останню чергу інструментальним складом ансамблю. Присутність арфи як одного з провідних тембрів надає образності циклу, в цілому характеру звучання загальної ліричності, витонченості, пластичної театральності. Це можна пояснити тією образно-семантичною сферою, з якою тембр арфи пов'язувався в XIX ст. в оперній, балетній та симфонічній музиці. Це, передусім, картинні, звукообразні, пластично-дансантичні та ліричні образи.

В усіх частинах, об'єднаних образно-семантично, реалізований єдиний тип ансамблевого письма, який синтезує, з одного боку, принцип рівноправності партій, з іншого, – принцип їх ієрархічної супідрядності. І частина відкривається акордами тутті, після чого тему головної партії викладає фортепіано, до якого долучається арфа. У спільному звучанні обох інструментів у верхньому регістрі композитор «знімає» темброву різницю між ними шляхом використання дзвінких шістнадцятих у високому регістрі фортепіано, що слугує гармонійному об'єднанню щипкового та клавішного інструментів. Тему побічної партії, навпаки, починає арфа в діалозі з духовими інструментами, друге проведення теми доручається фортепіано, яке імітує тембр і прийоми звукоутворення свого «двійника» шляхом застосування арпеджійованих акордів. Таке фонічно-акустичне зближення двох тембрів слугує створенню узгодженого звучання, долає яскраво виражену темброву неоднорідність ансамблю. У викладенні побічної партії велику роль відіграють і духові інструменти, які звучать і з окремими сольними репліками при акомпануючій підтримці фортепіано або арфи, і виступають як самостійна темброва група, що зіставляється з арфою та фортепіано. У розробці рівномірно задіяні всі інструменти. Репризне проведення зберігає тембровий рельєф і функціональне співвідношення партій, заявлених в експозиції.

В *Adagio*, побудованому на зчепленні різнорідних ліричних фраз, мають змогу виявити себе всі учасники ансамблю як солісти, окрім контрабаса, який позбавлений цієї функції у всьому циклі. Передача мелодичних фраз від інструмента до інструмента (від кларнета до арфи тт. 1-8; від валторни до фортепіано тт. 9-13; від валторни до кларнета та фагота (від т. 62)) або чергування сольних фраз і висловлювання групи (частіше духових, див. тт. 25-26 і далі, де зіставляються фортепіано та духові) створює вільний простір музикування, в якому виявляються риси концертності. У Фіналі тема рефрену звучить спочатку у фортепіано, потім викладається арфою в діалозі з духовими, що закріплює статус цих інструментів як

провідних серед рівних. Однак значну роль духові, зокрема валторна й фагот, відіграють у викладенні тематизму в епізодах. Це урівнює їх у правах із тембровим ядром.

Таким чином, звернемо увагу студентів, що у розглянутому Секстеті застосований комплекс прийомів ансамблевого письма, націлених на створення узгодженого гармонійного звучання, а саме:

1) в обранні складу враховується специфіка тембру арфи, відповідно, виключаються яскраві тембри струнно-смичкових високої та середньої теситури; єдиний із групи струнно-смичкових інструментів – контрабас – виконує виключно басову або гармонічну функцію

2) арфа підтримується фортепіано; разом вони утворюють темброве ядро «двійників», які діють спільно й узгоджено у викладенні тематизму та в діалогах-перекличках; засобом зближення їх тембрів є імітація звучання арфи в партії фортепіано;

3) використовуються сольні фрагменти арфи та фортепіано;

4) духові інструменти обмежені в регістровому аспекті робочим оркестровим діапазоном;

5) духові активно застосовуються в сольних репліках і в зіставленні з арфою та фортепіано у вигляді компактної тембрової групи, що урівнює їх функціонально й дозволяє трактувати як рівноправних ансамблістів.

Великий октет для фортепіано, кларнета *in B*, фагота, валторни *in Es*, скрипки, альт, віолончелі та контрабаса *As-dur*, *op. 128* репрезентує принципово іншу модель ансамблевого письма, ніж у Секстеті *op. 142*. Вона базується на ідеї ієрархічної супідрядності фортепіано інших інструментів. Беззаперечне панування фортепіано, надання йому пріоритету у викладенні тематизму, необмеженість його партії в блискучій віртуозності дозволяють трактувати його як соліста. Інші інструменти ансамблю виконують функцію супроводу, тільки фрагментарно, на короткий час перебираючи на себе головну роль в ансамблевій взаємодії. При цьому фортепіано, як правило, «виключається» з гри, а духові та струнно-смичкові інструменти

об'єднуються в темброві групи, які діють або спільно, або протиставляються одна одній. Ця закономірність, яка свідчить про вплив оркестрового, концертного письма на письмо ансамблеве, виявлена нами в ансамблях великих складів Л. ван Бетховена та І. Мошелеса. Такий принцип організації партій дозволяє композиторові уявляти темброві групи компактно, розташовуючи інструменти за теситурним принципом і не виходячи за межі робочого оркестрового діапазону, а також успішно вправлятися зі значною кількістю інструментів у великих ансамблевих складах, оперуючи не окремим тембром, а тембровою групою в цілому, зрідка виділяючи із неї окремих солістів. Наявність фортепіано як солюючого інструмента – самостійної одиниці ансамблевої фактури – зумовило використання повного складу струнно-смичкових інструментів від високих до низьких, адже фортепіано в цьому випадку не може трактуватись як заміник частини струнних.

Пояснимо студентам, що єдиний тип ансамблевого письма зберігається композитором протягом всього тричастинного циклу, будова якого виявляє спільні риси з циклом Секстету, *op. 142*. Так само, як і в Секстеті, в Октеті на другій позиції після сонатного *Allegro I* частини (*As-dur*), перебуває повільна частина *Andantino (C-dur)*, замикає цикл *Rondo (Allegretto, As-dur)*. Як і в Секстеті, в Октеті домінує ліричний модус висловлювання. Під знаком лірики модифіковане сонатне *Allegro*, яке з активно-подієвого перетворюється в лірично-подієве. Показовим тут є початок I частини, адже вона відкривається квазікаденцією фортепіано, яка не оформлюється в структуровану тему, а є матеріалом розвивального типу, котрий немовби продовжує розвиток музичної думки, розпочатої за межами частини. У контексті вільно-імпровізаційного фрагменту, побудованого на багато орнаментованому фігураційному русі в партії правої руки на фоні ходів по звуках акордів у партії лівої народжується структурно оформлена фраза. Її можна трактувати як першу тему головної партії. Саме з неї, опускаючи імпровізаційну «каденцію», розпочнеться реприза в основній тональності.

Друга тема головної партії побудована за класицистською структурою «питання-відповідь», де перший елемент у валторни («питання») намагається задати активно-подієвий тон висловлювання висхідною фанфарною інтонацією в пунктирному ритмі, а другий елемент («відповідь») пом'якшує інтонацію валторни звучанням приглушених духових і струнних у середньому та низькому регістрах теж у пунктирному ритмі, тільки у пощаблевому русі вгору з завершенням м'яким низхідним мотивом. У цілому динаміка піано, яка об'єднує два елементи, не дає розгорнутися активній подієвості, і друга тема загалом сприймається як «несерйозна» фанфара, яка швидко вливається в розгортання ліричних подій.

В *Andantino* продовжується розгортання ліричної сфери, знову, як і в попередньому творі, шляхом нанизування різнорідних типів ліричного висловлювання. У цьому разі вільне розгортання тематичного процесу оформлюється в репризну тричастинну форму, замкнену кадансом. У середині частини на фоні акордів фортепіано валторна заявляє про себе як про соліста, а в репризному проведенні матеріалу композитор роздрібнює матеріал шляхом розподілення коротких тематичних фраз між фортепіано й окремими тембровими групами (духовою, струнно-смичковою), що насичує тканину ідеєю концертування. Посилена діалогічність ансамблевої тканини наприкінці II частини контрастує туттійній зібраності та щільному звучанню на форте всіх інструментів на початку Фіналу, що контрастує, у свою чергу, подальшому сольному висловлюванню фортепіано. Таким чином реалізується ідея контрасту на рівні ансамблевого письма, до речі, слабо виявлена між першими двома частинами.

Виконаний нами аналіз Октету дозволяє зробити такі висновки:

1) в Октеті втілена модель ансамблевого письма на основі функціональної нерівноправності фортепіано та інших учасників ансамблю: перше виконує роль солюючого інструмента, іншим доручається функція акомпанементу;

2) порушення функціональної нерівнозначності відбувається в межах *Andantino*, що створює контраст на рівні принципів ансамблевого письма;

3) духові та струнно-смічкові інструменти мисляться композитором не як солісти, а як представники компактних тембрових груп, організованих за оркестровим принципом: звучання тембрів не перевищує робочого оркестрового діапазону, вони діють переважно спільно, зрідка висуваючись як солісти (сольні репліки валторни в повільній частині).

У камерно-інструментальних творах змішаних складів Ф. Риса, які посідають чільне місце у творчому доробку композитора, спостерігаємо тенденцію до наскрізного ліричного висловлювання. Це відповідає змінюваним змістовним параметрам ансамблевої музики в добу романтизму. Композитор тяжіє до апробації різноманітних моделей ансамблевого письма в умовах різних, іноді досить цікавих складів. Показово, що в ансамблях із рівноправною взаємодією інструментів (у Септеті та Трію) композитор звертається до більш масштабного чотиричастинного (за типом симфонічного) циклу. У тих творах, де реалізовані моделі з одним солістом (Октет) або з солюючими інструментами, які є першими серед рівних (Секстет), цикл є тричастинним, що кореспондує жанру сольного концерту.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Благодарская Е. А. Инструментальный септет: традиции и новые тенденции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Саратов, 2016. 26 с.
2. Музыкальный словарь Римана. М. ; Лейпциг, 1904. URL: [https://riemann\\_music\\_dictionary.academic.ru/5837/%D0%A0%D0%98%D0%A1](https://riemann_music_dictionary.academic.ru/5837/%D0%A0%D0%98%D0%A1) (дата звернення: 20.12.2019).
3. Польська І. І. Історичні модуси камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 119–128.



4. Рис Фердинанд. URL: [https://persons-info.com/persons/RIS\\_Ferdinand](https://persons-info.com/persons/RIS_Ferdinand) (дата звернення: 16.08.2019).
5. Стахевич Г. О. Романтичні ознаки у фортепіанних концертах Фердинанда Риса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 93–94.
6. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Риса) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2019. 285 с.
7. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у творчості Фердинанда Риса (до 185-річчя написання Дев'ятого концерту op. 177) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2018. № 3. С. 39–50.
8. Ferdinand Ries Gesellschaft. URL: <http://www.ferdinand-ries.de/english/index.html> (дата звернення: 18.08.2019).
9. Hill C. Ferdinand Ries // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23444> (дата звернення : 1.08.2019).
10. Hill C. Ferdinand Ries. A Study and Addenda. URL: <https://rune.une.edu.au/web/handle/1959.11/8343/> (дата звернення: 1.08.2019).
11. Sand W. E. The Life and Works of Ferdinand Ries : Diss. University of Wisconsin, 1973.
12. Tyson A. Ferdinand Ries (1784–1838). The History of his Contribution to Beethoven Biography // 19th Century Music 7 (1983/84). P. 209–221.

**Навчально-методичне видання**

**Укладачі:**

**Калашник Марія Павлівна  
Смірнова Ірина Володимирівна**

**РОБОТА НАД АНСАМБЛЕВОЮ ВЗАЄМОДІЄЮ  
У ТВОРАХ ЗМІШАНОГО СКЛАДУ Ф. РИСА**

**Навчально-методичні рекомендації  
для самостійної роботи студентів за спеціальністю  
025 Музичне мистецтво**

**Відповідальний за випуск: Калашник М. П.**

**Комп'ютерна верстка: Орлович Т. В.**

**Коректор: Смірнова І.В.**

Відповідальність за дотримання вимог академічної доброчесності несуть автори

Підписано до друку

Формат

Папір офсетний.

Гарнітура Time New Roman. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 0,8

Обл.-вид. арк.

Зам №

Наклад 300 прим. Ціна договірна.

*Відомості про видавництво*