

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.071.2/.087.2+785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-1>

Юлія Вікторівна Іванова

ORCID: 0009-0008-1962-2439

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ivanovaulia@yahoo.com*

ЖАНРОВА ПРИРОДА ТА СПЕЦИФІКА ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР

***Мета роботи** — відстежити шляхи розвитку жанру фортепіанного концерту від моменту його виникнення до сучасності для розуміння специфіки його історичної еволюції, жанрової природи та стильових засад, а також для можливого розширення концертного репертуару сучасних виконавців. **Методологія** дослідження передбачає поєднання музично-історичного та порівняльного методів. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні історичного розвитку та трансформації жанру фортепіанного концерту як однієї з домінуючих жанрових номінацій в репертуарі сучасних концертуючих піаністів; виявленні категорії концертності та пов'язаних з нею віртуозності, імпровізаційності та змагальності, як її невід'ємних виконавських стильових рис, що передбачає широкий спектр художніх і інтерпретаційних можливостей, таких як інтенсивність розуміння у передачі та емоційному вираженні змісту виконаної музики, прагнення до активної реалізації власних творчих амбіцій. **Висновки.** Фортепіанний концерт як жанрова номінація від самого моменту свого виникнення і до періоду розквіту в кінці XIX - на початку XX сторіччя, пройшов значний еволюційний шлях, нерозривно пов'язаний із удосконаленням творчих методів композиторів, взаємодією з багатьма музичними формами, жанрами та стилями, технічним вдосконаленням самого інструменту, та досягнутим прогресом у художній та технічній виконавській майстерності піаністів. В XX-XXI століттях активний розвиток жанру фортепіанного концерту продовжується та*

постійно збагачується творчістю сучасних композиторів як у традиційному класичному напрямку, так і в нових, в тому числі синтетичних, формах і жанрах. В контексті цих змін поняття концертності, як невід'ємної стильової виконавської категорії, також зазнає постійної трансформації, що, безперечно, вимагає певної реакції від виконавців, та пошуку ними нових підходів до інтерпретації. Враховуючи безперечну актуальність жанру для концертної діяльності сучасних піаністів, звертається увага на нагальну потребу оновлення та розвинення наукових музикознавчих доробків в цьому напрямку, що може сприяти подоланню певної сталості та одноманітності концертного репертуару для фортепіано з оркестром.

Ключові слова: фортепіанний концерт, жанр, жанрова номінація, концертний стиль, віртуозність, концертність, інтерпретація.

Ivanova Yulia Viktorivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre nature and evolutionary specifics of the piano concerto: historical and stylistic dimension

The purpose of the study is to trace the development paths of the piano concerto genre from its inception to the present day to understand the specifics of its historical evolution, genre nature, stylistic principles, and to potentially expand the concert repertoire of contemporary performers. **The research methodology** involves a combination of music-historical and comparative methods. **The scientific novelty** of the article lies in the exploration of the historical development and transformation of the piano concerto genre as one of the dominant genre nominations in the repertoire of modern concert pianists; identifying the category of concertness and its related virtuosity, improvisation, and competitiveness as its integral performing stylistic features, which implies a wide range of artistic and interpretative possibilities, such as intensity of understanding in conveying and emotionally expressing the content of the performed music, and a striving for active realization of their own creative ambitions. **Conclusions.** The piano concerto as a genre nomination from its inception to the period of flourishing in the late 19th to early 20th centuries has undergone significant evolutionary development, inseparably linked to the refinement of composers' creative methods, interaction with many musical forms, genres, and styles, technical improvement of the instrument itself, and progress in artistic and technical performing mastery of pianists. In the 20th–21st centuries, active development of the piano concerto genre continues and is constantly enriched by the creativity of contemporary composers in both traditional classical directions and in new, including synthetic, forms and genres. In the context of these changes, the concept of concertness, as an integral performing stylistic category, also undergoes constant transformation, which undoubtedly requires a certain reaction from performers and their search for new approaches to interpretation. Considering the unquestionable relevance of the genre for the concert activities of contemporary pianists, attention is drawn to the urgent need for updating and developing scientific musicological

achievements in this direction, which can contribute to overcoming certain stagnation and uniformity in the concert repertoire for piano with orchestra.

Key words: *piano concerto, genre, genre nomination, concert style, virtuosity, concertness, interpretation.*

Актуальність теми дослідження. Фортепіанний концерт – особлива жанрова номінація у фортепіанному виконавстві, яка дозволяє піаністу проявити свої інтерпретаційні та технічні навички передачі образного змісту музики при взаємодії з оркестром. Завдання піаніста – знаходити баланс між своєю роллю соліста та колективною грою з оркестром, спільно створюючи єдиний музичний твір. Актуальність жанра для сучасних виконавців безсумнівна, але, проаналізувавши наявний концертний репертуар разом з його контекстульними чинниками, можна помітити деяку одноманітність як у виборі творів, так і у музикознавчих підходах до нього. Тому відчутною є потреба в оновленні та розширенні кола музикознавчих оцінок явища фортепіанного концерту у його творчих проєкціях до сучасної виконавської практики.

Мета статті – відстежити шляхи виникнення і розвитку жанру фортепіанного концерту від моменту його виникнення до сучасності для розуміння його історичної еволюції та жанрової природи, також для можливого розширення концертного репертуару.

Фортепіанний концерт – один із найбільш значущих і затребуваних жанрів у світі музики. Його яскравість, видовищність, виразність, динамічність завжди привертають увагу як музикантів – композиторів та виконавців, так і слухачів. Історія виникнення та розвитку концерту від епохи бароко до сучасності нерозривно пов'язана з виникненням, еволюцією та розвитком музичних жанрів, стилів та технічних досягнень, відбиваючи при цьому і еволюцію самого інструменту – фортепіано. Кожен стиль, напрям, епоха, через які проходило становлення жанру фортепіанного концерту, збагачували його новими композиторськими техніками, новими формами організації музичного матеріалу та переосмисленням старих традиційних жанрів, новими виконавськими прийомами, ускладненням чи, навпаки, спрощенням музичної мови.

Виникнення та становлення жанру фортепіанного концерту можна простежити, починаючи з XVI століття. Саме тоді з'являються перші згадки про саме слово *concerto* – на той час це хорові та вокальні духовні твори із супроводом інструментального ансамблю, де музичні інструменти дублюють вокальні партії. У XVII столітті з'являється явище суто інструментального *concertato*, у якому інструментальні партії стають більш розгорнутими, самостійними і підтримуються *basso continuo*, яке найчастіше доручається клавесину, що з'явився на той час. При цьому інструментальні партії могли не виписуватись і виконуватись за бажанням. З появою нотного запису *continuo* та інструментальних партій виникає власне концертний стиль і починає зароджуватися жанр інструментального концерту. Привертає увагу неоднозначність версій походження самого слова концерт – від латинського *concertare* – боротися, італійського варіанта *concertare* – погоджуватися, італійського *conserere* – поєднувати, сплітати, спілкуватися, що створює можливість множинності трактувань і підходів до відносин між солістом і оркестром.

Вирішальним чинником у розвиток жанру інструментального концерту стала поява гомофонної музичної структури. Значний вплив на виникнення жанру клавірного концерту здійснила барочна сюїта, яка вплинула на структуру концерту, зробивши його складним, з контрастними за жанром характером і темпом частинами. Частини сюїти зазвичай були пов'язані між собою тематичним матеріалом або мотивами, що повторювались, соліст і оркестр чергувалися у виконанні різних епізодів. Це призвело до виникнення елементів наскрізної форми, в якій теми та мотиви однієї частини використовуються в інших розділах концерту, і появи елементів діалогічної взаємодії між солістом та оркестром.

З настанням епохи бароко та вдосконаленням клавірних інструментів становлення концертного жанру набуває нового дихання. Виникає кілька напрямків – твори для сольного інструменту з оркестром та твори для оркестру з групою сольюючих інструментів, *concerto-grosso*.

Особливостями concerto-grosso є зіставлення звучання всього оркестру (*ripieno*) та групи інструментів, що виконують соло (*concertino*), також багаточастинність (4 – 7 контрастних частин). Відомі два види цього жанру: *concerto da chiesa*, близький старовинній сонаті з характерним чергуванням швидких і повільних частин *andante-allegro-adagio-presto*, та *concerto da camera*, що складається з танців *allemanda*, *curranta*, *sarabanda*, *gigue*, ближчий до сюїтних циклів. Найбільш яскравими представниками цього напрямку були А. Кореллі та Г.Ф. Гендель. 12 *Concerto Grosso* Кореллі написані для струнного оркестру, складаються з 4 – 7 швидких частин, розділених зв'язками *adagio* та об'єднані однією тональністю. Концертна творчість Генделя більш різноманітна і сягає 20 органно-клавірних концертів та два опуси *Concerto Grosso*. В органних концертах композитора, переважно чотиричастинних, близьких за формою церковним сонатам, драматичних та віртуозних, присутній вплив сюїти, камерного концерту, французької увертюри та італійської опери-серія. *Concerto Grosso* є вершиною оркестрової творчості композитора. Акумулюючи досягнення італійських майстрів, зокрема жанри оркестрової сюїти та оперної увертюри, Гендель розвиває і переосмислює традиційні прийоми, поєднує концертну форму з сонатною, зіставляє поліфонію з гомофонією, створює тематичну контрастність і цим передбачає ідеї класицизму. До середини XVIII століття в європейських країнах і до початку XIX у Великій Британії жанр втратив свою актуальність і відродився в XX столітті у творчості І. Стравінського, С. Барбера, А. Шнітке, Ф. Гласса та ін.

Творцем типової форми концерту та змагальної взаємодії між солістом та оркестром можна назвати Антоніо Вівальді – його віртуозні динамічні скрипкові концерти стали еталоном цієї форми [7]. Творчість Й.С. Баха визначила самостійне значення клавіру як сольного інструменту та дала початок розвитку майбутнього жанру фортепіанного концерту. Бах вивчав скрипкові концерти італійських майстрів, робив переклади для клавіру скрипкових концертів А. Вівальді, писав власні скрипкові концерти і потім почав написання клавірних. Інструмент ставав все

досконалішим, і Бах передбачав його майбутнє. Він включав клавір до більшості своїх творів – і традиційно, як континуо, і як ансамблевий інструмент у Бранденбурзьких концертах, і як приклад концертного сольного інструменту в Італійському концерті та в багатьох клавірних творах, і як сольний інструмент з оркестром. Композитором написано 9 концертів для одного клавіру, 3 концерти для двох клавірів, 2 концерти для трьох клавірів, 1 для чотирьох, на тему А. Вівальді, та потрійний концерт для флейти, скрипки та клавіру з оркестром. Деякі з них є перекладами концертів для інших інструментів. Форма концертів зазвичай тричастинна, причому швидкі частини написані у старовинній концертній формі [8].

Основні риси партії соліста – яскравий концертний характер, віртуозність швидких пасажів та заключних каденцій, підкреслена артикуляція, досить складна ритмічна організація та орнаментика, імпровізаційність. Загальний розвиток побудований на чергуванні, взаємодії та зіставленні *tutti* та *solo* та на контрастах всередині партії соліста. Середня повільна частина зазвичай сольного-декламаційна та виразна на тлі оркестрового акомпанементу.

Досягнення в оркестровому розвитку, збільшенні віртуозності та драматичності соло в швидких, і співучості в середніх частинах належить синам Баха – Ф.Е. Баху та І.Х. Баху, Г.Ф. Телеману та К.В. Глюку.

До другої половини XVIII століття – з подальшим розвитком клавіру, появою сонатної форми та виникненням жанру симфонії – формується новий тип концертної форми [8]. У цей період структура тричастинної форми залишається актуальною, але стає більш розвиненою, звучання оркестру наближається до симфонічного, роль клавіру стає помітнішою, динаміка більш виразною, гармонійна структура різноманітнішою, артикуляція більш докладною та вишуканою. Водночас, імпровізаційність переважно залишається тільки в каденціях і в орнаментіці, в основному тексті з'являється прагнення точності відтворення. Особлива увага приділяється діалогам між оркестром та солістом, посилюється роль змагальності та концертності як стильової категорії даного жанру [8].

Найбільш яскраво ці риси проявляються у творчості Й. Гайдна та В.А. Моцарта. Кількість написаних ними творів для клавіру з оркестром свідчить про зростаючу популярність цього жанру: Гайдном написано 20 клавірних концертів (включаючи 6 органних, більшість не збереглося), Моцартом – 27 (25 для одного клавіра і по одному подвійному та потрійному концерту). У концертах Й. Гайдна поєднуються риси бароко та класицизму, оркестр невеликий і складається переважно зі струнних з невеликою кількістю дерев'яних духових та валторн. Партії соліста та оркестру іноді протиставляються одна одній, але частіше темброво зіставляються та ансамблево поєднуються. Характер музики світлий життєрадісний і сповнений гумору. Ранні концерти Моцарта мають схожі риси, але є більш різноманітними за змістом. Більшість творів цього жанру написана Моцартом у зрілий період. Фортепіано все більше набуває поширення, і це відкриває нові можливості. В.А. Моцарт поєднує у своїх концертах контрастну віртуозність та співучий мелодизм. Його концертним творам притаманні несподівані вступи п, швидка зміна настроїв, раптові контрасти за абсолютної логічності побудов у швидких частинах та широка пісенність у повільній середній частині. Оркестр є впорядковуючою, стримуючою силою, що веде діалог із солістом [4].

Істотні зміни у жанр фортепіанного концерту вніс Л. Бетховен. Його перші два концерти ще тісно пов'язані з віденською традицією, але в Третньому ясно помітні зміни у використанні виразових музичних засобів та ролі солюючого інструменту. Склад оркестру змінюється, додаються нові тембри, збільшується кількість музикантів. Продовжує змінюватись і фортепіано, стає більш гучним та яскравим. Відомо, що остаточна версія Третнього концерту була написана композитором для нового роялю фірми Себастьяна Еррара, який мав більш різноманітну і тонку звучність та здатність до нюансування. Зберігаючи конфлікт і драматичність партій у крайніх частинах, Бетховен одночасно об'єднує їх, зближує для досягнення цілісності музичної ідеї, симфонізує звучання [2], а лірична середня частина нагадує ноктюрн і цілком може бути названа відповідною романтичному стилю.

Четвертий та П'ятий концерти зовсім не схожі на своїх попередників. У цих творах Л. Бетховен різко відходить від традицій. Обидва концерти розпочинає соліст. Четвертий концерт, останній, який Бетховен ще зміг виконати, починається нетрадиційно тихо та лірично. Знаменита друга частина є не стільки діалогом, скільки монологом соліста з категоричними репліками-відповідями оркестру. Третя частина, як і всі фінали концертів композитора, написана у формі рондо-сонати. П'ятий концерт – найоб'ємніший, віртуозний, потужний, який вимагає виконавської витримки та нових вмій у взаємодії з оркестром – Л. Бетховен уже слухав у виконанні Ф. Шнайдера та свого учня К. Черні. У концерті багато нововведень: перш за все розмір – весь твір звучить близько 40 хвилин, а наймасштабніша перша частина перевищує за тривалістю перші частини П'ятої та Дев'ятої симфоній; потім віртуозність та масштабність сольної партії, її складна ансамблева взаємодія з оркестром та його окремими інструментами, що потребує ретельної репетиційної підготовки; вперше вписана композитором каденція першої частини, що не дозволяє виконавцю порушувати створений композитором план твору, інші, раніше імпровізаційні, а тепер закріплені текстом вставки [3].

Таким чином, можна сказати, що фортепіанні концерти Л. Бетховена є вершиною виконавського майстерності цього періоду, а П'ятий – загалом одна з вершин жанру фортепіанного концерту.

Період романтизму продовжує еволюцію жанру фортепіанного концерту. Це виявляється у більш емоційному та вільному втіленні, технічному ускладненні партії соліста, більшій тривалості та насиченості звучання, трансформації, ускладненні, стисненні чи розширенні музичної форми. Намічається кілька шляхів розвитку [3]: у першому випадку прагнення до створення великого романтичного концерту призводить до укрупнення форми, симфонізації звучання оркестру. Партія фортепіано також стає більш насиченою і виразною, явно домінує над оркестром, включає великі сольні, імпровізаційні по суті, але точно зафіксовані в тексті епізоди, каденції, що нагадують моно-

логи. Такі концерти з'являються у творчості Й. Брамса, П. Чайковського, С. Рахманінова.

Й. Брамс у своїх двох концертах поєднує класичні та романтичні традиції, вільну поемність та тверду логіку класичної традиції. Перший концерт створений шляхом безлічі переробок задуманих раніше творів – у розгорнутій першій частині зберігаються риси симфонії та сонати, інша написана в ліричному дусі його фортепіанних мініатюр.

Другий концерт – об'ємний (чотириохчастинний), близько 50 хвилин звучання, віртуозний, потужний, симфонічний – має класичну структуру та яскравий романтичний характер. Партія фортепіано особливо складна використанням акордової техніки, потребує великої фізичної та емоційної витривалості. При цьому лінії оркестру та соліста не протиставляються, а щільно поєднані між собою.

Три фортепіанні концерти П. Чайковського є масштабними віртуозними творами, в яких соліст і оркестр є рівноправними учасниками, що мають індивідуальні особливості: проведення оркестру більш узагальнюючі, у партії соліста більше ліричних моментів, імпровізаційних монологів. Концертний фортепіанний стиль Першого концерту, що найбільш часто виконується, сформований під впливом піанізму Ф.Ліста, Ф.Шопена і Р.Шумана. Це проявляється у сфері використання фактури та технічних складностях.

Концерти для фортепіано з оркестром С. Рахманінова та Рапсодія на тему Паганіні – вершина світової фортепіанної спадщини, показник музичної майстерності та артистичної індивідуальності піаніста. Їх виконання вимагає технічної та музичної віртуозності, яскравої здатності передавати різноманітні глибокі емоції, величезної піаністичної витримки та волі. Другий концерт відрізняється монументальністю, безперервністю розвитку, поемністю, монологічністю висловлювання та щільною ансамблевою взаємодією всіх учасників. Третій концерт – один із найскладніших творів світової фортепіанної літератури. Симфонічність та інтенсивність розвитку, напруженість, глибина, віртуозний розмах і при цьому гнучкість та імпровізаційна сво-

бода, органічність злиття фортепіано та оркестру – неповний перелік найскладніших завдань, що стоять перед виконавцем. Цей концерт є вершиною жанру періоду романтизму і, поряд з П'ятим Бетховена, кульмінацією розвитку жанру фортепіанного концерту за всю його історію.

Особливе місце у творчості С. Рахманінова займає Рапсодія на тему Паганіні. Фортепіанна фактура її, порівняно з концертами, є досить аскетичною, а інтонаційно-характеристичне багатство виражене переважно одно- і двоголоссям. Варіаційна форма настільки прагне наскрізного розвитку, в результаті чого композиція може бути названою тричастинним сонатно-симфонічним циклом [5]. Образні риси, використання *Dies irae* та елементів джазу у характерній ритміці та гармонії можна назвати елементами постмодернізму, що знайдуть втілення пізніше у творчості І. Травінського, А. Шнітке, В. Сильвестрова та А. Пярта.

Інший шлях розвитку жанру – шлях стиснення, концентрованості музичного матеріалу. У творчості Ф. Ліста це виявляється у появі двох великих одночастинних концертів-поем, три частини традиційної концертної форми яких зливаються в одну і мають тісний наскрізний інтонаційно-тематичний зв'язок, партії оркестру та соліста віртуозні та рівноправні. У творчості К.М. Вебера цей шлях призводить до появи концертштюка – невеликої віртуозної п'єси концертного плану вільної форми.

Розвиток жанру мініатюри також дуже вплинув на композиторську і виконавську практику. Під явним впливом жанру фортепіанної мініатюри написані обидва концерти Ф. Шопена. Форма цих творів класична тричастинна, переважає віртуозна партія соліста, оркестр здебільшого виконує функцію підтримки, водночас акомпанує, в тематизмі присутні елементи мазурок і ноктюрнів. Концерт Р. Шумана, написаний за словами автора як щось середнє між симфонією, фантазією і концертом, виділяється характерною для творчості композитора варіаційністю розвитку першої частини, перемижуванням поривчастості та елегичності висловлювання. Музика позбавлена «зайвої» віртуозної ефектності, увага сконцентрована на взаємодії оркестру та соліста у спільній грі.

Також поєднанням всіх вказаних нових рис відзначені концерти інших композиторів цього періоду, зокрема концерти Ф. Мендельсона та Е. Грига.

У цілому, характерною рисою періоду романтизму стає поява виконавця-віртуоза як самостійної постаті, без обов'язкового до цього часу універсалізму музиканта, що залишається типовим й для подальшої фортепіанної творчості.

Два концерти для фортепіано з оркестром М. Равеля, разом із Третім концертом С. Прокоф'єва, Другим Б. Бартока і «Рапсодією на тему Паганіні» С. Рахманінова, належать до найбільш значних творів цього роду, написаних у 20-30-ті роки. Перший, за словами самого композитора, написаний у дусі творів Моцарта та Сен-Санса. У ньому немає складних технічних прийомів, типових для сучасних творів. Традиційно тричастинний за формою, цей концерт характером музики та стисненням викладу більше нагадує концертино. Концепції М.Равеля притаманні токатність швидких частин, неокласичне трактування форми, наявність елементів джазу надають концерту особливої індивідуальності. Другий, ліворучний, написаний на замовлення Пауля Вітгенштейна; завданням композитора, знову ж таки за його словами, було зробити так, щоб музична тканина не виглядала полегшеною, звучала б як виконувана двома руками.

У ХХ столітті фортепіанний концерт знову зазнає помітних змін. Завдяки синтезу жанрів виникають концерти-поєми, концерти-сюїти та інші форми, у яких частини традиційної концертної форми об'єднані в одну композицію; знов відроджуються такі старовинні форми як, наприклад, Concerto Grosso. Різні типи концертів, наприклад барокові і сучасні, змішуються і навіть поєднуються з іншими мистецтвами [7].

А. Шенберг, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, та Д. Лігеті, проводили експерименти зі структурою, гармонією та ритмом, І. Стравінський, П. Хіндеміт, Б. Барток, Д. Шостакович, С. Барбер, А. Шнітке поєднували елементи модернізму з традиційними структурами, виявляючи неокласичну лінію та полістилістику, О. Месіан та Ф. Гласс також шукали нові підходи до жанру фортепіанного концерту.

Єдиний Концерт для фортепіано з оркестром А. Шенберга написаний одночастинним, але складається він з чотирьох взаємозв'язаних розділів. В ньому використовується додекафонна техніка та є риси програмності.

В творчості І. Стравінського фортепіано і жанр концерту мають особливе значення. Композитор синтезує в своєму стилі тематичний та жанровий матеріал різних епох, а Концерт для фортепіано, духових, контрабасів та ударних, написаний в стилі Concerto Grosso, з'єднав, здавалося б, несумісне – фортепіано та духові інструменти. Сам композитор, навпаки вважав це ідеальним взірцем взаємодії тембрів. Концерт ускладнений, перш за все, акцентованими синкопованими ритмами в швидких частинах, непростою ансамблевою взаємодією, що висуває специфічні завдання перед виконавцями. Капрічіо для фортепіано з оркестром за формою нагадує концертштюк. Movements написані з використанням серіальної техніки знов у стилі барочних концертів і складається з п'яти частин, з'єднаних інтерлюдіями. Концерт для двох фортепіано соло має яскраво виражені симфонічні риси: за словами автора він «симфонічний за об'ємом звучання та за пропорціями» [10].

Значний внесок у становлення жанру у ХХ столітті здійснив С. Прокоф'єв, який експериментує з циклом, відновлює ідею гри-змагання. Кожен з його творів ставить перед виконавцем нові виклики, кожен з них постає особливим, індивідуальним, характерним для творчого методу Прокоф'єва. Такого багатства жанрових типів ми не зустрінемо, мабуть, в жодного з сучасних йому композиторів. Тут і «великий» сольний концерт з впливом романтичних тенденцій (Другий фортепіанний концерт), твори з явними рисами видовищності та хореографічності (Четвертий та П'ятий фортепіанні концерти), твори на кшталт ансамблево-ігрового музикування (Перший фортепіанний концерт) і такі, де є театральна складова (Третій фортепіанний концерт). Концертність, театральність, гра, симфонізм не стають у Прокоф'єва категоріями, що взаємно суперечать – вони пов'язані одне з одним, що становить новизну його інструментального стилю.

С. Прокоф'єв одним із перших у ХХ столітті втілює закономірність взаємодії цих явищ (хоча у кожному даному випадку можна говорити про переважання однієї з них), і це дозволяє

відносити його твори до низки новаторських, які відкрили, по суті, нову епоху в еволюції жанру. У цьому сенсі його творчість можна порівняти з досягненнями Б. Бартока (і Д. Шостаковича), який хоч і не створив такого розмаїття жанрових модифікацій концерту, але втілює ідею взаємозв'язку необарочної ансамблевої драматургії з принципами симфонізму, концерту-гри та концерту-симфонії.

Б. Барток, сам видатний піаніст, який займався виконавською діяльністю все життя, більш ніж будь-хто з композиторів ХХ століття, виявив справді творчий інтерес до розробки проблем піанізму ударного типу. Трагування фортепіано як ударного інструменту у творах музиканта відрізняється надзвичайною різноманітністю. Іноді це відновлення на новій мелодійній та гармонійній основі «молоточкової» пальцевої техніки епохи класицизму, створення складних за структурою позиційних пасажів, які вимагають кристально ясного виконання. Значно більш повно ударні властивості фортепіано розкриваються в токкатній сфері, що трактується в свою чергу широко – від послідовностей великовагових акордових масивів до репетицій окремих інтервалів, або їх груп, що перемежуються. Перший та Другий концерти композитора мають значну віртуозну складову, підкреслено ударний стиль виконання з використанням нових для того часу кластерів у партії соліста, посиленням ударної групи оркестру та застосуванням поліфонічної та сонорної взаємодії партій фортепіано та оркестрових інструментів. Музика Третього концерту майже неокласична, з тенденцією до спрощення та рисами неофольклору.

Концерт для фортепіано та струнного оркестру А. Шнітке, поряд із концертом для фортепіано у чотири руки та камерного оркестру, визнано однією з вершин творчості автора, як у жанрі фортепіанного концерту, так і в галузі фортепіанної музики загалом. Його структура синтезує риси сонатної форми, сонатного циклу та варіацій. Тенденції мінімалізму в музиці – медитативність, застигання звучання, гра з часовим простором, мерехтливий пульсуючий фон – одна з типових рис музики А. Шнітке, а утвердження найпростіших консонансних співзвуч тісно пов'язане зі зверненням композиторів у 70-80 роки до стилю “нової простоти”, до обмеження засобів та до мінімалістичних концептуальних ідей.

Ця тенденція присутня і в *Concertino bianco* для фортепіано і камерного оркестру Г. Пелециса, і може бути прикладом трансформації жанру фортепіанного концерту у бік звуження за принципом концертштюка.

Особливе місце серед творів для фортепіано з оркестром займає Концерт Д. Лігеті, який відносять до вершин його фортепіанної творчості, хоча в силу надзвичайної складності він не отримав достатнього розповсюдження. Не будучи сам піаністом, Д. Лігеті створив свій неповторний фортепіанний стиль, якому притаманні синтез традицій та новаторських елементів. В п'яти частинах твору автор використовує нову неєвропейську концепцію ритму, самоцитування в тематичному матеріалі, мікрополіфонію та особистий винахід – фрактальні принципи.

У фортепіанних концертах американського композитора Ф. Гласса рясно застосовуються характерні для мінімалістів повторення музичного матеріалу. Перший, Тірольський, і Другий, “*After Lewis and Clark*” концерти відзначені використанням фольклору та народних інструментів (індіанської флейти у 2 частини Другого концерта), а в Третньому концерті останню частину автор присвячує Арво Пярту.

У ХХІ столітті до жанру концерту звертаються все нові композитори, серед них Магнус Ліндберг – фінський автор, який співпрацював з Кайєю Сааріахо, постсеріальна художня манера якого близька до спектральної музики. Його Концерти для фортепіано з оркестром досить традиційні за формою, але мають дуже щільну оркестрову структуру і ставлять складні ритмічні, гармонійні та звукові завдання перед солістом.

До жанру фортепіанного концерту зверталось також багато українських композиторів [9]. Орієнтація на пісенно-мелодійний тематизм, рахманіновсько-скрябінські впливи характерні для творчості М. Скорульського, В. Феміліді, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, Б. Лятошинського, І. Шамо, С. Людкевича, а ускладнення семантики музичної мови, виникнення нових форм організації метроритму, трансформація нотації, поява нетрадиційних прийомів та засобів звуковидобування у творах О. Красотова, А. Караманова, Б. Бібіка, М. Скорика, Я. Фрейдліна, В. Сильвестрова, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, О. Козаренка та інших, впливають на віртуозність, діалогічність і циклічність, перетворюються і набувають нового значення, змінюючи підхід виконавців до інтерпретації [7].

Наукова новизна даної статті визначається розкриттям сутності концертності як специфічної комунікативної спрямованості музичного виконання, зумовленої публічними виступами – взаємодією з аудиторією у її безпосередньому та узагальнено-соціальному розумінні. Виявляється, що концертність, як певна виконавсько-стильова парадигма, зумовлює широкий спектр технічних та художніх можливостей виконавця, виразність та інтенсивність розуміння у передачі та емоційному вираженні змісту виконуваної музики, прагнення до лідерства та реалізації власних творчих виконавських амбіцій та прагнень. Ця категорія має такі характеристики, як віртуозність та технічна майстерність, експресивність, підсилена емоційність виконання, здатність до взаємодії з оркестром, зберігання провідної ролі соліста, фізична та психологічна витримка.

Висновки. Поява концерту як жанру стає можливою тоді, коли був досягнутий достатній прогрес в технічній майстерності музикантов-виконавців й виникло поняття соліста-віртуоза, здатного виконувати технічно складну музику та виступати перед широкою аудиторією.

Поняття про концертність зв'язане з такими поняттями як гра, ігрова логіка та діалог. Віртуозність як вільне володіння повним арсеналом технічних та виразових засобів, прагнення та здатність до демонстрації цього вміння, імпровізаційність як здатність до спонтанності та деякої театральності виконання, здатність до миттєвої реакції на дії партнера, як і змагальність, є обов'язковими принципами концертності. Але принцип змагальності достатньо умовний, тому що мета полягає не в “перемозі”, а в досягненні досконалості, єдності та в прагненні краси і радості від спільної творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев, А.А. История фортепианного искусства. Учебник. В 3-х ч. - М.: Музыка, 1988.
2. Гнилов, Б.Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Государственный институт искусствознания. Москва, 2008.
3. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена: Путеводитель. М.: 1973, Советский композитор. 88 с.
4. Друскин, М. Фортепианные концерты Моцарта. Л.: 1939. 48 с.

5. Ляхович, А.В. Символика в произведениях позднего периода творчества С. Рахманинова: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03.; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2012. 213 с.

6. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982.

7. Прищепа Н. Фортепианный концерт: история, теория вопроса; 2017; URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/18/>

8. Стахевич Г.О. Фортепианный концерт XVIII-XIX столетий: стилистические трансформации жанра, «Young Scientist» No 6 (58), June, 2018, С. 89.

9. Усатенко Н.С. Фортепианный концерт как предмет исполнительской интерпретации (на примере произведений одесских композиторов). Магистерская работа, Одесса, 2010, С. 66.

10. Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in Pictures and Dokuments. New York: Simon and Schuster, 1978, С. 688.

REFERENCES

1. Alexeev, A. (1988). History of Piano Art. Textbook. In 3 parts. Moscow: Muzyka. [in Russian].

2. Gnilov, B. (2008). Musical Composition for Piano with Orchestra as a Genre-Composition Phenomenon. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Arts. State Institute of Art Studies. Moscow [in Russian].

3. Druskin, M. (1973). Beethoven's Piano Concertos: Guidebook. Moscow: Soviet Composer [in Russian].

4. Druskin, M. (1939). Mozart's Piano Concertos. Leningrad: Leningrad Philharmonic [in Russian].

5. Lyakhovich, A. (2012). Symbolism in the Works of the Late Period of S. Rachmaninoff's Creativity: Dissertation for the degree of Candidate of Arts. National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].

6. Nazaykinsky, E. (1982). Logic of Musical Composition. Moscow: Muzyka [in Russian].

7. Pryshchepa, N. (2017) Piano Concerto: History, Theory of the Issue; URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/18/> [in Russian].

8. Stakhevich, H. (2018). Piano Concerto of the 18th-19th Centuries: Stylistic Transformations of the Genre, «Young Scientist» No 6 (58). P. 89 [in Ukrainian].

9. Usatenko, N. (2010). Piano Concerto as a Subject of Performance Interpretation (on the Example of Works by Odessa Composers). Master's Thesis. Odessa [in Russian].

10. Stravinsky, V. (1978). Craft, R. Stravinsky in Pictures and Documents. New York: Simon and Schuster [in English].