

УДК 78.071.1:786.2

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ XVIII-XIX СТОЛІТЬ: СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ

Стахевич Г.О.

Харківська державна академія культури

Висвітлюються особливості розвитку фортепіанного концерту від епохи Бароко до Романтизму. Розглядаються типи концертів, їх жанрово-стильова, структурно-композиційна та виконавсько-технічна специфіка. Розкривається процес кристалізації жанру від старовинних зразків до романтичної моделі. Аналізуються технічні та художні прийоми, трансформація форми, розвиток музичної драматургії кожного типу концерту. Виявляється застосування нових технічних можливостей фортепіано, вплив віртуозного начала на жанр концерту та ансамблюву взаємодію соліста й оркестру.

Ключові слова: фортепіанний концерт, концертна форма, жанр, стиль, традиції, віртуозність.

Постановка проблеми. До жанру інструментального концерту звертались композитори всіх епох з моменту його появи у XVII столітті. У XVIII столітті значну популярність набуває жанр клавірного (пізніше – фортепіанного) концерту. Це обумовлювалось рядом причин: активно розвивався й удосконалювався інструмент, у зв'язку з чим композитори експериментували із стилістичними й технічними прийомами та звуковидобуванням; сам жанр концерту завдяки своїй театральності та яскравості привертая увагу як виконавців так і слухачів.

Еволюція жанру фортепіанного концерту та його видозмін, які відбувалися у технічному аспекті, ансамблевому викладенні, образному та емоційному змісті тощо, весь час привертая увагу науковців. Однак питання спадковості та новацій, ролі у розвитку жанру концертних творів «перехідного» типу, їх характерні ознаки, запозичені у моделях попереднього, з одного боку, та які вплинули на творчість подальшого, з другого, не отримали належної розробки в науковій літературі, що зумовлює **актуальність даної статті.**

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жанр інструментального концерту активно досліджується вітчизняними науковцями (О. Бурель, І. Гребнева, Н. Кашкадамова), вченими країн близького зарубіжжя (О. Адаєва Н. Ах-

медходжаєва, Л. Бутір, О. Долінська, І. Кузнецов, Л. Раабен, М. Тараканов, Ю. Холопов та ін.), так і за кордоном (Schering, Engel, Kloiber, Rattalino, Norris, Roeder, Keefe). Ракурс історико-теоретичних проблем фортепіанного концерту розкривається у працях Л. Кириліної, М. Лобанової, В. Медушевського, а з позицій виконавської практики – у роботах Є. Дукова, Б.Г. Гнилова. Жанрові та історичні аспекти фортепіанного концерту проаналізовані в наукових розвідках Б. Асаф'єва, П.М. Йанга, А. Соловцова та ін. Незважаючи на постійний інтерес вчених-музикознавців до концертного жанру, деякі історичні, а також теоретичні аспекти досліджуваної проблеми, зокрема процес стильової трансформації, вимагають подальшого вивчення.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Особливо інтенсивним в музичному мистецтві щодо перетворень жанру концерту є час від епохи Бароко до Романтизму. Тому, однією із проблем, що вирішуються в цей статті, є виявлення взаємозв'язку та відповідності способу мислення і типу композиції із розвитком технічних і виразних можливостей самого інструменту, а також виконавських здобутків у процесі стильових змін зазначених культурних епох.

Мета статті – висвітлити особливості стильової трансформації фортепіанного концерту від епохи Бароко до Романтизму, розглянути станов-

лення жанру у контексті взаємодії культурних традицій та технічних можливостей інструменту.

Виклад основного матеріалу. Історично жанр інструментального, зокрема фортепіанного, концерту являвся сполучною ланкою музичної творчості різних епох, відбиваючи естетичні позиції та світогляд музикантів різних часів. Характерні цьому процесу стилістичні зміни незаперечно відбивались на технічному оснащенні, фактурному та ансамблевому викладенні, образному змісті та емоційному наповненні творів тощо.

Починаючи з XVII століття, жанр концерту зазнав різноманітних перетворень як за будовою, формою, виразними засобами та технікою виконання, так і за змістом. При тому різновиди, що виникали, надають підстави виділити в концертному жанрі умовно п'ять відносно самостійних типів: 1) старовинний концерт; 2) класичний концерт; 3) романтичний концерт; 4) концерт XX століття; 5) концерт епохи постмодерну. Однак еволюція жанру, встановлення його семантичних ознак відбувались у період його розвитку від старовинного концерту до романтичного. Твори XX та XXI століття, маючи зовсім іншу мову семантику, кардинальних змін у структурно-змістовому значенні не налічують, тому у даній статті не розглядаються.

Перші зразки старовинного інструментального концерту виникли в Італії в кінці XVII століття, форма якого фактично склалася у творчості Антоніо Вівальді. Як і у вокальній музиці, у інструментальному концерті принцип побудови твору базувався на контрастному зіставленні оркестра та соліста або групи солюючих інструментів (так званий тип *concerto grosso*). Партія солюючого інструменту в таких творах спочатку виконувала переважно сполучні функції, але в процесі еволюції набувала більш ясно виражений концертний характер і тематичну самостійність. Загальний розвиток музичної тканини будувався на протиставленні *tutti* та *solo*, контрастне зіставлення яких підкреслювалось динамічними та штиховими засобами виразності. Переважала фігураційна фактура, рівний рух гомофонного-гармонічного або поліфонічного типу, викладення сольної партії звичайно оздоблювалось орнаментальною віртуозністю. Такий тип концерту отримав у першій половині XVIII століття загальне поширення. Зразками старовинного концерту є клавирні концерти Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, скрипкові А. Вівальді, А. Кореллі та ін. [7, с. 11-12].

Старовинна концертна форма – найрозвинутіша із усіх неполіфонічних форм епохи Бароко. Вона відрізняється величезним динамізмом і значним масштабом змін основного тематизму. За цими якостями старовинна концертна форма дорівнює за значенням сонатній формі періоду класицизму. Первісно старовинна концертна форма за структурою була подібна до рондо, але мала певні відмінності. Головна музична тема – ригурнелль – була більш масштабна за викладенням та розвитком; дуже різноманітним було і її співставлення з епізодами, які могли розташовуватись один за одним, не обов'язково чергуючись із ригурнелем; за бароковою традицією твір мав усталений гармонічний план; зустрічались концерти як з непарною, так і з парною кількістю частин (мінімально було п'ять частин) [8, с. 275].

Зазначена несталість надала підстави Ю. Н. Холопову виділити три типи старовинної концертної форми: 1) альтернативний; 2) розробковий; 3) *da capo*. В першому типі протягом всього твору (і в ригурнелі, і в епізодах) витримується індивідуальний тематизм. Розробковий тип передбачав побудову епізодів у вигляді розробки головної теми, а третій тип *da capo* містив повторення в кінці групи ригурнелей та епізодів, які викладались на початку твору [8, с. 276]. Старовинна концертна форма використовувалась у перших частинах та у фіналах всіх типів концертів епохи бароко (концерт для оркестру, соліста з оркестром або сольний), а також у швидких частинах старовинних сонат або прелюдій у танцювальних сюїтах. Середня частина, як правило, мала аріозно-патетичний характер, з типом ансамблевих співвідношень, коли партія соліста проходила на фоні оркестрового акордового акомпанементу.

Характерним для всіх типів старовинної концертної форми було те, що основна тема викладалась у оркестровій партії, а партія соліста, переважно, відігравала роль інтермедії, зв'язуючи та розвиваючи головний тематизм твору. В процесі музичного розвитку такий розподіл між оркестром та солістом міг змінюватись, при тому межі між проведенням теми та переходами-зв'язками зникали. Протягом першої половини XVIII століття концертна форма увібрала в себе риси інших форм (наприклад, тричастинної форми в концерті типу *da capo*; форми фуги за принципом поступового викладення та нашарування тематизму; старовинної сонатної форми, що засновувалась на принципі зіставлення та чергового проведення тем, наявності заключних розширених каденцій), що було цілком типовим для пізнього бароко [8, с. 282-283].

У другій половині XVIII століття у творчості віденських класиків сформувався новий тип концертної форми, пов'язаний із їх добутками у сфері інструментальної та оркестрової музики. У процесі становлення класичної будови інструментального концерту важливу роль відіграли твори синів Баха (Філіпа Емануеля та Йогана Крістіана), Г. Ф. Телемана та К. Ф. Глюка. Але остаточно форма класичного концерту викристалізувалась у творах Й. Гайдна та В. А. Моцарта [6, с. 79].

Порівняно із бароковими інструментальними концертами, де не було чітко визначеної обов'язкової кількості частин (налічувалось від двох до шости), у класичних зразках затверджується нормативний тричастинний цикл: I ч. – Сонатне *allegro*, II ч. – *Andante*, III ч. – Фінал (найчастіше Рондо). Багато в чому інструментальний концерт був подібний до класичних симфоній, але все ж таки він виконував інші функції та мав певні характерні риси, а саме:

- солюючий інструмент вилучається із загального складу оркестру та разом з ним стає рівноправним учасником музичної дії;

- відбувається поступова симфонізація жанру (збільшується та збагачується оркестровий склад);

- основною у оркестрі залишається струнна група, але дерев'яним, мідним духовим та ударним інструментам відводиться більша роль у проведеному тематизму та гармонічній підтримці;

– партії соліста та оркестру зближуються за виконавськими завданнями, збільшуючи взаємодію між всіма учасниками;

– підсилюється роль ігрових компонентів між солістом та оркестром у таких проявах, як змагальність, імпровізаційність, концертність;

– масштабність циклу та його розділів обумовлює інший підхід до загального тематизму (тема – це образ) та його розвитку;

– у першій частині застосовується принцип подвійної експозиції (теми головної та побічної спочатку звучать у оркестрі, а після цього – у другій експозиції – в партії соліста);

– визначенням місцем зіставлення, змагання соліста й оркестру стає переважно розробка;

– внутрішній розвиток музичних образів, їх контрастність і конфліктність сприяє динамізації жанру;

– передбачається обов'язкова імпровізаційна каденція соліста (на тематичному матеріалі твору), котра розташовувалася перед кодою;

– тематизм концерту спирається на інтонації народної музики (особливо у фіналах)

– у класичний період жанр інструментального концерту набуває певної театральної дієвості та сценічності [1, с. 103; 3, с. 18-19; 4, с. 13-14, 17-19].

Наскільки важливе місце посідає концертний жанр (зокрема для фортепіано) у творчості віденських класиків підтверджують наступні факти: Гайдн створив двадцять концертів для фортепіано з оркестром, Моцарт – двадцять сім (двадцять восьмий – незакінчений), Бетховен – сім.

Зміна будови барокової моделі на класичну відбулась саме у творчості В. А. Моцарта (Й. Гайдн використовував також і старовинну концертну форму). До головних чинників трансформації концерту можна віднести: перерозподіл ролі соліста та оркестру (більша узгодженість та рівноправність); остаточне затвердження класичної тричастинної будови; діалогічне викладення та яскравість тематизму; на перший план виходить мелодійність та імпровізаційність музичної тканини; яскравість, вишуканість та віртуозність виконання [1, с. 82, 101-102].

Якщо переважна більшість фортепіанних концертів В. А. Моцарта просякнута сонячними, співочими темами, які проголошують радість життя, то Бетховен у своїх концертах змінює характер тематизму, посилюючи симфонічність, концентруючи драматургію та динамізуючи розгортання музичного розвитку. Більша масштабність структури, розвинена тематична розробка, взаємопроникнення партій оркестру та соліста – все це наближує жанр концерту до його симфоній. Суттєвим для жанру інструментального, в тому числі й фортепіанного, концерту саме у творчості Бетховена став нотний запис каденції соліста, яка раніше не фіксувалась. Глибоке усвідомлення виражальних можливостей жанру дозволило Бетховену не тільки зберегти, а й значно розвинути традиційні риси концертної віртуозної музики, особливо її імпульсивність, енергійність та дієвість.

Притаманна всій творчості Бетховена внутрішня конфліктність вплинула на характер взаємодії оркестра та соліста. Небувалий драматизм бетховенських творів досягається, з одного боку, завдяки зіткненню tutti та solo, загострюючи

їх протиставлення, а з іншого, – їх об'єднанню в проведенні загальної ідеї. Такий підхід позначився й на перетворенні структурних закономірностей концерту, хоча загальний тип будови, затверджений В. А. Моцартом, зберігається. Так, у фортепіанних концертах Бетховена можна знайти зміни у структурі:

– сонатного allegro: тематизм викладається у першій експозиції, а у другій експозиції відбувається варіювання та його невеликий розвиток в обох партіях; невелика за обсягом розробка будується на інтонаційних та ритмічних елементах основного тематизму (переважно головної партії) та значно динамізується; кода розширюється за масштабами та виконується солістом і оркестром разом;

– другої частини: мелодично наспівні теми виконуються фортепіано; оркестрова партія, починаючи тематичний розвиток, слугує в подальшому фоном для солюючої партії; у оркестрі збільшується роль дерев'яних та мідних духових інструментів;

– фіналі: будова рондо набуває рис сонатності, утворюючи форму рондо-сонати [3, с. 17, 20, 22-23].

Такі перетворення у Бетховена продиктовані не лише пошуками форм розвитку тематизму, а й використанням нових засобів виразності: розширюється регістровий діапазон, розвивається октавна й акордова техніка фортепіанної партії; підсилюється потужність звучання оркестру за рахунок його збільшення (передусім духових інструментів); збагачується й урізноманітнюється ритмічний малюнок та динамічна градація. Такий підхід композитора передбачав подальші пошуки і перетворення у жанрі фортепіанного концерту в творчості композиторів-піаністів першої половини ХІХ століття.

Загалом, початок ХІХ століття у фортепіанному мистецтві ознаменований впровадженням різних шляхів розвитку, що було пов'язано як із подальшим використанням класичних традицій, так і навпаки, відмовою від них і пошуком зовсім нових художніх засобів та музичних образів. В. Івановський зазначає, що саме цей час стає «культом фортепіанного пасажу». Молоді піаністи-віртуози, намагаючись всіма способами вразити публіку, вдавались до найрізноманітніших технічних «експериментів», що у цілому сприяло: популярності фортепіано на концертній арені; пошукам нових засобів інструментальної виразності; розробці нових фактурних прийомів та створенню теоретичних праць щодо їх вивчення.

З іншого боку, становлення та поширення ідей романтизму у музичному мистецтві Європи першої половини ХІХ століття відобразилось на переосмисленні багатьох жанрів, у тому числі й жанру концерту. Зміна художньо-образної орієнтації спонукала до нових змін класичної форми, її змісту та принципів розвитку тематизму. Класична будова й відповідна образність концерту стають приводом для експериментів та впровадження технічних і виразних новацій.

У першій половині ХІХ століття у фортепіанному мистецтві сформувався особливий рід барвисто-декоративної віртуозності, що вплинув на музичний тематизм та став стильовою ознакою романтизму в цілому. Найголовнішою ознакою

таких «віртуозних» концертів було співставлення кантилени та технічної моторики, різноманітних типів фактур, тембрів тощо. Поступово митці зрілого романтизму, які обстоювали тенденції змістовності мистецтва та остаточно підпорядкували віртуозне начало симфонічній драматургії, а технічні ефекти – художньо-образному змісту творів.

До середини XIX століття процес трансформації концертного жанру, первісно засновуючись на використанні традиційних форм, спрямовується у двох напрямках: а) тенденція до збільшення форми, що реалізується у типі так званого «великого» романтичного концерту (Й. Брамс, П. Чайковський, С. Рахманінов та ін.); б) прагнення до ущільнення, злиття трьох частин форми в одну (Ф. Ліст, К. М. фон Вебер). У другій половині століття ці процеси приводять до виникнення чотиричастинних концертів (Концерт для фортепіано з оркестром № 2, ор. 83 Й. Брамса), творів концертного плану у варіаційній («Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова) або у вільних формах.

Відходячи від усталеного тричастинного циклу, романтики створили також одночастинний концерт двох типів: а) малої форми – концертштюк (пізніше – концертино); б) великої форми, в якому простежувались риси сонатно-симфонічного циклу і який за будовою відповідав симфонічній поемі. Звичайно, така концентрація тематизму та образності позначилась і на загальному характері фортепіанного концерту. Інтонційні та тематичні зв'язки між частинами (монотематизм, лейтмотивність, принцип «наскрізного розвитку»), що, як правило, відсутні в класичному концерті, набувають у романтичному найважливішого значення.

Загалом, для романтичного фортепіанного концерту характерні:

- ліричність, мелодизм і поетизація образів, з одного боку, та декламаційність викладення, з іншого, що обумовлюється посиленням взаємодії музики із іншими видами мистецтв (особливо літературним та театральним);

- глибокий психологізм та суб'єктивізм висловлення (головною темою стає передача внутрішнього світу людини, її почуттів, переживань, емоційної реакції тощо);

- відображення фантастичних, містичних образів, втіленню яких притаманні символізм та алегорія;

- полярна образність музичного тематизму та впровадження нових тем у процесі розгортання музичної тканини або монотематизм та прервалювання «наскрізного» розвитку;

- спірання на народно-жанрову основу, використання фольклорних інтонацій та національного колориту;

- створення балансу між оркестром та виконавцем за засадах паритету рівноправних партнерів (хоча у зв'язку із концепцією твору на перший план може вийти один із учасників);

- віртуозність та технічність підпорядковується задуму твору, тому у фортепіанній партії активно використовується: акордова техніка, як противага «блискучому» стилю; повний діапазон інструменту для підсилення звукової наповненості, динамізму та драматизму;

- збільшується тональна різнобарвність та ускладнюються гармонічні функції;

- відмінюється подвійна експозиція в сонатному allegro та збільшуються каденційні частини, які іноді переростають у самостійний розділ;

- використовуються складні форми в будові сонатного циклу (три-п'ятичастинна або вільна форма);

- поява концертів для декількох солістів з оркестром;

- трансформація самої будови циклу (у бік зменшення або збільшення кількості частин), що обумовлювалось задумом композитора та новаторським баченням музичної форми.

Треба зазначити, що не всі композитори-романтики відмовлялись від класичних традицій у жанрі концерту, але тенденції психологізації мистецтва, його філософського наповнення кардинально вплинули на розуміння та якісне використання всіх елементів музичної мови та форми.

Висновки і пропозиції. Таким чином, історичний розвиток інструментального (в тому числі й фортепіанного) концерту був тісно пов'язаний із музично-культурними тенденціями часу та стильовими трансформаціями епохи, які впливали не лише на зміст та вибір музичних засобів виразності, а й на форму. Саме тому, починаючи з епохи Бароко, будова та художній зміст жанру концерту отримали стрімкий розвиток та мали значні видозміни та перетворення. Аналіз та класифікація концертного жанру на конкретних прикладах у контексті різних епох може бути предметом подальших розвідок.

Список літератури:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. 2-е изд., доп. // Москва: Музыка, 1988. – 415 с., нот.
2. Асафьев Б. Инструментальный концерт / Б. Асафьев // Русская музыка XIX – начала XX века // М.: Музыка, 1978. – С. 201-210.
3. Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель // Друскин Михаил Семенович / М.: Советский композитор, 1981. – 88 с. с нот. ил.
4. Друскин М. Фортепианные концерты Моцарта. Москва, б/и, 1959. – 48 с.
5. Палтаджян Ш.Г. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и особенности концертов для валторны с оркестром В. Моцарта // Вісник ХДАДМ № 13/2008. Харків: ХДАДМ, 2008. – С. 77-84.
6. Тараканов М.Е. Инструментальный концерт. Москва: «Знание», 1986. 56 с.
7. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие // Санкт-Петербург: Лань, 1999. – 496 с.
8. Энциклопедический музыкальный словарь. Изд. 2-е, доп. / Авт.-сост. Б.С. Штейнпресс и И.М. Ямпольский // Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.

Стахович Г.А.

Харьковская государственная академия культуры

ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ XVIII-XIX ВЕКОВ: СТИЛЕВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

Аннотация

Освещаются особенности развития фортепианного концерта от эпохи Барокко до Романтизма. Рассматриваются типы концертов, их жанрово-стилевая, структурно-композиционная и исполнительно-техническая специфика. Раскрывается процесс кристаллизации жанра от старинных образцов к романтической модели. Анализируются технические и художественные приемы, трансформация формы, развитие музыкальной драматургии каждого типа концерта. Оказывается применения новых технических возможностей фортепиано, влияние виртуозного начала на жанр концерта и ансамблевое взаимодействие солиста и оркестра.

Ключевые слова: фортепианный концерт, концертная форма, жанр, стиль, традиции, виртуозность.

Stakhevych G.A.

Kharkiv State Academy of Culture

PIANO CONCERT OF THE XVIII-XIX CENTURIES: STYLISTIC TRANSFORMATIONS OF THE GENRE

Summary

The article covers the development of the genre of piano concerto from the Baroque to Romantic era. Various types of concerts, its genre-style, structural-compositional and performing features are considered. The peculiarities of the genre in the process of crystallization are revealed. Technical and artistic techniques, the transformation of form, the development of artistic dramaturgy are analyzed. The application of the new technical capabilities of the piano, the influence of the virtuoso aspect on the concert and the ensemble interaction of the soloist with the orchestra are covered.

Keywords: piano concerto, concert form, genre, style, traditions, virtuosity.