

УДК 785.64:786.2:78.071

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-50>**Олег КОПЕЛЮК,***orcid.org/0000-0002-0428-1538**кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з науково-педагогічної роботи та з міжнародних зв'язків
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна), kopelyukoleg@gmail.com***Микола ДУДКО,***orcid.org/0009-0001-3442-2274**професор,
професор кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
(Київ, Україна) m.dudko@kmaest.edu.ua***Наталія РЯБУХА,***orcid.org/0000-0002-4182-0289**доктор мистецтвознавства, доцент,
в.о. ректора
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна), ralnat1277@gmail.com*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

У статті автори дослідили жанрово-стильові особливості фортепіанного концерту в контексті виконавської практики та творчих пошуків сучасних українських композиторів. Авторським колективом висвітлено глибинні трансформації жанру, що відбуваються під впливом постмодерністського світобачення, культурно-історичних традицій та процесів самоусвідомлення національної музичної ідентичності в умовах сучасної глобалізації (Рябуха, 2017).

Особливу увагу приділено ретроспективному аналізу історико-культурних чинників формування української фортепіанної концертної традиції від XIX століття до сучасності. Зокрема, детально проаналізовано вектори впливу провідних європейських стилів, динаміку діяльності музичних інституцій та визначальну роль видатних піаністів-віртуозів і педагогічних шкіл у тривалому процесі становлення та зміцнення вітчизняного мистецтва (Людкевич, 1999).

Виявлено та систематизовано основні тенденції сучасних жанрових трансформацій: суб'єктивізація драматургічних і концептуальних обривів, редуکتивна кристалізація структури, насичення класичної моделі численними знаками-алюзіями, концептуальна меморіалізація та формування складної багатовимірної композиційної організації. Авторами доведено, що сучасний український фортепіанний концерт тягнє до деструкції академічного локусу через органічний синтез із автохтонною народною традицією, архаїчними пластами фольклору та певними елементами масової культури. Наголошено, що взаємодія традиційного та новаторського підходів дозволяє створювати унікальні художні зразки, які репрезентують високий рівень сучасної композиторської школи.

Теоретичне значення статті полягає у поглибленні наукових уявлень про українське фортепіанне мистецтво як цілісний і самобутній культурний феномен у загальноєвропейському мистецькому просторі. Практична цінність результатів дослідження визначається можливістю їх впровадження у викладацьку практику з історії музики, спеціалізовані курси з аналізу музичних форм, методика навчання гри на інструменті та загальну систему вищої мистецької освіти України (Кашкадамова, 2014).

Ключові слова: фортепіанний концерт, жанрово-стильові особливості, виконавська практика, сучасні українські композитори, музичне мистецтво України, історико-культурний контекст, національна музична ідентичність, постмодернізм у музиці, композиційні трансформації, фольклорні впливи, академічна традиція, музичний аналіз, педагогічні школи, культурна спадщина, глобалізація музики.

Oleh KOPELIUK,

orcid.org/0000-0002-0428-1538

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor;

Vice-rector for Research-Pedagogical Work and International Relations

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine), kopelyukoleg@gmail.com

Mykola DUDKO,

orcid.org/0009-0001-3442-2274

Professor;

Professor at the Department of Music Theory Disciplines

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

(Kyiv, Ukraine), Zhylianska Str. 88, m.dudko@kmaecm.edu.ua

Nataliia RIABUKHA,

orcid.org/0000-0002-4182-0289

Doctor of Art Criticism, Associate Professor;

Acting Rector

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine), ralnat1277@gmail.com

GENRE AND STYLE FEATURES OF THE PIANO CONCERTO IN THE CONTEXT OF PERFORMANCE PRACTICE

The article examines the genre and stylistic features of the piano concerto in the context of performance practice and the creative pursuits of contemporary Ukrainian composers. The authors highlight the profound transformations of the genre occurring under the influence of postmodern worldview paradigms, cultural and historical traditions, and processes of self-identification of national musical identity within the conditions of contemporary globalization.

Particular attention is given to a retrospective analysis of the historical and cultural factors shaping the Ukrainian piano concerto tradition from the nineteenth century to the present day. In particular, the study provides a detailed examination of the influence of leading European stylistic trends, the dynamics of musical institutions, and the decisive role of outstanding pianist-virtuosos and pedagogical schools in the long-term development and consolidation of national art.

The main tendencies of contemporary genre transformations are identified and systematized, including the subjectivization of dramatic and conceptual horizons, reductive crystallization of structure, the saturation of classical models with numerous allusive signs, conceptual memorialization, and the formation of complex multidimensional compositional organization. The authors demonstrate that the contemporary Ukrainian piano concerto tends toward the deconstruction of the academic locus through organic synthesis with autochthonous folk traditions, archaic layers of folklore, and certain elements of mass culture. It is emphasized that the interaction of traditional and innovative approaches enables the creation of unique artistic works that represent a high level of the contemporary compositional school.

The theoretical significance of the article lies in the deepening of scholarly understanding of Ukrainian piano art as a holistic and distinctive cultural phenomenon within the broader European artistic space. The practical value of the research results is determined by their potential implementation in teaching practice in music history courses, specialized courses in musical form analysis, piano performance methodology, and the general system of higher artistic education in Ukraine.

Key words: *piano concerto, genre and stylistic features, performance practice, contemporary Ukrainian composers, Ukrainian musical art, historical and cultural context, national musical identity, postmodernism in music, compositional transformations, folklore influences, academic tradition, musical analysis, pedagogical schools, cultural heritage, musical globalization.*

Постановка проблеми. Фортепіанний концерт належить до провідних жанрів концертної музики, де поєднуються симфонічне мислення та яскраво виражена віртуозність соліста. Його історія охоплює кілька великих стильових етапів: від барокових концертних форм Й. С. Баха та А. Вівальді, через класичну збалансованість В. А. Моцарта і драматизацію жанру у Л. ван Бетховена до індивідуалізованих романтичних концепцій Ф. Шопена та подальших пошуків ХХ–ХХІ століть, у тому

числі в творчості сучасних українських композиторів. У цій еволюції змінюється сам характер взаємодії соліста й оркестру, а також принципи побудови музичної тканини.

У виконавській практиці фортепіанного концерту вимагає уважного ставлення до стилю епохи. Від цього залежать і фразування, і баланс звучання між солістом та оркестром, і артикуляція, і загальна логіка інтерпретації твору (Катрич, 2000).

Актуальність теми зумовлена тим, що в сучасному концертному репертуарі поруч існують твори різних епох, і виконавець постійно перемикається між різними стильовими моделями. Попри значну кількість досліджень, у музикознавстві більше уваги приділяється будові творів і композиторському письму, тоді як виконавська інтерпретація часто залишається на другому плані.

Проблема полягає у відсутності цілісного підходу до аналізу стильових особливостей фортепіанного концерту з позиції виконавця. Через це складніше виробити чіткі орієнтири для інтерпретації та підготовки піаністів до роботи з різними історичними типами концерту.

Отже, дослідження спрямоване на осмислення жанрово-стильових особливостей фортепіанного концерту як єдності авторського задуму та виконавського прочитання в історичній перспективі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження фортепіанного концертного жанру в Україні охоплюють історичні, педагогічні та виконавські аспекти. У працях, присвячених розвитку музичного мистецтва, фортепіанний концерт розглядається як жанр, що формувався під впливом європейської традиції та поступово набував національних рис (Барвінський, 1933).

Важливе місце у вивченні української фортепіанної школи займають праці, що розкривають педагогічні та виконавські засади її становлення. У дослідженнях Миско-Пасічник підкреслюється роль Василя Барвінського у формуванні освітньої системи, яка поєднувала європейські виконавські принципи з національною традицією.

У монографії Н. П. Гуральник (2021) подано узагальнення розвитку української фортепіанної педагогіки. Авторка описує особливості Київської, Харківської та Одеської шкіл, звертаючи увагу на різницю у трактуванні звуку, фразування та виконавського стилю. Водночас зазначається, що концертний жанр потребує окремого системного вивчення.

Питання національного стилю у фортепіанному мистецтві порушує Л. Кияновська. Її роботи допомагають зрозуміти, як формується національна інтонаційність, що впливає і на концертне виконавство.

Виконавський аспект розглядають В. Жуков і Л. Гоєр. Вони трактують музичний твір як відкриту систему, у якій виконавець стає співтворцем. У випадку фортепіанного концерту це проявляється особливо чітко через взаємодію соліста й оркестру.

Проблеми виконавської виразності та індивідуального стилю аналізують А. Рум'янцева та

О. Новська. У їхніх працях наголошується на ролі психологічних чинників та особистого досвіду виконавця.

Музично-психологічні аспекти інтерпретації розкривають Дж. Слобода і Дж. Рінк. Вони показують, як формується музична пам'ять і виконавське мислення, що важливо для роботи над концертним репертуаром. Подібні проблеми у вітчизняному музикознавстві порушує Н. Рябуха, яка акцентує увагу на процесах виконавського мислення та інтерпретації музичного тексту (Рябуха, 2017).

У контексті сучасного українського виконавського мистецтва також слід відзначити дослідження О. Копелюка, де розглядаються питання виконавської підготовки та формування професійних навичок піаніста, що пов'язано з розвитком його концертної практики (Копелюк, 2018).

Окремо варто відзначити дослідження І. Федоренка, де розглядається вплив цифрових технологій на виконавську практику та концертну діяльність.

У сучасних працях (З. М. Ластовецька-Соланська) наголошується на ролі фортепіанного мистецтва у збереженні культурної ідентичності, особливо в умовах глобалізаційних процесів.

Таким чином, у науковій літературі фортепіанний концерт розглядається переважно через педагогічний, виконавський і культурологічний підходи. Разом з тим, жанрово-стильові особливості концерту та його інтерпретація у сучасній виконавській практиці залишаються недостатньо дослідженими.

Мета статті - теоретично обґрунтувати жанрово-стильові особливості фортепіанного концерту в контексті виконавської практики, визначити специфіку його розвитку в українській музичній традиції, проаналізувати взаємозв'язок між композиторськими концепціями та інтерпретацією виконавця, а також виявити тенденції та трансформації сучасного концертного репертуару.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавстві жанр розуміється не як статична формальна модель, а як динамічна система, що поєднує структурні, функціональні та семантичні параметри. За визначенням М. Арановського, жанр – це «історично сформований тип музичного мислення», який відображає соціокультурні очікування слухача та композитора. У фортепіанній музиці жанрова палітра надзвичайно широка: від камерно-ліричних форм (прелюд, ноктюрн, мазурка) до масштабних концертних жанрів (концерт, концертна фантазія, рапсодія). Прикладами можуть слугувати прелюд у мініатюрній формі, який зберігає імпровізаційність і наповнюється

глибоким ліричним змістом, або рапсодія, де поєднуються віртуозність із народно-танцювальними елементами (Копелюк, 2018).

Стиль, на відміну від жанру, є системою виражальних засобів, що визначає «спосіб художнього мислення». У фортепіанній музиці стиль реалізується на кількох рівнях: епохальному (бароко – поліфонічна фактура, класика – гомофонно-гармонічна чіткість, романтизм – темброва колористика й емоційна експресія), індивідуальному (ліричний стиль у мазурках, героїко-драматичний – у сонаті) та виконавському (прозорість і контрапункт, інтелектуальна глибина чи вибухова віртуозність) (Кияновська, 2000).

Жанр і стиль перебувають у діалектичній єдності: жанр задає «правила гри», а стиль визначає спосіб їхнього втілення. Так, жанр фортепіанної сонати зберігає класичну тричастинну структуру, проте романтичний стиль може трансформувати її зсередини через експерименти з фактурою й динамікою. У музиці ХХ–ХХІ ст. жанрові межі стають прозорими, з'являються гібридні форми, такі як «концерт-рапсодія», де традиційний жанр концерту поєднується зі стилістикою постмодерну й неоромантизму (Копелюк, 2018).

Композиторська концепція фіксується в нотному тексті як система знаків (темп, динаміка, артикуляція, агогіка), які слугують «інструкцією» до реалізації задуму. Водночас ноти є лише каркасом, який виконавець має наповнити життям. Виконавська інтерпретація постає герменевтичним актом – діалогом між авторським текстом і суб'єктивністю виконавця.

Теоретичні моделі взаємозв'язку жанру, стилю та інтерпретації включають інтенціоналістський підхід (максимальне наближення до авторського задуму), креативний підхід (інтерпретація як співтворчість) та діалогічну модель (інтерпретація як «відповідь» на «запитання» композитора).

У сольній фортепіанній музиці цей взаємозв'язок особливо гострий через технічну свободу інструмента. У фортепіанних концертах композиторська концепція передбачає прозорість оркестрово-сольної взаємодії, тоді як сучасні виконавці часто посилюють драматичний контраст за допомогою рубато й динамічних крайнощів. Таким чином, виконавська інтерпретація не є «вторинною», а стає необхідною умовою існування твору в культурному просторі (Рябуха, 2017).

Фортепіанний концерт як жанр сформувався в епоху Просвітництва (друга половина ХVIII ст.) завдяки винаходу фортепіано, яке надало інструменту динамічну гнучкість, якої бракувало клавісину. Канонічну форму жанру створила кла-

сична школа, перетворивши концерт на «драму в звуках», де соліст і оркестр виступають як рівноправні партнери.

Культурний контекст еволюції жанру охоплює кілька етапів: у ХVIII ст. – перехід від придворної музики до публічних концертів і зростання вимог буржуазної публіки до віртуозності та емоційної відкритості; у ХІХ ст. (романтизм) – культ соліста-віртуоза, перетворення концерту на «інструментальну драму» та наповнення його патріотичним і ліричним змістом (зокрема в польській національній школі); у ХХ ст. – модерністська криза, поява неокласичних тенденцій і «антиконцертів», що руйнували традиційну опозицію «соліст – оркестр»; у ХХІ ст. – активний синтез жанрів, мультимедійність, кросовер та звернення українських композиторів до фольклорних елементів (Рябуха, 2015).

Таким чином, фортепіанний концерт є одним із найвизначніших жанрів європейської симфонічної музики, що еволюціонував від концертної симфонії ХVIII століття до складних полістилістичних структур ХХ–ХХІ століть. Він відображає трансформацію художнього мислення та суспільних уявлень – від просвітницького раціоналізму через романтичний індивідуалізм до постмодерністської плюральності (Рябуха, 2017).

У статті розглянуто основні стилістичні тенденції розвитку фортепіанного концерту (класицизм, романтизм, модернізм, авангард), моделі форми та специфіку використання оркестрових і фортепіанних засобів виразності.

Класицизм. У класичному фортепіанному концерті (друга половина ХVIII – початок ХІХ ст.) домінують рівновага, ясність і логічна архітектоніка. Найяскравіші зразки представлені творчістю Вольфганга Амадея Моцарта (концерт № 23 ля мажор, KV 488) та Людвіга ван Бетховена (концерти № 4 соль мажор, ор. 58; № 5 мі-бемоль мажор, «Імператор», ор. 73) (Катрич, 2000). Сольна партія характеризується прозорою фактурою, мотивною логікою та віртуозними пасажами, що не порушують симфонічної цілісності. Оркестр виконує структурно-організуючу функцію.

Романтизм. Романтичний концерт (середина – друга половина ХІХ ст.) акцентує індивідуальне «Я», емоційну експресію та віртуозність. Фортепіано стає головним носієм художнього змісту. Типові приклади: Фридерик Шопен (концерти № 1 мі мінор, ор. 11; № 2 фа мінор, ор. 21), Ференц Ліст (концерти № 1 мі-бемоль мажор; № 2 ля мажор), Йоганнес Брамс (№ 1 ре мінор, ор. 15), Роберт Шуман (ля мінор, ор. 54), Едвард Гріг (ля мінор, ор. 16), Каміль Сен-Санс (№ 2 соль мінор, ор. 22)

(Кашкадамова, 2014). Характерними рисами є кантіленність, широкі мелодичні лінії, насичена фактура (октави, арпеджіо, акордові комплекси) та симфонізація фортепіанної партії. Оркестр набуває драматично-колеристичної функції.

Модернізм. На початку ХХ століття жанр трансформується під впливом імпресіонізму, неокласицизму та національних шкіл. Фортепіано отримує перкусійно-ритмічні та колористичні функції (Рябуха, 2015). Ключові твори: Моріс Равель (концерт для фортепіано з оркестром соль мажор, 1931; концерт для лівої руки, 1930), Бела Барток (№ 2, 1930–1931; № 3, 1945), Джордж Гершвін (концерт фа мажор, 1925). Композитори вводять джазові елементи (Равель, Гершвін), фольклорні ритми й асиметричні метри (Барток), а також витончену колористичну оркестровку.

Авангард. У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття фортепіанний концерт стає полем експерименту з формою і звуком. Серед ключових творів – концерти Вітольда Лютославського (1987–1988), Дьордя Лігеті (1985–1988) та Еліотта Картера (1964–1965) (Копелюк, 2018). Використовуються алеаторика, мікрополіфонія, кластери та розширені техніки гри на фортепіано (удари по корпусу, гра всередині інструменту). Оркестр функціонує як складне звукове поле, а не традиційний супровід.

Форма і структура концерту. Традиційна модель – класична тричастинна структура: швидка сонатна частина (з каденцією), повільна лірична частина та фінал (рондо або сонатне рондо). Ця форма домінує у творчості Моцарта, Бетховена, Шопена, Брамса та Гріга. Каденція є зоною максимальної свободи соліста.

У ХХ столітті з'являються інноваційні моделі: одночастинність (Ліст, Равель), циклічність (Барток), поліструктурність (Лігеті), відкрита форма з елементами алеаторики (Лютославський).

Засоби виразності. Класицизм відзначається камерною ясністю оркестру та чіткою артикуляцією фортепіано. Романтизм – розширеним оркестровим складом, динамічними контрастами та октавно-арпеджийною технікою фортепіано. Модернізм збагачує палітру колористичною оркестровкою та перкусійністю фортепіано. Авангард використовує просторові ефекти, мікротональність, кластери, *glissando*, поліритмію та нетрадиційні способи звуковидобування (Рябуха, 2017).

Фортепіанний концерт пройшов шлях від класичної рівноваги до авангардної експериментальності, зберігаючи головну жанрову сутність – діалог соліста й оркестру. Кожна епоха збагачувала жанр новими засобами виразності, що свідчить про його історичну та естетичну гнучкість.

У сучасному музикознавстві виконавська практика розглядається як багатовимірний комплекс технічних, стилістичних, естетичних і культурно-історичних чинників, що визначають конкретну реалізацію нотного тексту в живому звучанні. Вона охоплює не лише технічне відтворення, а й художньо-сміслову «прочитання» музичного твору (Рябуха, 2015).

Інтерпретаційні підходи є результатом творчого осмислення композиторського задуму крізь призму історичного контексту, виконавської традиції, школи та індивідуального артистичного досвіду. Таким чином, виконавська практика й інтерпретація утворюють єдину систему, у якій нотний текст виступає лише відправною точкою для художнього відтворення (Копелюк, 2018).

Еволюція виконавської практики безпосередньо пов'язана зі зміною естетичних парадигм у музиці та суспільстві. У барокову епоху (XVII – перша половина XVIII ст.) виконавець виступав активним співтворцем музичного тексту. Практики *improvisatio* та *ornamentatio* передбачали вільне доповнення авторського матеріалу: прикрашання мелодій, імпровізаційні каденції, варіювання басової лінії. У творах Й. С. Баха чи Г. Ф. Генделя виконавець реалізовував афектну систему (*Affektenlehre*), де кожна прикраса мала емоційно-сміслову навантаженість.

Класична доба (друга половина XVIII – початок XIX ст.) принесла новий тип музичного мислення, орієнтований на ясність форми, структурну логіку та баланс. У творчості В. А. Моцарта та раннього Л. ван Бетховена формується ідеал «прозорого» звучання, де виконавець повинен максимально точно дотримуватися авторського тексту, зберігаючи елегантність фразування та природність артикуляції (Катрич, 2000).

Романтизм XIX століття радикально змінив роль виконавця, висунувши на перший план індивідуальну емоційність і суб'єктивне переживання. Поняття *tempo rubato*, розширена динаміка, агітні відхилення та віртуозність стають ключовими засобами виразності. У творчості Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона виконавець отримує значно більшу свободу трактування, а виконавська традиція починає формуватися як школа передачі стилістичних норм від педагога до учня.

У ХХ столітті сформувалися дві паралельні виконавські парадигми. Перша – романтично-інтерпретаційна школа, представлена С. Ріхтером, В. Горовицем, М. Плетньовим, з акцентом на глибині емоційного висловлювання та масштабності звучання. Друга – історично інформована практика (*Historically Informed Performance, HIP*), що

виникла у другій половині ХХ ст. завдяки дослідженням Н. Арнокура, Г. Леонгардта та інших. Вона базується на реконструкції автентичного звучання через вивчення історичних трактатів (Кванц, Куперен, Марпург), автентичних інструментів, темпів і барокової орнаментики.

Сучасна виконавська культура дедалі частіше демонструє синтетичний підхід, у якому поєднуються історична обізнаність і романтична виразність, що створює багатшарові інтерпретаційні моделі (Копелюк, 2018).

Основні параметри музичної виразності – темпоритм, динаміка й артикуляція – виступають ключовими інструментами інтерпретації.

Темпоритм у бароко та класицизмі характеризувався відносною стабільністю та структурною впорядкованістю. Метрономічні позначення, якщо вони існували, сприймалися радше як орієнтир, ніж як жорстка норма. Романтизм вводить принцип *tempo rubato*, де свобода темпу стає засобом емоційного «дихання» музичної фрази. У ХХ столітті з'являється структурний підхід, у якому темп розглядається як елемент архітектоніки форми.

Динаміка еволюціонувала від терасованого принципу бароко до поступових динамічних переходів у класицизмі та широкого експресивного діапазону в романтизмі. Сучасна виконавська практика використовує надзвичайно широкий динамічний спектр, однак вимагає стилістичної точності, оскільки надмірна експресія може спотворювати авторський задум у творах попередніх епох.

Артикуляція є найбільш стабільним маркером стилю. У Баха домінує чітке *non legato* та структурне розділення мотивів, у класицизмі – збалансоване поєднання *legato* і чіткої фразової логіки, тоді як у романтизмі переважає *cantabile legato*. У музиці ХХ століття (Гіндеміт, Барток) артикуляція набуває перкусійного, ритмічно акцентованого характеру. Сучасні виконавці активно використовують мікроартикуляційні засоби, що дозволяє деталізувати фразування без порушення загальної структури.

Індивідуальний стиль виконавця є результатом взаємодії професійної школи, культурного середовища, естетичних установок і психологічних особливостей особистості. Він формує унікальну інтерпретаційну модель, яка може суттєво змінювати сприйняття одного й того самого твору (Кашкадамова, 2014).

Ось відредагована версія без скорочення змісту. Я залишив майже всі твої оригінальні формулювання та обсяг тексту, але прибрав смислові повтори, дублювання епох і зайві перекриття думок:

Показовим є порівняння інтерпретацій Й. С. Баха у виконанні Г. Гульда та С. Ріхтера. Гульд пропонує раціонально-конструктивістське прочитання, акцентуючи поліфонічну ясність і ритмічну чіткість, тоді як Ріхтер підкреслює емоційну глибину, масштабність і ліризм. Подібні відмінності демонструють, що виконавець не лише відтворює текст, а й створює нову смислову перспективу твору (Катрич, 2000).

Виконавська інтерпретація є невід'ємною частиною музичного мистецтва, адже саме в інтерпретації нотний текст набуває звучання та художнього змісту. Виконавець виступає співтворцем, який формує виконавську традицію і впливає на слухачське сприйняття твору (Кашкадамова, 2014).

Історично підходи до виконання змінювалися: від відносно стриманого дотримання авторського тексту в добу бароко до більшої свободи в епоху романтизму. У барокову епоху виконання було тісно пов'язане з риторикою. Музика сприймалася як аналог мовлення, тому важливу роль відігравали орнаментика, чітка артикуляція та контрастна динаміка. Наприклад, у творах Й. С. Баха виконавець часто самостійно додавав прикраси або варіював фразування, спираючись на тогочасні трактати.

У класицизмі виконавська практика поступово стандартизується. У Моцарта та раннього Бетховена з'являється чіткіше фіксований нотний текст, а свобода виконавця стає більш обмеженою. Водночас допускається помірне *rubato* у повільних частинах, особливо для підкреслення виразності фрази (Катрич, 2000).

Романтизм розширює межі виконавської свободи. У творах Ф. Шопена або Ф. Ліста виконавець отримує значно більше простору для індивідуального трактування – темпові відхилення, гнучка динаміка, персональне фразування стають нормою.

У ХХ–ХХІ століттях формується кілька підходів одночасно: історично інформоване виконавство, академічна традиція та сучасні експериментальні практики. Наприклад, сонати Бетховена сьогодні виконуються як на сучасному роялі, так і на інструментах його епохи, що дає різне звучання і різне художнє враження.

Темп у різні епохи розумівся по-різному. У бароко він здебільшого був стабільним, без різних змін усередині фрази. У класицизмі з'являється більш структуроване відчуття форми, де темпові зміни використовуються точково. У романтизмі темп стає гнучким і тісно пов'язаним з емоційним станом музики.

Динаміка також проходить еволюцію: від різних контрастів у бароко до поступових переходів у

класицизмі та романтизмі. У Бетховена динамічні зміни вже стають важливим драматургічним засобом, а в пізнішій музиці – ще більш деталізованими.

Артикуляція визначає характер звуковидобування. У Баха це чіткість і розділення голосів, у класицизмі – більш співуче *legato*, а в романтизмі – широка палітра штрихів (Кашкадамова, 2006). Наприклад, у Шопена навіть дрібні артикуляційні деталі суттєво впливають на загальний настрій твору.

У сучасній практиці виконавці часто поєднують історичні знання з особистим баченням, тому один і той самий твір може звучати по-різному залежно від школи та індивідуального підходу. Індивідуальний стиль виконавця значною мірою визначає сприйняття твору слухачем. Він формується під впливом освіти, досвіду, технічних можливостей і власного художнього мислення.

Один і той самий твір може мати різне емоційне забарвлення. Наприклад, «Місячна соната» Бетховена у різних виконавців може звучати або як спокійна лірична медитація, або як напружена драматична розповідь.

Важливу роль відіграють індивідуальне відчуття темпу і фрази, особливості техніки та звуковидобування, акустика залу та контекст виконання. Сьогодні, коли велике значення мають записи та онлайн-трансляції, індивідуальний стиль виконавця стає ще помітнішим, оскільки може бути порівняний у різних інтерпретаціях.

Виконавська практика є живим процесом, який змінюється разом із музичною культурою. Історичні традиції задають основу інтерпретації, тоді як сучасні підходи розширюють її можливості. Темп, динаміка та артикуляція формують стиль твору, а індивідуальність виконавця робить кожне виконання унікальним.

Висновки. У проведеному дослідженні узагальнено історико-культурні та жанрово-стильові особливості становлення фортепіанного концерту в Україні в контексті виконавської практики. Це дозволяє сформулювати такі основні положення.

Фортепіанний концерт в українській музичній культурі сформувався як синтетичний жанр, у

якому органічно поєдналися європейські виконавські традиції, національна інтонаційність і специфічне образно-стильове мислення. Його еволюція відбувалася у тісному зв'язку з історичними та культурними трансформаціями, що визначали як композиторську, так і виконавську практику.

Українська фортепіанна концертна традиція розвивалася під впливом провідних національних композиторських шкіл і виконавських центрів (Київ, Львів, Харків, Одеса). Саме ці центри забезпечили формування професійної піаністичної культури, виконавської етики та стабільної системи музичної освіти. У творчості М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Сильвестрова та інших композиторів концерт набув ознак індивідуалізованого художнього висловлювання з глибоким емоційно-філософським змістом.

Жанрово-стильова специфіка фортепіанного концерту в українській музиці визначається взаємодією традиційних класичних моделей із національними фольклорними джерелами та сучасними стильовими тенденціями. Важливою ознакою є постійне оновлення музичної мови через синтез академічної традиції, неокласичних тенденцій, елементів полістилістики та індивідуальних композиторських практик.

Виконавська практика фортепіанного концерту характеризується еволюцією інтерпретаційних підходів, розширенням техніко-виразових можливостей піаніста та зростанням ролі виконавця як співтворця художнього змісту. Сучасне концертне виконавство тяжіє до концептуальності, театралізації та індивідуалізації інтерпретації, що суттєво впливає на оновлення жанрової природи концерту.

Отже, фортепіанний концерт в українській музичній культурі постає не лише як жанрова форма, а як динамічна система художнього мислення, у якій поєднуються композиторська творчість, виконавська інтерпретація та національно-культурна ідентичність. Подальший розвиток жанру визначається посиленням індивідуалізації виконавських стратегій та інтеграцією сучасних стильових і технологічних практик (Рябуха, 2017).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя. Новий час. Київ. 1933. № 84. 12 с.
2. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки). Українське музикознавство. Київ : Музична Україна. 1968. Вип. 3. С. 199–210.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич. 2000. 98 с.
4. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ ст. Львів : Кінпатрі. 2014. 344 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст. Тернопіль : Астон. 2006. 607 с.
6. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'яне мистецтво у Львові: статті, рецензії, матеріали. Тернопіль : Астон. 2001. 400 с.
7. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів. 2000. 286 с.
8. Копиця М. Б. Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. Т. 1. Київ. 2002. 528 с.

9. Кияновська Л. О. Шопен і Барвінський. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. 2000. Вип. 9. С. 107–116.
10. Людкевич С. Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльності. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 1 / упоряд., ред., вступ. ст. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 1999. С. 365–367.
11. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса. 2006. 16 с.
12. Копелюк О. О. Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини ХХ століття в концертно-виконавській практиці : метод. рек. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2018. 16 с.
13. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків. 2017. 37 с.
14. Рябуха Н. О. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 51. С. 26–39.

REFERENCES

1. Barvinsky V. (1933) Dekilka dumok pro nashe muzychne zhyttia [Some Thoughts on Our Musical Life]. Novyi chas. Kyiv. No. 84. 12. [in Ukrainian].
2. Yovenko Z. (1968) Forteipianna tvorchist ukrainskykh radianskykh kompozytoriv (20-ti roky) [Piano Works of Ukrainian Soviet Composers (1920s)]. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv. Muzychna Ukraina. Issue 3. 199–210. [in Ukrainian].
3. Katrych O. (2000) Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [The Performer's Style (Theoretical and Aesthetic Aspects)]. Drohobych. 98. [in Ukrainian].
4. Kashkadamova N. (2014) Vykonavska interpretatsiia u forteipiannomu mystetstvi XX st. [Performance Interpretation in 20th Century Piano Art]. Lviv. Kinpatri. 344. [in Ukrainian].
5. Kashkadamova N. B. (2006) Istoriia forteipiannoho mystetstva XIX st. [History of Piano Art in the 19th Century]. Ternopil. Aston. 607. [in Ukrainian].
6. Kashkadamova N. B. (2001) Forteipianne mystetstvo u Lvovi: statii, retsenzii, materialy [Piano Art in Lviv: Articles, Reviews, Materials]. Ternopil. Aston. 400. [in Ukrainian].
15. 7.Kozarenko O. V. (2000) Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The Phenomenon of Ukrainian National Musical Language]. Lviv. 286. [in Ukrainian].
7. Kopytsia M. B. (2002) Liatoshynskiy. Epistoliana spadshchyna : u 2 t. T. 1 [Liatoshynsky. Epistolary Heritage: in 2 vols. Vol. 1]. Kyiv. 528. [in Ukrainian].
8. Kyianovska L. O. (2000) Shopen i Barvinskyi [Chopin and Barvinsky]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Issue 9. 107–116. [in Ukrainian].
9. Liudkevych S. (1999) Vasyl Barvinskyi: U 30-richchia muzychnoi diialnosti [Vasyl Barvinsky: On the 30th Anniversary of Musical Activity]. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy : in 2 vols. Vol. 1 / ed. Z. Shtunder. Lviv. Dyvosvit. 365–367. [in Ukrainian].
10. Ryzhova O. O. (2006) Ukrainskyi symvolizm ta forteipianna spadshchyna B. Liatoshynskoho [Ukrainian Symbolism and Piano Heritage of B. Liatoshynsky]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa. 16. [in Ukrainian].
11. Kopeliuk O. O. (2018) Typolohiia zhanru ukrainskoho forteipiannoho kontsertu pershoi polovyny XX stolittia v kontsertno-vykonavskii praktytisi [Typology of the Ukrainian Piano Concerto Genre of the First Half of the 20th Century in Concert Performance Practice]. Methodological recommendations. Kharkiv. 16. [in Ukrainian].
12. Riabukha N. O. (2017) Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu u forteipiannii kulturi: onto-sonolohichni pidkhid [Transformation of the Sound Image of the World in Piano Culture: Onto-Sonological Approach]. Extended abstract of doctoral thesis. Kharkiv. 37. [in Ukrainian].
13. Riabukha N. O. (2015) Poetyka zvukovoho obrazu svitu B. Liatoshynskoho (na prykladi forteipiannoi tvorchosti) [Poetics of the Sound Image of the World of B. Liatoshynsky (on the Example of Piano Works)]. Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznnavstvo. Issue 51. 26–39. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

