

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

О. О. КОПЕЛЮК

**ЖАНР УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ
В НАВЧАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Науково-методичне видання

Харків 2019

Друкується за рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського
(протокол № 1 від 05 вересня 2019 р.)

Рецензенти:

Сухленко Ірина Юрійвна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Череди́нченко Ольга Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, завідувач предметно-цикловою комісією фортепіано Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського.

Конелюк Олег Олексійович – старший викладач кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Жанр українського фортепіанного концерту другої половини ХХ століття в навчально-виконавській практиці – науково-методичне видання для вищих навчальних закладів культури та мистецтв III - IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. унів. мистецтв Х.: ХНУМ, 2019 – 24 с

В існуючому навчально-методичному виданні зібрані артефакти композиторської діяльності в жанрі фортепіанного концерту українських митців другої половини ХХ століття. Досліджується вплив професійної композиторської школи Б. М. Лятошинського на подальше створення молодими композиторами жанру концерту. Виявляються характерні стилістичні особливості концертів другої половини ХХ століття. Простежується практика концертування концертних жанрів у другій половині ХХ століття.

Видання розраховане на викладачів мистецької спрямованості, студентів-інаністів, аспірантів вищих навчальних закладів.

ВСТУП

Інтерес слухачів до сучасної фортепіанної музики з кожним роком набуває широкого розмаху. Сучасні фортепіанні твори звучать у концертних залах, майданчиках, класах. Проводяться виконавські майстер-класи з питань інтерпретації сучасних творів, як композиторів-класиків ХХ століття, так і творів композиторів сьогодення. У програми міжнародних фортепіанних конкурсів пропонується, а подекуди і є обов'язковим виконання фортепіанного концерту II половини ХХ століття (конкурс молодих піаністів в Мінську (Беларусь), міжнародний конкурс фортепіанних дуетів в Беластоку (Польща), міжнародний конкурс імені М. Лисенка та конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця в Києві (Україна) та інші.

Друга половина ХХ століття відкрила спектр як жанрових, так і стилістичних новацій. Безумовно це – форми синтезу традиційного й новаторського. У музиці другої половини століття простежується повна свобода щодо змішування різних композиторських технік, від стильових до стилістичних, де є елементи гармонії, ритміки, фактури, оркестровки. Виникає новий тип інтонаційного становлення музичного твору, в якому реалізується його драматургічне оновлення та стильове мислення.

Концертний жанр вміщує в собі риси змішаних технік, де головним завданням було уникнення конфронтації з боку самих елементів цих технік, тобто композитори досягали їх органічного синтезу. Тут ні один з елементів не представляє окремо визначене направлення до стилю у чистому вигляді, оскільки діапазон елементів, що притягаються, надзвичайно широкий.

Аналізувати стилі другої половини ХХ століття дуже складно через невизначеність самого феномену стилю. Стильова проблематика й досі є складним для вирішення питанням. Тому визначення певного стилю простежується на конкретних рівнях музичної організації твору, що відповідає типу мислення митця (мелодичних та метро-ритмічних формулах, ладогармонії, композиційних та драматургічних принципах, фактурно-тембрових комплексах).

Вплив Б. М. Лятошинського на розвиток жанру фортепіанного концерту (1953-60 роки)

У другій половині 50-х – початок 60-х років в українській музиці стають відчутними «тектонічні зрушення». М. Гордійчук назвав цей період кульмінаційним етапом у розвитку української радянської музики [2]. Головною постаттю цього періоду став Борис Миколайович Лятошинський. Його творчий потенціал служить довгостроковою програмою, яка й визначала перспективні шляхи в українській музиці.

У 1953 році Б. Лятошинський створює фортепіанний концерт під назвою «Слов'янський концерт», присвячений російській піаністці Тетяні Ніколасівій. Виконання цього концерту мало великий резонанс у Ризі, Києві, Львові та Москві. Слов'янська тематика набула у Б. Лятошинського насамперед романтичного аспекту, на відміну від епічно-жанрового принципу у першій симфонії Глазунова, «Слов'янського квартету» В. Шебалина тощо. Концерт створений на традиціях російської музичної класики. Композитор романтизує народні образи і у дусі С. Рахманінова драматизуючи їх. У концерті стверджується ідея споконвічної дружби слов'янських народів. Автор дуже глибоко був знайомий із національною культурою різних народів. Досить згадати індуський та китайський танці з опери «Золотий обруч», три п'єси на народні таджикські теми для скрипки і фортепіано. Так і в концерті займає провідне місце й словацька тема (у II частині), а також польські мотиви танцювального характеру у фіналі.

Фортепіанний концерт Б. Лятошинського є твором новаторського мислення композитора щодо жанру концерту. Композитор створює яскраві народні слов'янські теми, які наповнені сучасним творчим диханням, що дозволяє узагальнити їх до образів-символів і розв'язати ідейно-художнє завдання на рівні сучасної композиторської майстерності.

«Слов'янський концерт» безумовно розкрив величезні невикористані ще до цього можливості жанру. Майстер симфонічних полотен дуже яскраво

демонструє у концерті узагальненість симфонічного мислення із своєрідним тембром фортепіано.

Юнацьку лінію концертів Д. Кабалевського продовжує молодий одеський композитор Юрій Знатоков (Концерт ор. 9, 1954 р.). Концерт розрахований для юних піаністів-виконавців, він був присвячений саме молоді радянської України. Концерт приніс схвальні відгуки музичної громадськості і відразу увійшов до виконавського репертуару. У статті «Творческий отчёт одесских композиторов» з газети «Советская культура» О. Філіпенко відмічає, що композитор добре відчуває жанр концерту і вдало зіставляє сольні й оркестрові епізоди [11].

1955р. до концертного фортепіанного жанру звертається також одеський композитор Микола Грижбовський, у 1956 році Станіслав Людкевич створює свій Другий концерт, який автор спочатку задумав як одночастинний твір (про що свідчить розмір і цілісність першої частини), а вже потім автор дописав другу і третю частини. Але, як визначають музичні критики, дві останні частини не продовжили логічного розвитку епічного характеру першої частини [12].

Про зростання інтересу до концертного жанру свідчать дипломні роботи молодих композиторів: концерти А. Боярського, Є. Зубцова, Я. Лапінського, І. Цвєткова.

Естрадну віртуозно-репрезентаційну лінію концертного жанру знаходить композитор Л. Шишенін. Одночастинний концерт, написаний у формі сонатного алегро (з епізодом і розробці та дзеркальною репризою), стилістично пов'язаний з російською пісенністю.

Концерт для фортепіано з оркестром № 2 Маєрського (1956 р.) – зразок романтично-поривчастої поємності з «фаустівською ідеєю» та лістівським піанізмом. Однак концерт залишився відокремленим явищем і не утримався у репертуарі виконавців.

В цей час А. Штогаренко створює концертно-симфонічне полотно під назвою «Партизанські картини». Програмність дається не тільки у загальній

назві твору, а й у кожних частинах: I ч. – «Спогад», II ч. – «Раптовий удар», III ч. – «Лист матері», IV ч. – «На привалі», V ч. – «Скорбота матері за сином», VI ч. – «Свято народу-переможця». Багаточастинна форма циклу не має в жодній частині форми сонатного алегро – вони подані у різнопланових тричастинних формах. Роль фортепіано автор трактує не лише як сольний інструмент, а як участь різноманітних форм «співіснування» з оркестром. Твір міцно увійшов до виконавського репертуару.

Цього ж року М. Сільванський створює «Піонерський концерт». Тут віднайшлася вже визнана для усієї творчості композитора юнацька тематика. Концерт приваблює бадьорістю настроїв, життєрадісністю, простотою та лаконічністю задуму.

Поява неординарного концерту-балади О. Жука датується 1957 роком. Двочастинний твір йде без перерви. Концерт не має програмності, але його ідейно-образна спрямованість досить ясна і чітка. Саме визначення автором жанру як концерту-балади свідчить про певні образно-сюжетні кадри. Фольклорна тематика помітна у концертах Б. Фільца (1958 р.), Кос-Анатольського (Концерт № 2, 1958 р.). Рахманіновська лінія відбилася у концерті О. Красотова (1958 р.).

Зразком захоплення «монументальним» піанізмом служить Концерт №1 для фортепіано з оркестром А. Караманова 1958 р. У концерті відчутне чудове поєднання романтичної оболонки, це одностинна структура з рисами поємності з технікою XX ст. Тут щедро використовуються типи так званої «громіздкої» гучномовної фактури: акорди, октави, ламані арпеджіо, пасажі подвійними терціями, прийоми *martellato* тощо.

Стильові напрямки в українській фортепіанній музиці ХХст

Жанр фортепіанного концерту у другій половині ХХ століття накриває хвиля неокласицизму та неоромантизму. Дійсно, у сучасній музиці композитори сміло апелюють діалогічними зв'язками з минулими стилями. Ця нова неокласична лінія була притаманна не узагальненому стилю композиторів, а їхнім окремим творам. Риси оновлення неокласичного мислення виявляється у конструктивістському викладенні тем, у лінеарності та графічності фактури і т.п.

Тенденція неоромантизму знайшла своє переломне місце у ряді творів різних композиторів. Відбувалася зміна від романтичного стилю в образно-поетичний стрій. Але зберігається головне – відкрита романтична емоційність, що інколи доходить до пафосного рівня. Переосмислення віртуозно-технічних прийомів відбувається у сторону загострено-виразного, декламаційно-мовленевого типу викладення інструментального інтонування.

Сутність романтизму, для якого була характерна роздвоєність світосприйняття, невгамовний пошук ідеї отримує більш широке тлумачення. Насамперед, перед митцем постає проблема осмислення Світу, розкрити через гармонії-хаосу, вічних цінностей.

Серед багатьох напрямів у сучасній музиці одним з найбільш стійких є неофольклоризм. Його стильові тенденції ярко виявлені у багатьох творах композиторів 60-х – 80-х років ХХ століття. Перші спроби були напрацьовані на матеріалі камерних творів, а згодом плідотворним поштовхом відбилися і в інструментальній музиці.

Неофольклоризм як самостійна течія наглядно представлений, у першу чергу, в творчості І. Стравінського і Б. Бартока. Їхні принципи роботи з фольклорним матеріалом дали певний поштовх у перспективній лінії розвитку музичного мистецтва. Наявність імпровізаційності як типу мислення, що близька духу народного музикування, мотивів, варіаційного перетворення є головною основою тематичного розвитку. На відміну від

фольклорної течії XIX століття, де композитори з особливим точністю використовували народні мелодії, у XX столітті композитори вільно використовують фольклорний матеріал, доходячи до жанрової трансформації. У рамках жанру можна виявити сміливе переплетення нефольклорної тематики із сучасними техніками композиції, такими як додекафонія, сонорика, алеаторика, мінімалізм [3].

Процес становлення музичної культури в Україні розглядає М. Ржевська [10], а саме динаміку становлення української музичної культури XX ст., і поділяє період становлення на три етапи:

1. Перша третина XX ст. – період становлення, національного самоствердження у різних галузях культури, що проявилось у музичному мистецтві через формування такої моделі музичної культури, основою якої є національна композиторська школа європейського зразка. Домінуючою стильовою гілкою є опора композиторів на етнофольклорні засади.

2. Друга третина XX ст. (1933 – кінець 60-х рр.) – період культурного застою, період панування тоталітарного принципу в організації різних галузей культури, політизації музичного мистецтва.

3. Третя третина XX ст. (70–90-і рр.) – період інверсійного розвитку музичної культури, повернення тенденцій першого періоду з інерцією другого. Це період поєднання стильового плюралізму на рівні різних індивідуальних стилів із стильовим синтезом на рівні кожного конкретного композиторського стилю.

Таким чином, процес розвитку й становлення української музичної культури постає як чергування тенденцій доцентрових і відцентрових.

Стильову видозміну у 80-тих – кінця 90-х років XX століття визначають як *постмодернізм*. Для цієї системи характерні з одного боку відчуття вичерпаності старого і непередбачуваності нового, що постає у вигляді невизаченості настроїв, хаосу, відсутності єдиної картини світу; з другого боку – карикатурне перебільшення або зменшення форми, сарказм,

іронія. Постмодернізм як течія допускає співіснування всіх форм, стилів і жанрів музичного мистецтва.

Як зазначає О. Берегова, «...постмодернізм — це не стиль, це тип мислення, для якого не існує кордонів між просторово-часовими шарами культури, “високими” й “низькими” жанрами, ілюзіями і реальністю» [1, с. 104].

Як нова система цінностей сучасної людини, постмодернізм досить специфічно виявляється в музичному мистецтві. О. Берегова структурує його переважно на двох рівнях:

- 1) культурний плюралізм, діалог та полілог стилів, епох, художніх і національних світів;
- 2) поглиблення і розвиток ідей, композиційних технік і стильових систем, вироблених авангардистами попередніх десятиліть. Не пропонуючи нічого принципово нового у стильовому й техніко-стилістичному відношенні, мистецтво доби постмодернізму зосереджує увагу на концептуальній стороні творчого процесу. Композитор кінця ХХ ст., засвоївши мистецькі традиції різних епох, вільно включає їх до художньої цілісності свого твору, шоразу відкриває нові комбінації стильових моделей, знаків і формул, підпорядковуючи цей метод певній художній лінії.

У статті О. Берегова зазначає, що зараз композиторська ситуація визначається 4 складовим-групам, що розділені на покоління:

старше в обличчі «шістдесятників» — В. Годзятський, В. Сильвестров, О. Канерштейн, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, Л. Дичко, М. Скорик, Г. Ляшенко;

- композитори «сімдесятники» - Є. Станкович, Я. Губанов, О. Костін, О. Кива, Г. Сасько;
- композитори, що перейшли у 80-ті рр. — І. Щербаков, Г. Гаврілець, К. Цепколенко, О. Щетинський, В. Зубицький;

- четверта група молодих композиторів, стиль який ще цілком не визначився, але які вже дуже ярко заявили про себе: О. Козаченко, С. Зажитько, І. Тараненко, А. Загайкевич, О. Малацковська, О. Шевченко та ін. [1].

Постмодернізм виявляється у співіснуванні всіх стильових тенденцій музичної творчості – це лінії розвитку неокласики й неоромантики до постмодерністичних та поставангардистських пошуків.

Неоромантика яскраво представлена саме у творчості молодих композиторів. Сучасний неоромантизм постає у експресійному світосприйнятті, і одним з чинників його художньої ідеї стає тема натхненної краси, але вона не допускає підвищену відвертість емоційного висловлювання, вона переходить у категорію ідейно-смыслову і являє собою красу думок самого замислу, концепції твору.

Ще одну велику роль у сучасному романтизмі, як і у його класичному праобразі, посідає тембр, який є одним з найважливіших компонентів музичної виразності [1]. Переважним моментом є тяжіння до поємності (одночастинність), використання ідеї стислого циклу (сонатно-симфонічних принципів), яке йде ще з XIX століття. Для останньої третини XX століття найбільш актуальними є наступні жанрові види концерту, що ускладнюють чіткі лінії перетину із романтично естетикою:

- concerto grosso, концерт для оркестру;
- багаточастинний симфонічний концерт, з авторським визначенням «концерт-симфонія»;
- одночастинний концерт (поемного типу);
- камерні різновиди концерту (концертіно, соліст-струнний оркестр, соліст і група оркестру);
- подвійні, потрійні концерти з декількома сколюючими інструментами.

У кінці XX століття – на початку XXI століття спостерігається зміна у співвідношенні солісту й оркестру. Інтонаційно-тематичний розвиток набуває широкої інтенсивності, збільшується значення ідеї жанрового

синтезу, загальна комбінація форми будується а одночастинності, велика увага приділяється ролі каденції і її місце у загальному побудуванні форми. Як визначає О. Пономаренко «каденція значно збільшується, а подекуди стає окремою частиною усієї форми і може включатись у будь-яку ділянку композиції. При цьому інтенсивного насичення набуває тематичне побудування» [5]. Каденція трактується композитором не стільки як віртуозний, а як важливий тематичний і драматургічний вузол.

В цілому, українська музика перебуває зараз у стадії узагальнення, синтезування всього знайденого раніше, проте кардинальних змін не спостерігається. Митці оперують вже знайомим стилевим матеріалом.

Жанрова траєсформація **(60-ті роки XX століття – початок XXI століття)**

1960-ті роки відкрили широку дорогу творчості українським композиторам. Ця дорога вела до пошуків нової художньо-образної сфери в області нових засобів виразності, стилістики. Значною мірою змінився й погляд на музику, яку довгий час вважали лише формалістською та модерністською. Переглядів та переосмислень набула музика П. Хіндемита, А. Онегера, А. Берга, Б. Бартока і І. Стравінського. У творчості молодих композиторів відчувається прагнення до ознайомлення й використання досі невідомих прийомів і композиторських технік П. Хіндемита, А. Веберна, А. Берга, Б. Бартока, І. Стравінського. Композиторам вивчаються сучасні системи гармонії, поліфонії, додекафонії. Продовжувачами симфонічної лінії Б. Лятошинського стають його соратники Д. Клебанов, В. Сільвестров, М. Скорик. Виростає й нове покоління симфоністів, які здійснюються до висот жанрів: Я. Губанов, В. Зубицький, Є. Станкович, І. Карабиць.

Якщо у 50-ті роки XX століття йшла загально класична орієнтація в стилях, фольклорне направлення тільки починалось, то 60-ті роки – це вже етап стильових розшарувань, неофольклоризму, неокласицизму та авангардистських ліній.

Багато композиторів пішли вслід за Шостаковичем та Прокоф'євим, за вироблення цих класиків формою. Так з'явились філософічні твори, поширилася пассакальність, хоральність, токатність, аріозність.

Інтелектуалізм, філософічність, психологізм увійшли в мистецтво і в значній мірі підпорядкували його собі. Прагнення зрозуміти дійсність призвело до того, що почуття поступаються місцем інтелекту. Якщо у 50-ті роки концертний жанр мав прояви симфонізації, тобто симфонія збагачувала концерт розробленими й знайденими засобами виразності, то у 60-х роках почався зворотній процес збагачення симфонічного жанру рисами концертного. Створюються концерти для оркестру, концерти-симфонії,

симфонічні твори концертного характеру (В. Губаренко – концерт для симфонічного оркестру, І. Шамо – симфонія та концерт для камерного оркестру, М. Скорик – концерт для оркестру).

Показовими концертами стали:

- 1) Концерт №3 М. Сільванського (1966 р.). Одночастинний концерт, на відміну від двох дитячих, розрахований на виконавця-віртуоза. Відчутні зміни і письмі концерту, що визначаються у викладенні музичної мови, що відійшла від чітких та простих побудовань до ламаності мелодичних ліній, у нарочитості жорстких гармонійних побудов, у відображенні реальної дійсності, втіленої за допомогою раціональних прийомів.
- 2) Двочастинний концерт О. Канерштейна (1966 р.) відрізняється осмисленням дійсності, застосуванням сучасних засобів її втілення.
- 3) Концерт В. Бібіка (1968 р.) відзначається використанням складних сучасних засобів виразності. Три частини концерту звучать без перерви, складаючи своєрідну художню цілісність. Цікавий підхід до розуміння специфіки жанру. На відміну від звичайних концертів, де I частина демонструє всі головні образи та цілісно художній задум концерту, тут автор переносить цю ідею до центральної II частини, яка написана у лірико-філософському жанрі. Фортепіано використовується не як дійовий компонент драматургії, а як звукова барва, хоч тут і панує «безпедальність».

Слід зазначити, що В. Бібик не єдиний, хто знехтував сталими поглядами на жанр. І це не випадково. Це стосується діалогічності між солістом й оркестром. Дедалі частіше ці компоненти втрачають свою рівноправність, фортепіано стає барвою, фоном. Симфонічний оркестр підмінюється різноманітним ансамблем струнних, духовим чи іншим несподіваним складом.

Щодо стилістичних особливостей, то в концерті частіше з'являються прийоми серійної техніки, сонористики, пуантилізму.

60-ті роки XX століття були переломним моментом у формуванні сучасного жанру концерту. Процес помітний від класичних прийомів у концертах І. Берковича (№ 1 – 1961 р., № 2 – 1963 р.), Ф. Богданова (1964 р.), Д. Задори (1965 р.), та від класичних витоків у В. Золотухіна (1963 р.) до нових опанувань нетрадиційних форм драматургії, збагаченням інтонаційних прийомів та тяжінням до моно логічності у концертах, наприклад у Ю. Шамо (№ 1 – 1969 р.), І. Карабиця (№ 1 – 1968 р.).

У 70-ті роки з'являється полістилістика. В жанрі концерту відбуваються нові взаємовідносини зі стихією фольклору, розкриттю його глибинних скарбниць, що й породжувало оновлення образності й музичної мови, а також активне засвоєння композиторами радянського та європейського симфонізму, посилення міжнародних зв'язків.

Як зазначає О. Пономаренко – «Полістилістика демонструє всі види синтезу: міжжанрового (цитата) та міжвидового (стилізація, алюзія, цитата, колаж). Саме вона створює сміливі прориви у нову образність, лексику, нові форми» [6].

Симфонічні форми, зокрема поемність, переймає на себе поема-концерт для 2-х фортепіано Д. Тица (1970 р.), поема для фортепіано з оркестром В. Кирейко (1973 р.).

Традиційна трьохчастинна форма перестала бути орієнтиром для втілення ідеї концерту у Л. Ревуцького, А. Штогаренка, і необов'язковою у двохчастинних концертах О. Жука, О. Канерштейна, І. Карабиця. Одночастинні концерти, які мають форму сонатного алегро, поєднують признаки циклічності – М. Сильванський – концерт № 4 (1970 р.); відхід від традиційної сонатності у бік монотемного принципу розвитку – концерт № 2 О. Красотова, а подекуди й заміна сонатності варіаційними типами розвитку (І. Ковач, І. Карабиця та інші).

Спираючись на критерії традиційності й новизни, Л. Раабен [9] виділяє чотири типи концерту, що відповідає чотирьом лініям, якими рухалася еволюція жанру у 60-ті – 70-ті рр. XX століття:

- 1) витримані цілком в традиційних формах класичного симфонізму;
- 2) зв'язані з класичною системою, водночас збагачуючи її сучасними техніками письма;
- 3) ті, що заперечують класичну систему ті її принципи організації і широко спираючись на нові композиційні техніки XX століття – додекафонію, алеаторику, сонорику;
- 4) ті, що синтезують елементи й структури різних систем й стилів.

При цьому сам автор визнає, що існують безліч варіантів стильових і структурних комбінацій: «Предложенная типология сугубо схематична, и в процессе конкретного рассмотрения конкретного творчества придется в дальнейшем не раз столкнуться с произведениями промежуточного типа, то есть с «не укладывающимися» в данную классификационную схему. Не всегда можно установить четкие границы между первой и второй, или третьей, или четвертой типологическими категориями» [9, с. 30].

Пояснюється це тим, що навіть в самих традиційних творах, що створюють наші сучасники, майже завжди присутня хоч якась ступінь оновлення музичної мови. Тому при віднесенні твору до конкретного типу необхідно керуватися переважаючою тенденцією, яка веде до композиційної ідеї. Таким чином ця типологія, по суті, теж виявляється умовною, лише приблизно вказуючи на відмінності й припустиму множину тлумачень. Не дивлячись на це, вона вірно визначає провідні тенденції розвитку сучасного концертного жанру і цілому, і в цьому її безумовно цінність.

Концерти *першого типу* побудовані за нормативами класики XIX століття і є близькими до концертів П. Чайковського та С. Рахманінова. Наприклад, фортепіанний концерт І. Драго на болгарську тему (1968 р.) з програмою, що відбиває боротьбу болгарських партизанів у період Другої світової війни.

Одним з прикладів концерту *другого типу* є фортепіанний концерт Ж. Колодуб (1971 р.), що репрезентує тип колажного художнього мислення з

мозаїчним викладом образної драматургії, досить різнопланової, подекуди калейдоскопічна.

1972 рік – І. Карабиць пише концерт № 2 для фортепіано з оркестром. Як і в першому концерті, автор створює двочастинний цикл.

1973 рік – А. Красотов створює Другий концерт; у 1974 році Р. Симович пише свій фортепіанний концерт. Не зупиняється на розвитку жанру у своїй творчості й М. Сільванський. За період з 1970 по 1975 роки ним створені три фортепіанні концерти – Четвертий, Пятій і Шостий.

Нові можливості створення нового образу фортепіано стали можливими наприкінці 60-х – 70-х років. Це пов'язано як із різноманітними неотенденціями, так і з намаганням вітчизняних композиторів поєднати у своїй творчості провідні досягнення світової сучасної музики з національними традиціями.

Історико-культурний шлях української фортепіанної музики у 80-х – 90-х роках ХХ століття відзначений поєднанням авангардних тенденцій із традиційними системами. В контексті постмодернізму фортепіанна творчість репрезентується різними типами світосприйняття і світорозуміння. Серед них провідними є людина й природа, людина і світ, яскраво зіставляються сфери реального та ірреального, розвивається принцип ігрового мистецтва, широке втілення отримує медитативна сфера. Фортепіанна творчість 80-х – 90-х років позначена втіленням «сміхової» культури – від м'якого гумору до гротеску. Медитативність для авангардистів не стала самою метою, а була своєрідною потребою для передачі духовного, психологічного стану. Для українського мистецтва 80-х – 90-х років у цілому характерна тенденція взємозв'язку різних жанрових формотворчих принципів. Це як і експериментаторська робота із суміщенням жанрів, так і переосмислення типу жанрів як таких, що веде до їх самозаперечення. В цей період визначається й тенденцією розширення образно-драматургічних та семантичних аспектів використання різноманітних жанрів.

80-ті – 90-ті роки ХХ століття – стадія активного розвитку жанру концерту. Про це свідчить часте звернення композиторів до концерту. Безумовною є цінність творів, що стали визначними у музичному мистецтві України кінця ХХ століття.

Спостерігається співіснування двох гілок жанру – симфонізованого та камерного концерту. Камерний концерт у 80-ті – 90-ті роках став не епізодичним явищем як раніше, а рівноправним і навіть домінуючим жанровим типом. Камернізація концерту призвела до ансамблевої сфери – концерту-ансамблю. Зразком може послужити «Камерна музика» (1993 р.) – опус постає своєрідним проявом постмодерністських тенденцій та камернізації масштабних жанрів, і камерно-інструментальна соната О. Костіна.

Збагатився й діапазон образних настроїв-станів – від комічного (фінал 3-го концерту М. Скорика) або іронічного (кварт-концерт О. Красотова) до трагічного (О. Костін, С. Луньов) [6].

Продовжує розвиватися токатна лінія, яка продемонстрована у двох значеннях: барочному та сучасному (прокоф'євському). Показовим прикладом може служити концерт-токата І. Щербакова. Лірична сфера демонструється витонченими емоціями та показовими ідеалами прекрасного у В. Золотухіна, Ж. Колодуб, та новими психологічними відтінками – від експресивних, забарвлених душевним болем (побічна тема 2-го концерту М. Скорика) до тонких градацій різних станів. Це вплинуло і на драматургічний розвиток 3-го концерту А. Караманова (три ліричні частини).

Неофольклоризм, як і раніше, істотно впливає на стилістику сучасного концерту, визначаючи його національну характерність. Метод цитування зводиться до конкретних масштабів: на рівні теми у формі куплета (Ж. Колодуб, О. Костін, І. Шамо) та на рівні мотиву (М. Скорик, В. Золотухін, В. Камінський) [6].

Переосмислюється в концертах нового періоду й техніка нотування. Октавна техніка видозмінюється у септову чи нонову (М. Скорик,

В. Золотухін, В. Камінський, В. Загорцев), тризвучні арпеджіо замінюються квартовими (О. Красотов, Ж. Колодуб), акордова техніка збагачується кластерною (В. Загорцев, О. Красотов, В. Золотухін). Фортепіанним концертам цього часу притаманна різноманітність типів фактури, що зводиться до витоків історичних стилів – бароко (І. Шамо, І. Карабиць), романтизму (М. Скорик, К. Цепколенко), а також до авторських стилів – рахманіновського (В. Золотухін).

У сольній партії відбився вплив мінімалізму, що позначився на камерності (О. Криволап, В. Загорцев, І. Щербаков), та проникнення у партію фактури та жанру романтичної мініатюри (М. Скорик, О. Криволап, О. Костін та ін.).

Домінантною рисою сучасного піанізму в концертах залишається токатність. Її зміцнення починаючи з 60-х років ще більше зростає на сучасному етапі. Остинатно-репететійний тип можна помітити у І. Щербакова, М. Полоза, І. Карабиця. Тип *perpetuum mobile* – у другому концерті О. Костіна, І. Щербакова, та концерті «5 музичних моментів» І. Карабиця.

Як стверджує О. Пономаренко, токатність і речитативність стали головними атрибутами концертного жанру ХХ ст. [7]. Саме речитативність стала головним показником у сольних каденціях. Сама каденція зазнає еволюції. Вона прагне до монологічності. І саме речитативність підкреслює це тяжіння до монологу-висловлювання. Це йде від епічних жанрів – дум, билин тощо. Ці риси простежуються у творчості В. Камінського, О. Костіна, С. Лункова, І. Карабиця, В. Золотухіна, К. Цепколенко, Ю. Шамо, М. Скорика. У статті своїй статті О. Пономаренко аналізує речитативність у якості вокального походження у концерті В. Золотухіна, який і підтверджує вокальне походження речитативу саме у тривалостях, які записані окремими восьмими [7, с. 144].

Оленою Пономаренко простежено і фактор програмного українського фортепіанного концерту 1980-90 років [5]. Перший концерт О. Костіна має підзаголовок «Чорнобильський» і відповідну до назви програмну анотацію.

Нова якість сучасної програмності виражена в концерті-драмі для фортепіано з оркестром К. Цепколенко (1987 р.). Три частини мають наступну програму: «Фауст», «Зв'язок часів», «Майстер і Маргарита», які демонструють авторський задум над двома світовими літературними шедеврами.

Деякі частини концертів мають окремі назви, що несуть в собі сильну ідею та емоційний стан – це перша частина 3-го концерту М. Скорика «Молитва», друга частина – «Мрія», третя – «Життя».

У руслі полістилістики стабільним стильовим компонентом є джаз (І. Шамо, М. Скорик, Н. Полоз, О. Красотов та ін.), який по-новому демонстрував жанр.

У 1999 році Б. Фроляк створює концерт для фортепіано з оркестром, де поєднуються ознаки неокласицизму та неофольклоризму з атрибутами раннього джазу.

Останнє десятиліття ХХ ст. – початок ХХІ ст. узагальнює та підводить основні підсумки щодо становлення жанру концерту на сучасному етапі. У 2002 році А. Нікодемович створює фортепіанний концерт № 3 (*concerto breve*) – це досвід наслідування романтичної одночастинної поемної форми, три розділи якої містять риси сонатності. Широка інтонаційна палітра, багаторівневість архітектоники твору вражає високим інтелектуалізмом та витонченими класицистичними алюзіями. У 2003 році А. Нікодемович у фортепіанному концерті №4 прагне досягти якнайяскравішого тембово-інтонаційного простору шляхом мінімізації ресурсів музичного письма.

У 2004 році Г. Ляшенко створює жанрово неконкретизовану необтяжену за паритетністю партіями солюючого фортепіано і оркестру, циклічну трьохчасність з нормативними образними й темповими контрастами. Це – антипод сифонії-концерту для фортепіано з оркестром,

який композитор створив ще у 1979 році, де він репрезентує найістотніші ознаки класико-романтичної моделі.

У 2011 році харківським слухачам був представлений тричастинний Концерт для фортепіано з оркестром харківського композитора Володимира Птушкіна. Композитор продовжує розвивати лінії своєї камерно-інструментальної музики симфонічністю викладення. Від камерної музики композитор увібрав сольне та ансамблеве висловлювання та ряд діалогічних зв'язків. Від сонатності композитор бере ясну викрісталізовану форму (точну послідовність тем партій), ряд контрастів, змін настроїв. В першій частині автор апелює традиційною сонатною формою, яка чітко прослідковується в партії соліста.

Унаслідування музичної мови В. Птушкіна та його перекликання з новаторським типом мислення можна прослідкувати і у продовжувача композитора — в концерті для фортепіано з оркестром Олександрі Малацьковської. Однак і захоплення композиторкою стилем Ф. Пуленка та С. Прокоф'єва дав свій позитивний результат. Концерт представлений традиційним трьохчасним циклом, у якому темпове співвідношення зводиться до “швидко-помірно-швидко”. Перша частина написана в сонатній формі з каденцією, яка і визначає досить чітку форму. Художній задум твору не страждає нарочитістю, а дозволяє авторові логічно розгортати музичний матеріал. Знаходить місце і наглядний принцип контрасту, який відіграє чи не головну роль в концерті. Цей принцип повертає слухачів до музичної мови та тематики Роберта Шумана.

Інша модель концерту представлена також у продовжувача композиторської школи В. Птушкіна — у Рапсодії для фортепіано з оркестром Олени Шевченко. Нова трактовка жанру дозволяє віднести до цінних романтичних сторінок творчого доробку молодого композитора. Фортепіано виступає саме, як сольний інструмент, який і демонструє широту охоплення різних емоційних станів. Вся музика пройнята темпераментним духом, яка визначає схвильованість та патетичність образів. Концерт відкривається

сольною каденцією соліста, де і представлена ця романтична і головна сфера концерту, тема якої визначає експресивну, емоційну схвильованість. Рапсодія є одним з небагатьох концертів початку ХХІ століття, де не загубила своє начало саме тема-героїка, яка була визначальною саме у епоху романтизму. Цікавою є і кода-епілог, де автор зводить до розчину всі теми, в яких поступово спадає емоційна напруга, на відміну від код рапсодій, де сам жанр потребує фінального тріумфу.

Тож у концертах початку ХХІ століття можна прослідкувати лінію спадкоємності поколінь, стилів та шкіл.

Практика концертнування у другій половині XX століття

Концертний жанр пройшов дуже довгу і важку еволюцію, і зараз можна виявити наступну класифікацію по виконавському складу.

1. Сольні концерти, у тому числі:

- а) сольні для одного інструменту без оркестру
- б) сольні з камерним оркестром або ансамблем
- в) сольні з повним або неповним (але близьким до повного) складом оркестру

2. Концерти для декількох солістів, у тому числі:

- а) концерти-ансамблі у супроводі камерного оркестру або групи інструментів;
- б) подвійні та потрійні концерти з повним (або близьким до повного) складом оркестру;

3. Концерти для оркестру:

- а) з виділенням постійних солістів;
 - б) без виділення окремих постійно солюючих інструментів;
- Сучасність відмічена розширенням сфери інструменталізму.

Наприклад, стає можливим залучення екзотики, фольклорних інструментів, нерідко й за рахунок поповнення груп ударних в симфонічному оркестрі. Поява нових, невідомих раніше прийомів гри й техніки звукоутворення активно збагачує звукову палітру інструментальної музики якими сонорними ефектами. Нерідко експерименти зі звукоутворенням стимулюються виконавським пошуком, а рівень технічним володінням інструменту стає тим фактором, котрий визначає творчий задум композитора. Таким чином, майстерною грою на інструменті вважається віднині не тільки бездоганим виконанням важких по піаністичним труднощам пасажів, але й знаходження невідомих раніше прийомів звукоутворення, і більш того – використання свого індивідуального стилю гри відмінною і неповторною інтонацією.

У концерті XX століття знову відроджується ідея імпровізації, але вже у новій якості. В той час як каденція має характер монологу, напруженого ліричного висловлювання, інші розділи форми (в першу чергу розробкові) насичуються певною свободою викладення аж до використання алеаторної техніки.

Наприкінці 80-х – початку 90-х років в Україні започатковано організацію міжнародних музичних фестивалів, програми яких складають твори різних стильових напрямків – від класики до авангарду. Це – «Київ Мюзік Фест» (Київ), «Харківські асамблеї» (Харків), «Контрасти» (Львів), «Два дні та дві ночі нової музики» (Одеса), «Фарботони» (Черкаси, Канів), «Форум музики молодих» (Київ), «Музичні прем'єри сезону» (Київ) та інші. Тож авангардна музика набула популярності на чисельних конкурсах, зазнала суспільного резонансу в Україні й світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Берегова О. Стильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80х–90х років ХХ сторіччя, ситуація постмодерну / О.Берегова // Українське музикознавство: зб. статей ; [ред. кол. О.С.Тимошенко і ін.]. – К . 2000. – Вип. 29. – С. 103-108.
2. Гордійчук М. / Українська радянська симфонічна музика. / М. Гордійчук . – К.: Музична Україна, 1969. – 190 с.
3. Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: Дис....канд.искусствоведения.: спец.17.00.02 – Музыкальное искусство / Драч Наталья григорьевна, М. – 2006. -. С.294
4. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт / Генрих Александрович Орлов. – Л. : Гос.муз.изд., 1954. – 210 с.
5. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80х-90х років ХХ століття: автореф. дис. – мистецтвознавства.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Пономаренко Олена Юріївна. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського – К., 2003. – 21 с.
6. Пономаренко Е. Жанрово-стилевые особенности украинского фортепианного концерта 1980х-1990х годов / Е.Пономаренко // Музичний стиль: зб. статей [ред. кол. В.І. Рожок і ін.]. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 103-110.
7. Пономаренко О. Про речитативність у вольних каденціях фортепіанних концертів українських композиторів 1980х-1990х років / О.Пономаренко // Українське музикознавство: зб. статей [ред. кол. О.С.Тимошенко і ін.]. –К. 2002. – Вип. 31. – С. 140-146.
8. Раабен. Л. Советский инструментальный концерт / Лев Раабен. – Л.: Музыка, 1967. – 306 с.

9. Раабен. Л. Советский инструментальный концерт 1968 – 1975 / Лев Раабен. – Л.: Музыка, 1976. – 80 с.

10. Ржевська М. Періодизація українського музичного культурного процесу ХХ століття як проблема динаміки культури / М. Ржевська // Українське музикознавство: зб. статей [ред. кол. О.С. Тимошенко [і інші]. – К., 2000. – Вип. 29. – С. 103-108.

11. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт / Валентин Тимофеев. – К. : Музична Україна, 1972. – 159 с.

12. Тимофеев В. Д. Украинский советский фортепианный концерт : автореф. Дис....канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Тимофеев Валентин Дмитриевич, Институт искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР – К., 1975. – 21 с.