

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

О. О. КОПЕЛЮК

**ТИПОЛОГІЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОГО
ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
В КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Науково-методичне видання

Харків 2018

УДК 780.616.432.082.4(07)“19”

Друкується за рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського
(протокол № 1 від 30 серпня 2018 р.)

Рецензенти:

Борисенко Марія Юріївна – кандидат музикознавства, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імні І. П. Котляревського.

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

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

Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини ХХ століття в концертно-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, 2018. – 16 с.

Дане навчально-методичне видання присвячене дослідженню жанру українського фортепіанного концерту в контексті музичної культури України першої половини ХХ століття. Встановлюються етапи розвитку фортепіанного концерту в Західній Європі та Росії. На основі існуючих фактів надається стислий розгляд фортепіанних концертів українських композиторів першої половини ХХ століття.

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

УДК 780.616.432.082.4(07)“19”

© Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
©КОПЕЛЮК О.О., 2018

ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Жанр Концерту, як відомо, є одним із найпопулярніших жанрів професійної інструментальної музики. Цей жанр виник у XVII ст. та отримав розквіт у XVIII ст., увиразнивши головну рису музичного розвитку – принцип *концертування*.

В джерелах зустрічається розглядання певних особливостей та походження жанру концерту, автори перекладають цей термін від латинського *concerto* (змагатися). Проте з італійської *concerto* слово перекладається як «згода, гармонія». Але немає сумніву, що жанр концерту увібрав риси як змагання, так і злагоди, як протиставлення оркестру та соліста, так і дружнього діалогу, а найголовніше – в концерті відбувається безперервне спілкування учасників процесу музикування. Розвиток тематичного матеріалу в жанрі концерту здійснюється за рахунок специфічних прийомів концертування не лише в партії соліста, але й груп інструментів симфонічного оркестру. Тож, головним завданням ми вбачаємо розглянути типологію жанру фортепіанного *концерту за історико-хронологічним критерієм*.

Етапи становлення та розвитку жанру в мистецтві Західної Європи та Росії

Провідною ознакою концертування є віртуозність, що містить відмінності різних типів концертування. Наприклад, в епоху бароко – це переважно інвенційно-фігураційний тип викладення (в клавірних або оркестрових концертах Й. С. Баха, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя). У якості стильового принципу спостерігалась орнаментальна віртуозність.

В добу віденського класицизму народжується модель класичного фортепіанного концерту. Актуальність жанру посилював той факт, що представники цієї школи були блискучими виконавцями та знавцями саме цього інструменту. Якщо фортепіанні концерти В. А. Моцарта відбивають головну ознаку жанру – віртуозність, утворюючи *віртуозний* тип викладення через динаміку стильової еволюції: від раннього класицизму (гомофонно-гармонічна фактура, витончено-пластичний мелос, прозорий оркестровий стиль) до романтизму (збагачення фортепіанної фактури, ліризація повільних частин циклу), то Л. Бетховен в своїй творчості надав цьому жанру не лише віртуозний розмах, але й могутню напругу і драматизм симфонічного мислення (П'ятий фортепіанний концерт).

Романтичне мистецтво композиторів XIX ст. в жанрі інструментального концерту репрезентувало власний тип концертності – барвисто-декоративну віртуозність. Стихія імпровізаційності збагачує кришталеву вибудову класичної форми свободою тематичного і драматургічного розвитку, що базується на новому трактуванні можливостей інструменту.

Змінюється й тлумачення концертної каденції: з'являється виписана каденція в зоні предикту перед кодою, або як наслідок каденція сприймається як органічний етап драматургічного розвитку (в творах Ф. Ліста, Й. Брамса). Втім Ф. Шопен та Ф. Мендельсон зовсім відмовились від неї.

Саме в добу романтизму з'являється новий тип концертування – симфонізований (Ф. Ліст, Й. Брамс), який характеризується паритетним співставленням драматургічної ролі оркестру і солісту. Таким чином, на зрілому етапі розвитку музичного романтизму у жанрі фортепіанного концерту сформувались два взаємодоповнюючі принципи музичного мислення – концертність та симфонічність. Але не кожному композиторові вдалося ідея створення досконалого концерту, у якому б була природна органіка симфонічного начала.

Обидва типи викладення концертного принципу – симфонізований та віртуозний – зберігають своє значення в композиторській практиці до нині, оскільки віртуозність та симфонізація залишаються актуальними ознаками інструментального концерту як історично усталеного жанрового канону.

Вагомий внесок у розвиток жанру **російського** фортепіанного концерту зробили А. Рубінштейн, П. Чайковський, С. Рахманінов.

А. Рубінштейн як композитор тяжів до цього жанру ще з ранніх років творчості. У його п'яти фортепіанних концертах поєдналися традиції бетховенського класицизму, мендельсонівської романтики із російським національним мелосом. Як стверджує Л. Раабен, лінія рубінштейнівської традиції не набула свого розвитку через еkleктичність стилю композитора [1].

Час розквіту фортепіанного концерту в Росії розпочався з Першого концерту П. Чайковського (1835). Другий та Третій концерти для фортепіано з оркестром П. Чайковського були написані у розвиток надбань Першого, проте не набули його популярності.

У цьому жанрі працювали також відомі російські класики: М. Балакірєв (два концерти), М. Римський-Корсаков (один), А. Арєнський (один). Однак фортепіанний концерт не увійшов до центральної уваги композиторів, навіть тих, хто й писав у цьому жанрі. (Можливо, це пояснюється тяжінням цих композиторів переважно до жанру опери та

симфонії як провідних для формування національної композиторської школи).

Характерними ознаками жанру цього періоду стає багатство образно-художнього змісту, поглиблений психологізм, задушевна ліричність. У концертах П. Чайковського виявляється лінія лірико-психологічної драми, яка була такою близькою під час написання симфоній. Г. Орлов стверджує, що «Композитор приділяє велику увагу аспекту народності, в якому яскраво виражена національна самобутність, що простежується у фольклорних інтонаціях, ліричній та емоціональній сфері» [2].

Концерти М. Балакірева та М. Римського-Корсакова окреслили лінію кучкістів, хоча тут віднайшлися та розвинулися гумелевсько-фільдівські традиції й програмно-образотворчі принципи лістівського піанізму (у концерті Балакірева) і програмно-образотворчі принципи симфонізму романтиків (у концерті Римського-Корсакова).

Початок ХХ ст. – складний період стосовно формування ідеї та художньо-естетичного напрямку жанрів. Цей період багатий на різні творчі течії. Відчувається співвідношення концертного жанру до симфонічного. Концерт за своєю значимістю стає на рівень з симфонією. А Л. Раабен стверджує і про стан «потіснення» симфонії на другий план [1]. Так, наприклад, головне концертне місце у творчості російського романтика С. Рахманінова займають саме його концерти для фортепіано з оркестром, а не симфонії. Творчість С. Прокоф'єва ознаменована паритетом симфонічного та концертного жанрів, а в його концерті-симфонії для віолончелі з оркестром й зовсім відбувся синтез жанрів. Втім, не всіх приваблював концертний жанр у передреволюційну епоху. С. Танєєв, наприклад, віднісся байдуже до нього, написавши тільки один твір концертного жанру – сюїту для скрипки з оркестром. О. Глазунов сконцентрував свої сили лише на симфонічному жанрі, лише пізніше композитор створить два концерти для фортепіано, які продовжать кучкістську тематику. Та навіть видатний

композитор-символіст, чудовий піаніст О. Скрябін написав лише один концерт для фортепіано з оркестром.

Наближуючись до романтиків, концерт О. Глазунова, як зазначає Л. Раабен «не зберігає чіткої класичної форми: перший фортепіанний концерт пише у «лістівській» одночастинній формі, а другий – з використанням монотематичного принципу розвитку» [1, с.153].

Романтична тенденція поступово почала зіштовхуватись з «антиромантичною». На цих позиціях стояли С. Танєєв та С. Прокоф'єв. Однак вже у першому концерті для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єв вражає своєю «класичністю» музичного мислення. Концерт написаний в одночастинній, однак не в романтичній формі. Лише декілька років відділяють перший концерт від другого, і вже тут С. Прокоф'єв демонструє велику глибину змісту.

Жанр українського фортепіанського фортепіанного концерту

*Етап становлення: 1920-ті роки; довоєнні і післявоєнні часи
(до 1952-го року)*

В українській музичній культурі жанр концерту був пов'язаний з радянською добою. Ситуацію того часу добре визначає В. Тимофеев «дореволюційна епоха не дала, та й не була підготовлена до монументальних жанрів, таких як концерт та симфонія. Це знаменувалося гнітом, а й подекуди заборонаю зі сторони Царського уряду до менших народів. В Україні не було симфонічних оркестрів, які б змогли популяризувати твори українських композиторів. Провідне місце на сцені займала хорова та камерно-вокальна музика (П. Ніщинського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового).

У долисенківську добу фортепіанна творчість репрезентувала переважно побутову музику – думки, козачки, вальси, ноктюрни, баркароли, серенади, елегії. Це були численні опуси композиторів-піаністів: Й. Витвицького, В. Заремби, П. Сокальського, М. Завадського. Ці п'єси характеризували обдарованість композиторів стосовно національного мелосу. Втім бракувало справжньої професійної майстерності. Тільки з ім'ям М. Лисенка, засновника української класичної музики, пов'язано становлення й професіональний розвиток української фортепіанної музики в цілому [3].

Першим, хто звернувся до жанру концерту, був Л. Ревуцький. Будучи студентом музичного училища, він намагався написати фортепіанний концерт *es-moll*. Проте він так і не був завершений (не враховуючи перших двох частин). У подальшій творчості Л. Ревуцький до нього більше не повертався.

У перші роки радянської влади розвиток музичної культури в Україні набув широкого розмаху. По всій країні відкрилися народні консерваторії, музичні інститути. Йде на виправлення й ситуація з симфонічними оркестрами. Починає розвиватись діяльність хорових капел, організуються

музичні театри, значно зростає кількість концертів з поширеним репертуаром, розвивається художня самодіяльність. Поряд з майстрами фортепіанної музики, як Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Косенко, М. Вериківський до композиторського діла залучаються й молоді митці.

Так, у 1920 р. Г. Таранов, пише В. Тимофеев студент Київської консерваторії, написав фортепіанний концерт (ор. 2). Однак ця учнівська робота ніколи не виконувалася, а рукопис не зберігся [3].

Отже, у 20-х роках жанр концерту не розвивався. Акцент робився на розробку колективних жанрів. У театрах, філармоніях головним «героем» був не соліст, а народ. Показово те, вказує В. Тимофеев що в цей час було проведено лише два квартетних конкурси, і жодного сольного-виконавського. Лише перемога на міжнародному конкурсі у Варшаві радянських піаністів Л. Оборіна, Г. Гінзбурга та Ю. Брюшкова у 1927 році повернуло суспільству думку про сольне виконавство, і врешті-решт почалися створюватися концертні твори [там само].

У 1922 році засноване Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича, а за ним і нові творчі об'єднання АРКУ, АПМУ, які висували свої позиції щодо ігнорування російської музики. Підтримувалась сучасна, нова музика модерністського толку, та категорично заперечувалась класична спадщина. Все це не могло не відвернути увагу у жанрі концерту від орієнтиру лінії П. Чайковського та С. Рахманінова. Але серйозною перешкодою у формуванні українського концерту була політика РАМП, «що оголосила поза законом чи не всю інструментальну музику» [3, с. 20]. Вона орієнтувала композиторів до створення насамперед масової пісні.

Другою з причин була «інтонаційна криза» (Б. Асаф'єв), яку переживала музика в новій державі, та недостатній рівень професійної підготовки композиторів.

Зміни після Жовтневої революції 1917 року вимагали переосмислення, «переінтонування» матеріалу в дусі часу, на зразок української народної

пісні, або у мініатюрних жанрах. Це одразу дало вдалий, якісний результат, проте в інструментальному концерті все було не так просто.

У 20-ті роки ХХ століття жанрова криза простежується не тільки на території України, але й за кордоном. У жанрі фортепіанного концерту панувала класична традиція, яка орієнтувала композиторів на збереження музичного мислення й інтонування в руслі реалістичної класики ХІХ століття дослідники вирізняли такі різновиди жанру, як концерт академічного (Р. Глієр, О. Глазунов, О. Гедіке, Д. Житомирський) та романтичного напрямків. І, нарешті, слід зазначити і роль впливу на жанр О. Скрябіна як репрезентована лінією російського символізму.

Український концерт того часу ще не знаходив своїх позицій та спирався на найбагатші традиції російського концерту. Можливість опори на традиції російського концерту була реальна завдяки тому, що ці традиції були різноманітними. «Тут і монументалізм та яскрава народно-інструментальна характеристика першого концерту П. Чайковського, і високий пафос рахманіновських концертів, і поемність М. Римського-Корсакова, і витонченість музичних характеристик фортепіанного концерту О. Скрябіна» [3].

Першим радянським фортепіанним концертом, який прозвучав на Україні, був концерт тоді ще студента Одеського музичного драматичного інституту Володимира Фемеліди (1926 р.). Аналіз В. Тимофєєва показує, що концерт витриманий у дусі класичної російської музики, особливо помітний вплив музики П. Чайковського. Його відзначає щирість почуттів, романтична піднесеність, схвильованість, піаністичність, але відчутно недостатнім є володіння великою інструментальною формою, зустрічаються рихлі побудови, у плані музичної мови – банальні інтонації, несміливо композитор оперує тематичним матеріалом. Незважаючи на недоліки, концерт був виконаний не один раз на естраді та мав відгук у тогочасної аудиторії. Це був єдиний фортепіанний концерт В. Фемеліди [4]. Наступними продовжувачами

були концерти І. Кишки (1926), Г. Таранова – фортепіанний концерт №2 (1928).

«Скрябінсько-імпресіоністичні» нахили (за виразом В. Тимофєєва) віднайшлися у Першому концерті для фортепіано з оркестром Матвія Гозенпунда. Він репрезентував іншу лінію розвитку жанру – конструктивістську лінію. Такі риси не відповідали сприйняттю музичних образів у радянських людей, не випадково концерт був виконаний лише один раз [3].

Початок 30-х років оголосив радикальну зміну не тільки в жанрі фортепіанного концерту, а й взагалі у різноманітних жанрах музики, літератури. У 1932 році засновані спілки композиторів, письменників, художників. Цей період характеризує емоційний тонус та піднесений творчий пошук митців. Неабияку роль у становленні жанру зіграло поширене проведення різноманітних конкурсів, фестивалів, оглядів, олімпіад.

1930 р. – I Всеукраїнський конкурс піаністів (I премія – Далькевич).

1931 р. – I Республіканський конкурс скрипалів у Харкові

1932 р. – II Всеукраїнський конкурс піаністів (Е. Гігельс)

1933 р. – I Всесоюзний конкурс молодих музикантів-виконавців

1935 р. – II Всесоюзний конкурс молодих музикантів-виконавців (переможці – Е. Гігельс, Д. Ойстрах), вже у програму конкурсу внесені 1 великий і 2 малих за формою твори радянських композиторів.

1935 р. – Міжнародний конкурс ім. Г. Венявського у Варшаві

1935 р. – III Міжнародний конкурс ім. Ф. Шопена у Варшаві

1936 р. – Міжнародний конкурс піаністів у Відні (переможці Ф. Флієр, Е. Гігельс)

Це – час співпраці композитора і виконавця. Цього й потребувала перш за все специфіка концертного жанру: органічно поєднаних два начала – сольного й оркестрового. Завданням композиторів стало продемонструвати

якомога найбільшого значення сольної партії та виявити всебічні можливості інструмента.

У цей період починається активізація музичних національних форм. Вже почали простежуватись перші паростки зближення симфонічного й концертного жанрів. Зростає інтерес до жанру не тільки в Україні. Так, РСФСР з'являються концерти Т. Хреннікова (1322 р.), І. Дзержинського (Концерт №1), С. Прокоф'єва (Концерти №4, №5), Д. Шостаковича (Концерт №1); У Грузії – А. Баланчівадзе, у Вірменії – А. Хачатуряна, який викликав найбурхливіший резонанс і став взірцем опанування яскравого національного стилю фортепіанного концерту. Тож першим завданням, як визначає Л. Раабен, що постало перед усіма музичними культурами, було опанування фольклорних національних традицій [1]. Це виявилось у звертанні до пісенних джерел у розвитку мелодичних засад, ясності, конкретності та доступності музичної мови. Далеко не всі автори змогли віднайти та збагатити жанр певними рисами.

У 30-х роках ХХ століття музичних жанрах іде новий процес освоєння матеріалу, який відбувався переважно через програмність, що сприяла конкретизації тематизму. Свідченням є новаторський концерт №2 (№10 оп. 18) Л. Ревуцького, відомий ще тоді під назвою «Поєма-змагання». «Тут дійсно простежується й змагання соліста з оркестром а також відлуння спортивних процесів» [3], Концерт створений у 1936 р., а у 1943 р. композитор знімає назву концерту, і аж у 1964 р. робить нову редакцію цього твору. Аналіз В.Тимофєєва свідчить, що вся музика пройнята українським мелосом. Досить цікаво переінтоновані народні образи. Про це свідчить чотирьохчастинна будова, а також єдність ряду тематичних елементів, які пронесені крізь увесь концерт: це і лейтритми, лейтінтонації. «Вже у цьому концерті простежується процес поєднання принципів симфонічного та концертного жанру (впливи С. Рахманінова)» [4].

Потужний вплив рахманіновської та скрябінської тематики знаходиться в українського романтика Віктора Косенка у його Концерті для

фортепіано з оркестром, над яким композитор працював протягом багатьох років з великими перервами. Концерт демонструє інші сторони та смаки порівняно з концертом Л. Ревуцького. Як і в усій своїй творчості, В. Косенко впевнено стоїть на фундаменті російських класиків. Йому близькі поєднання повнокровної лірики з широким мелодичним диханням та з прекрасною пластичною піаністичністю. Він яскраво демонструє різні грані одного й того ж образу, який постає то з елегійністю, то зі скерцозністю, то поривчастим, то новельним.

В. Косенко відмовився від думки про створення трьохчастинного концерту і зосередив свої сили лише на I частині. Вже сама одночасність демонструє схильність митця до романтично-поемного піднесення щодо створення форми. Як і у концертах Ф. Ліста, розмір I частини складає повну основу трьохчастинного циклу. Вся музика пронизана пристрасним темпераментним духом, що демонструє схвильованість, патетику образів, палку емоційність. Фактура соковита, густа, що інколи «пригнічує» роль оркестру.

Продовженням програмної лінії концертів стала Поема для фортепіано «Пам'яті товариша» Валентина Борисова. Визначення жанру як поеми може бути пояснено одночастинною будовою. В основу Поеми покладена українська народна пісня «Затопила, закурила сирими дровами». Недоліком, як вказує В. Тимофєєв можна вважати надмірну кількість одноманітного тематичного викладення. Поема Борисова не ввійшла до концертного репертуару [4].

Не став концертним і концерт №2 ор. 30 М. Гозенпунда, написаний у 1935 році. У 1938 році М. Гозенпунд створює Концерт №3 для фортепіано з оркестром, де використовує національні риси народного мелосу. Образ головної партії побудований на основі української народної пісні «Ой, що ж бо то за ворон». У концерті виявлено професійне опрацювання українського фольклору.

Романтичну лінію Віктора Косенка продовжує Герман Жуковський. Концерт був дипломною роботою молодого композитора (1937 р.). Як аналізує В. Тимофєєв, «...концерт Жуковського не сприймається як циклічний твір в єдності всіх його елементів. Окремі епізоди взагалі випадають з будови. Отже, авторові в ті роки явно бракувало майстерності, стилістичної самостійності, вміння опанувати не схему, а форму концертного жанру» [3].

Кінець 30-х рр. ХХ ст. ознаменований появою двох одностайних концертів М. Скорульського (1938р.) і В. Барвінського (1938р.).

М. Скорульський, маючи глибокі знання в галузі теорії композиції, і як зрілий виконавець, який закінчив школу Г. Єсипової у Петербурзі, створює твір чіткий за формою, із логічним дійовим розвитком. Стилістично він продовжує скрябінську лінію (у фактурі, в гармонічному плані).

Отже, довоєнний період характеризується великими творчими пошуками разом із засвоєнням класичних традицій російського концерту, розвитком власного національного ґрунту. Але проблеми стилю, жанру ще й досі не були розв'язані.



Воєнні та післявоєнні роки

У роки Великої Вітчизняної війни українські композитори направили свої сили на створення патріотичних творів, які перш за все змогли б продемонструвати героїко-трагедійну тематику, яка в свою чергу відкрила філософську ідею як результат пізнання воєнних подій та лірико-драматичну, яка чіпляла особисті переживання людей.

В час війни українські фортепіанні концерти майже не створювались, це пояснюється відривом від спокійної ситуації на землі як для виконавців, так і для композиторів. Спілкування композиторів з народом проходить в цей час насамперед через текст, а значить через жанри пов'язаних з текстовим сюжетом. В ці роки написані: кантати Ю. Мейтуса «Клятва» (1941р.), М. Вериківського «Гнів слов'ян» (1941р.), Г. Таранова «Льодове побоїще» (1941р.), кантата-симфонія А. Штогаренка «Україно моя» (1943р.). Навіть камерні та інструментальні жанри пов'язані з трагедійною тематикою. Визначає їх програмність: К. Данькевич «Степова поема» (1943р.), М. Скорульський «Поема про Батьківщину» (1943р.)

Віктор Тимофєєв свідчить і про творчість композиторів, «які надто вузько сприйняли суворі події війни. Ці невдачі були зумовлені браком композиторської майстерності, як, наприклад, у Б. Крижанівського у концерті №2 (1947р.) та Концерті О. Барченкової (1948р.)». Суворо коментує творчі доробки деяких композиторів В. Тимофєєв «невдачі були і у митців, які радикально хотіли змінити природу жанру: фортепіанні концерти Ю. Рожавської (1946), Т. Маєрського (1946), М. Тица (1947). Це проявилось у нелогічності драматургії, зайвій камерності викладу думок, незрозумілою рафінованістю, перебільшенні деталізації у фактурі» [4].

У 1946 р. написаний концерт М. Дремлюги. Основна редакція концерту була завершена у 1964 році.

Належної уваги заслуговує у воєнні часи фантазія на українські народні теми для фортепіано з оркестром М. Гозенпуда (1942р.). Цей одночастинний

твір епічного викладення все ж таки не може бути повністю віднесений до української музики, бо він побудований на мелодіях уральського фольклору. Цей твір є чудовим прикладом данини композитора місцевим національним темам (в той час композитор проживав у м.Свердловську).

У післявоєнні роки образи холодної жорстокої війни продовжували турбувати композиторів.

Життєві реалії дають про себе знати й через програмність. Саме вона надає музиці конкретність змісту, доступність, дохідливість і визначає риси сучасності. Кінець 40-х рр. поповнився програмними творами: поема Свечнікова «Щорс» (1949р.), Закарпатські ескізи (1949р.) Г.Гомоляки, «Поема воз'єднання» Б.Лятошинського (1949р.), сюїта А.Штогаренка «Пам'яті Лесі Українки», сюїта В.Нахабіна «Колгоспне свято» (1950р.), «Гуцульська рапсодія» (1949р.) Г.Майбороди. Саме початок 50-х років відродив і продовжив лінія розвитку жанру. Ця хвиля успіху була характерна не тільки для України – концерт Е.Гасанова (1948р.), «Героїчна балада» А.Бабаджяняна (1950р.), концерти Т.Ніколаєвої (1950р.), С.Цинцадзе та ін. Ці твори мали всесоюзний резонанс.

З успіхом був прийнятий фортепіанний концерт В.Нахабіна (1951). Як аналізує В.Тимофєєв, мова концерту гармонічна, проста і виразна, композитор уникає різних дисонантних звучань [3]. В тому ж році дипломною роботою І.Шамо стає «Концерт-балада», присвячена героїчному українському народу. Фортепіано є головною особою. Концерт-баладу споріднює лінія рахманіновських концертів.

В цей період ми можемо бачити прагнення до внутрішньожанрової перебудови. Різноманітні форми простежуються у жанрі концерту: симфонічні варіації для фортепіано з оркестром Г.Фінеровського (1954р.). Історія знає також концерти, які відкрили новаторське впровадження варіацій у жанр: це Симфонічні варіації для фортепіано з оркестром С.Франка, Варіації на тему рококо для віолончелі з оркестром П.Чайковського, Варіації

на тему Паганіні С. Рахманінова, також Фантазія А. Аренського на тему Рябініна, «Танок смерті» Ф. Ліста.

Руйнування жанру простежується у Варіаціях для фортепіано з оркестром Р. Держане (1952 р.). Це 20 самостійних невеликий п'єс, де автор представляє свою винахідливість з точки зору фактури. Викликаний подив з'явився при структурному аналізі твору у В. Тимофєєва – «кількість п'єс позначена автором за його бажанням, але будь їх більше або менше – це суті «концерту» не змінює» [3].

Цей список є свідченням зростання інтересу композиторів і у післявоєнну добу до жанру фортепіанного концерту. Іноді спроба розширити об'єм концерту призводить до втрати головних особливостей концертного жанру, а в окремих випадках – до руйнування жанрової природи й зовсім.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Раабен. Л. Советский инструментальный концерт / Лев Раабен. – Л.: Музыка, 1967. – 306 с.
2. Орлов Г.А. Советский фортепианный концерт / Генрих Александрович Орлов. – Л. : Гос.муз.изд., 1954. – 210 с.
3. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт / Валентин Тимофеев. – К. : Музична Україна, 1972. – 159 с.
4. 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.

Науково-методичне видання

КОПЕЛЮК Олег Олексійович

**ТИПОЛОГІЯ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОГО
ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
В КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ**

Підписано до друку 10.03.2017 р.

Формат 60*90/16 Умов. друк. арк. 1,8. Наклад 100 прим. Зам. № 46530

Друкарня «Аладдин-Принт»

61023, м. Харків, вул. Сумська, 4, оф. 8

Тел.: (057) 764-72-11 <http://aladdin-print.ua>

Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 966600 від 28.03.2003 р.