

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КОНЦЕРТНОЇ ФОРМИ: ВІД МОЦАРТА ДО ЛІСТА

Шумаков Олександр,

аспірант спеціальності 025 Музичне мистецтво
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0003-4019-2756

У статті представлено комплексне музикознавче дослідження історичного розвитку та стилізованої трансформації жанру інструментального концерту в західноєвропейській музичній традиції. Автор простежує шлях еволюції жанру від епохи високого класицизму до пізнього романтизму, акцентуючи увагу на змінах у формоутворенні, фактурі та взаємодії соліста з оркестром.

Значну увагу в роботі приділено аналізу класичної моделі концерту, що сформувалася у другій половині XVIII століття у творчості віденських класиків. Детально розглядається структура сонатно-симфонічного циклу, зокрема специфіка побудови першої частини з використанням подвійної експозиції (оркестрової та сольної), а також тональні співвідношення головної та побічної партій. Автор порівнює підходи В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, відзначаючи перехід від прозорої, фігураційної фактури до драматично насиченої та цільної звукової тканини, що знаменувало початок симфонізації жанру.

Окремий розділ присвячено перехідному періоду «передромантизму» та раннього романтизму. Досліджується вплив технічного вдосконалення фортепіано на зростання популярності віртуозного виконавства. Висвітлюється роль Джона Фільда як предтечі романтичного піанізму, який вніс у жанр концерту елементи ноктюрнової співучості, витонченої педалізації та «опоетизованої» віртуозності.

Ключовим аспектом статті є аналіз трансформації концерту в епоху романтизму (XIX ст.). Автор детально описує процес відмови від суворих класичних схем, зокрема скасування подвійної експозиції, інтеграцію каденції в музичний розвиток та появу одночастинних концертів поемного типу (Ф. Ліст). Розглядається вплив видатних віртуозів (Н. Паганіні, Ф. Шопен, Ф. Ліст) на зміну балансу сил: від класичного змагання до домінування соліста або, навпаки, до глибокої симфонічної інтеграції.

У роботі пропонується класифікація фортепіанних концертів «післябетховенського» періоду на два типи: «віртуозний», де розвиток базується на контрасті фактур і тембрів при аккомпануючій ролі оркестру, та «симфонізований», що характеризується тематичною розробкою, драматизмом і рівноправністю партій (Й. Брамс, Р. Шуман). Стаття демонструє, як жанр концерту, зберігаючи свою віртуозну природу, адаптувався до естетичних вимог романтизму, увібравши в себе риси симфонічної поеми та розширивши виражальні можливості сольних інструментів.

Ключові слова: жанр, епоха, інструментальний концерт, романтизм, класицизм, віртуозність, період.

Shumakov Oleksandr. Formation and Development of the Concert Form: From Mozart to Liszt

The article presents a comprehensive musicological study of the historical development and stylistic transformation of the instrumental concerto genre in the Western European musical tradition. The author traces the path of the genre's evolution from the era of High Classicism to Late Romanticism, focusing on changes in form, texture, and the interaction between the soloist and the orchestra.

Significant attention is paid to the analysis of the classical model of the concerto, which was formed in the second half of the 18th century in the works of the Viennese Classics. The structure of the sonata-symphonic cycle is examined in detail, particularly the specific construction of the first movement using a double exposition (orchestral and solo), as well as the tonal relationships of the main and secondary themes. The author compares the approaches of W. A. Mozart and L. van Beethoven, noting the transition from a transparent, figurative texture to a dramatically saturated and dense sound fabric, which marked the beginning of the symphonization of the genre.

A separate section is dedicated to the transitional period of "Pre-Romanticism" and early Romanticism. The influence of technical improvements to the piano on the growing popularity of virtuoso performance is investigated. The role of John Field as a forerunner of romantic pianism is highlighted; he introduced elements of nocturne-like songfulness, refined pedaling, and "poeticized" virtuosity into the concerto genre.

A key aspect of the article is the analysis of the transformation of the concerto in the Romantic era (19th century). The author details the process of abandoning strict classical schemes, including the elimination of the double exposition, the integration of the cadenza into the musical development, and the emergence of one-movement poem-type concertos (F. Liszt). The influence of outstanding virtuosos (N. Paganini, F. Chopin, F. Liszt) on the changing balance of forces is considered: from classical competition to the dominance of the soloist or, conversely, to deep symphonic integration.

The work proposes a classification of piano concertos of the "post-Beethoven" period into two types: "virtuoso", where development is based on the contrast of textures and timbres with an accompanying role of the orchestra, and "symphonized", characterized by thematic development, dramaticism, and equality of parts (J. Brahms, R. Schumann). The article demonstrates how the concerto genre, while retaining its virtuoso nature, adapted to the aesthetic demands of Romanticism by absorbing features of the symphonic poem and expanding the expressive possibilities of solo instruments.

Keywords: genre, era, instrumental concerto, Romanticism, Classicism, virtuosity, period.



Вступ. Жанр інструментального концерту займає одне з центральних місць у системі музичних жанрів західноєвропейської традиції. Його еволюція – це не просто зміна форм і структур, а віддзеркалення глобальних змін у художньому мисленні, інструментарії та соціокультурному контексті різних епох. Від кристалізації класичної моделі у творчості віденських класиків до масштабних симфонізованих полотен епохи романтизму концерт залишався полем для експериментів, де вирішувалася одвічна дилема співвідношення особистості (соліста) та колективу (оркестру).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення шляхів розвитку цього жанру в контексті зміни стильових парадигм XVIII–XIX століть. Особливий інтерес становить трансформація концерту в епоху романтизму, коли під впливом віртуозного виконавства та удосконалення фортепіано відбувся відхід від суворих канонів класицизму. Цей процес супроводжувався пошуком нових засобів виразності, зміною фактури, гармонічної мови та драматургії [5]. Дослідження еволюції жанру дозволяє глибше зрозуміти механізми взаємодії композиторської творчості та виконавської практики, а також простежити, як технічні новації впливали на художній зміст музичних творів. Метою роботи є виявлення ключових тенденцій розвитку жанру інструментального концерту та характеристика його стильових метаморфоз від класицизму до пізнього романтизму.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження слугували інструментальні концерти В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Дж. Фільда, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана та Й. Брамса, творчість яких найяскравіше ілюструє перехід від класичних нормативів до романтичної свободи висловлювання. Методологічну основу роботи склав комплексний підхід, що поєднав історико-стильовий, теоретичний та порівняльний методи. Це дозволило розглянути еволюцію жанру в хронологічній послідовності, проаналізувати структурні зміни сонатно-симфонічного циклу та зіставити різні типи концертів – «віртуозний» і «симфонізований», виявивши специфіку їхньої драматургії в контексті відповідних епох.

Результати. У другій половині XVIII століття завдяки представникам віденської школи остаточно сформувався класичний тип сольного інструментального концерту. Жанр закріпився у вигляді тричастинного сонатно-симфонічного циклу, який, на відміну від повної чотиричастинної структури, зазвичай не містив танцювальної частини (менуету чи скерцо).

Характерною структурною особливістю першої частини стало використання подвійної експозиції. Спершу теми (головну та побічну) презентував оркестр в основній тональності, а згодом вони звучали у виконанні соліста за традиційною схемою сонатного *allegro*: головна партія залишалася в основній тональності, а побічна модулювала в домінанту або третій ступінь. Найгостріше «змагання» між солістом і оркестром розгорталося в розділі розробки.

Еволюція жанру позначилася і на фактурі: якщо у Моцарта музична тканина залишалася переважно

прозорою, мелодійною та фігураційною, то у Бетховена вона набула значної щільності й напруги, відображаючи загальну драматизацію образів. Варто зазначити, що обидва майстри уникали шаблонності й часто відступали від суворих правил, зокрема від принципу подвійної експозиції, а їхні фортепіанні концерти визнані вершиною розвитку жанру в добу класицизму.

Стильові трансформації, яких зазнав жанр фортепіанного концерту у XIX столітті, мали своє міцне підґрунтя ще в надрах епохи класицизму. Ті характерні ознаки, що були сформовані у клавірних концертах В. А. Моцарта – зокрема, виражений ліризм, домінування мелодійного початку, чітке розмежування фактури на сольну партію та акомпанемент, а також переважно допоміжна функція оркестру з лаконічними *tutti* – знайшли своє безпосереднє продовження у творчості композиторів періоду «передромантизму». Межа XVIII та XIX століть, яку в музикознавстві прийнято визначати як «передромантизм» або «ранній романтизм», характеризувалася складним переплетенням та взаємовпливом різноманітних художніх стилів.

Жанр клавірного концерту, витоки якого сягають епохи бароко (зокрема, творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя) і який остаточно кристалізувався в період класицизму, набув у цей час надзвичайної популярності. Цей феномен був зумовлений комплексом причин. Насамперед, класичні традиції все ще утримували свої позиції. Крім того, саме на цей період припадає етап активного технічного вдосконалення та конструктивного розвитку фортепіано. Неухильно зростав суспільний попит на віртуозне виконавство, кульмінація захоплення яким припала на першу половину XIX століття. Саме концертний жанр, як жоден інший, відкривав перед виконавцем простір для повномасштабної демонстрації своєї технічної майстерності. До того ж, залишалася актуальною практика поєднання в одній особі автора музики та її виконавця. Як зазначають дослідники, фортепіанний концерт традиційно утримував лідерство серед інших жанрів, і головною причиною цього було те, що видатні музиканти минулого гармонійно поєднували в собі дар геніальних композиторів із талантом найвизначніших піаністів своєї доби.

Видатний піаніст і композитор Джон Фільд (1782–1837), який вважається одним із фундаторів жанру романтичного концерту, на ранньому етапі своєї творчості (передусім у сонатах та варіаціях) залишався вірним класичним традиціям. Цей стиль він перейняв, вивчаючи спадщину таких майстрів, як Й. К. Бах, В. А. Моцарт і М. Клементі. Втім, у подальших творах митець рішуче відмовився від наслідування манери попередників, запровадивши низку суттєвих інновацій, що стосувалися як архітекtonіки музичних форм, так і суто виконавських аспектів. Сім його фортепіанних концертів яскраво ілюструють цей новий підхід: у них органічно поєдналися лірична мрійливість, притаманна його ноктюрнам, витончений гумор у фінальних рондо та сміливе новаторство у сфері віртуозної техніки.

За своєю сутністю фортепіанні концерти Фільда наближаються до вільних романтичних імпровізацій,

головною рисою яких є своєрідна «поетизація» технічної майстерності. Композитор відкрив для епохи романтизму унікальні засоби виразності: створення особливої поетичної атмосфери шляхом синтезу наспівної, «вокальної» мелодії з мелодизованими фігураціями супроводу, застосування витонченої, колористичної педалізації, а також специфічні аплікатурні знахідки (наприклад, підміна пальців на одній клавіші) задля досягнення ефекту бездоганного, «співучого» legato.

Концертне життя Західної Європи XIX ст. протягом десятиліть після смерті Бетховена перебувало під впливом віртуозів-виконавців. Для жанру інструментального концерту XIX століття і, зокрема, фортепіанного, було характерне збільшення віртуозного начала. Біля його витоків стояв Н. Паганіні, три скрипкові концерти якого є зразками названої тенденції. У двох фортепіанних концертах Ф. Шопена оркестр відчутно відсунутий на задній план, щоб сольний інструмент удостоївся більшої уваги публіки. Н. Паганіні «усуває» принцип музичного «співробітництва – конкуренції» солюючого інструменту і оркестру на користь солюючого. Схожа позиція простежується і у Ф. Шопена. Зростання значення віртуозної фортепіанної техніки Ф. Ліста відображено в 2-х фортепіанних концертах: «Танець смерті» і «Угорській фантазії» [6].

Намічене домінування жанру симфонії в XIX столітті створило таку ситуацію в музичному мистецтві, за якої концерт все ж таки став займати менше місце у творчості більшості композиторів. Концерт став жанром, до якого композитори зверталися рідше, багато творів з'являлися як творчі приношення для улюблених виконавців. Наприклад, Р. Шуман написав фортепіанний концерт для дружини – відомої піаністки К. Шуман, Ф. Мендельсон та Й. Брамс створювали скрипкові концерти для своїх друзів Ф. Давіда та Й. Йоахіма.

Частина композиторів тієї доби, зокрема Ф. Шопен та Н. Паганіні, у своїх партитурах здебільшого дотримувалися класичної архітекtonіки жанру. Втім, вони активно інтегрували новаторські знахідки Л. ван Бетховена, такі як вступ соліста з перших тактів твору або включення віртуозної каденції безпосередньо у структуру музичної форми. Водночас кардинальною трансформацією концерту у XIX столітті стала відмова від традиційної подвійної експозиції (окремої для оркестру та соліста) у першій частині: відтепер експозиційний розділ будувався на спільній участі обох виконавських сил. Цей структурний принцип став визначальним для монументальних фортепіанних концертів Р. Шумана, Й. Брамса та Е. Гріга, а також для скрипкових шедеврів Ф. Мендельсона і Й. Брамса та віолончельних творів Е. Елгара й А. Дворжака.

Інший вектор новаторських пошуків простежується у фортепіанних концертах Ф. Ліста та в експериментальних партитурах інших майстрів – наприклад, у симфонії з солюючим альтом «Гарольд в Італії» Г. Берліоза або у фортепіанному концерті Ф. Бузоні, фінал якого передбачає участь чоловічого хору.

У другій половині століття спостерігається потужний вплив симфонізму на всі інструментальні жанри,

що суттєво позначилося і на формі концерту. Яскравим прикладом є творчість Й. Брамса, який у своїх двох фортепіанних концертах вибудував масштабні, власне симфонічні конструкції. Крім того, піднесена патетика, властива симфоніям того часу, глибоко проникла і в образно-змістову сферу концертної музики.

Фортепіано дедалі впевненіше посідає місце головного сольного інструменту в концертній практиці. Ця тенденція зумовлена розкриттям нових художньо-зображальних ресурсів інструменту, зростанням технічної майстерності виконавців та прагненням збагатити темброву палітру звучання. Віртуозність залишається невід'ємною складовою жанру, проте взаємодія між солістом та оркестром стає значно гнучкішою. Романтизм XIX століття сформував специфічний тип віртуозності – барвисто-декоративний, який став однією з ключових стильових ознак напряму, яскраво втілюючись у творчості таких митців, як Н. Паганіні та Ф. Ліст [3].

В епоху романтизму відбулася суттєва трансформація традиційних архітекtonічних схем. Композитори розробили два різновиди одночастинного концерту: малу форму (концертшток або концертіно) та велику форму, яка в межах однієї частини синтезує елементи сонатно-симфонічного циклу, структурно наближаючись до симфонічної поеми. На відміну від класичних зразків, де тематичні зв'язки між частинами зазвичай були відсутні, у романтичному концерті пріоритетну роль відіграють монотематизм, система лейтмотивів та принцип наскрізного розвитку.

Класичні приклади одночастинного концерту поемного типу належать перу Ф. Ліста. Загалом фортепіанні концерти «післябетховенської» доби прийнято класифікувати за двома основними типами: «віртуозний» та «симфонізований» [3].

У так званому «віртуозному» концерті віртуозність становить основу розвитку музики, на перший план виступає не тематична розробка, а принцип контрасту мелодики співучого і моторного типу, різних типів фактури, тембрів та інших музично-виразних факторів. У багатьох «віртуозних» концертах тематична розробка взагалі відсутня або займає підпорядковане становище. Для «віртуозного» концерту властива провідна роль соліста і акомпануюча функція оркестру.

У «симфонізованому» концерті розвиток музики заснований на принципах тематичної розробки, на протиставленні образно-тематичних сфер. Для нього характерна зростаюча роль оркестру в розвитку тематичного матеріалу. Виникає відносна рівновага між партіями соліста і оркестру. У «симфонізованому» концерті віртуозність підпорядкована драматичному розвитку твору.

Навіть каденція, яка раніше призначалася для показу технічної майстерності соліста і в класичному концерті зазвичай виконувала функцію переходу до коди, в романтичному концерті включилася в загальний розвиток тематичного матеріалу і могла розташовуватися в найрізноманітніших розділах твору. Вже за часів Бетховена каденції почали писати самі композитори, а в п'ятому фортепіанному концерті Бетховена каденція стає нерозривною частиною форми.

Великого поширення набув тип концерту, в якому концертність і симфонічність виступають у тісному єднанні (наприклад, у концертах Ф. Ліста). У XX столітті переважання віртуозної концертності зберігається і зміцнюється [4].

Характерною ознакою музичної культури романтизму став феномен композитора-віртуоза: до жанру фортепіанного концерту зверталися переважно ті митці, чия творча діяльність була нерозривно пов'язана з активною виконавською практикою. Досконале володіння інструментом та глибоке розуміння його конструктивних особливостей, які стрімко еволюціонували у XIX столітті, дозволяли їм не лише максимально ефективно використовувати наявні ресурси фортепіано, але й сміливо розширювати межі виконавської техніки.

Ці автори збагачували піаністичний арсенал інноваційними віртуозними прийомами, новими типами фактури та колористичними ефектами, перетворюючи концерт на поле для демонстрації як композиторської майстерності, так і піаністичного блиску. Серед

яскравих представників цієї плеяди, які зробили вагомий внесок у розвиток жанру, варто виокремити Ісаака Альбеніса, Ігнаца Мошелеса, Ігнація Яна Падеревського, а також таких знакових фігур епохи, як Роберт Шуман, Фелікс Мендельсон та Едвард Гріг.

Висновки. Проведений аналіз свідчить, що жанр інструментального концерту пройшов шлях кардинальних змін від класицизму до романтизму. Класична модель тричастинного циклу з подвійною експозицією, утверджена В. А. Моцартом і Л. ван Бетховеном, у XIX столітті трансформувалася під впливом розквіту віртуозного виконавства та технічного удосконалення фортепіано. Завдяки діяльності Джона Фільда віртуозність набула поетичного характеру, а композитори-романтики переосмислили форму, відмовившись від подвійної експозиції та інтегрувавши каденцію у наскрізний розвиток. У результаті сформувалися два вектори розвитку жанру – «віртуозний» та «симфонізований», що дозволило концерту зберегти актуальність, органічно поєднавши технічний блиск соліста з глибиною симфонічного змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жаркова В. Історія західної музики : Номо Musicus від античності до бароко : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. І. П. Чайковського, 2023. 548 с.
2. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства : збірник статей. Київ : Музична Україна, 1983. 137 с.
3. Соколова Є. Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. № 2. С. 24–28.
4. Keefe S. P. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 330 p.
5. Roeder M. T. *A History of the Concerto*. Portland : Amadeus Press, 1994. 480 p.
6. Rosen C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 1997. 544 p.

REFERENCES

1. Zharkova, V. (2023). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko: navch. posibnyk* [History of Western music: Homo Musicus from antiquity to the baroque: Study guide]. NMAU im. I. P. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
2. Kurkovskiy, H. (1983). *Pytannia fortepiannoho vykunavstva: zbirnyk statei* [Issues of piano performance : A collection of articles]. Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
3. Sokolova, Ye. (2023). *Ferents List: evoliutsiia kompozytorskoi diialnosti* [Franz Liszt: the evolution of composer activity]. *Slobozhanski mystetski studii*, (2), 24–28. [in Ukrainian].
4. Keefe, S. P. (2005). *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge University Press. [in English].
5. Roeder, M. T. (1994). *A history of the concerto*. Amadeus Press. [in English].
6. Rosen, C. (1997). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton & Company. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026