УДК: [78.7.034] (410.1)

ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТНОГО МИСЛЕННЯ : ВНЕСОК В.А. МОЦАРТА У СТВОРЕННЯ КЛАСИЧНОГО ТИПУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ

Чжен СЮЙХАО – здобувач освітньо-наукового ступеня кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, м. Одеса
https://orcid.org/0009-0001-3004-8713
https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1114
zxh51658@gmail.com

Цитування:

Чжен Сюй Хао. Еволюція концертного мислення : внесок В.А. Моцарта у створення класичного типу фортепіанного концерту. *Українська культура: минуле. сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 36-44. https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1114

Стаття присвячена дослідженню формування класичного типу фортепіанного концерту та ролі Вольфганга Амадея Моцарта в становленні його тембрової й драматургічної моделі. Підтверджено, що в концертах Моцарта духові інструменти перестають бути декоративним «оздобленням» і в ряді творів набувають статусу рівноправних учасників тематичного розвитку та фактурних контрастів; ця трансформація позначає відхід від барокової рольової ієрархії й утвердження ансамблевої взаємодії як принципу концертної драматургії. З'ясовано, що каденція в музичній практиці Моцарта поступово перестала бути суто віртуозним «тріумфом» виконавця й почала виконувати структурну й смислову функцію як момент консолідації мотивних матеріалів і підготовки подальшого формального руху; таким чином імпровізаційний елемент інтегрується в загальну логіку побудови, а не залишається відокремленою ексцизією. Окреслено сукупність факторів, що зумовили еволюцію жанру: технічні зміни в клавішних інструментах (перехід від клавесина до фортепіано й відповідне розширення динамічного та тембрового спектра), зміни виконавської практики (зростання ролі соліста й одночасна потреба в тонкому ансамблевому балансі) та посилення симфонічного начала в концертній архітектоніці. Окрему увагу приділено співвідношенню симфонічних, камерних і віртуозних компонентів – тієї «трилінійної» моделі, яка у Моцарта набуває специфічної спрямованості й визначає подальші траєкторії розвитку класичної та ранньо-романтичної традиції. Підкреслено методологічну й практичну актуальність цих висновків для сучасних інтерпретацій, видань джерел та історико-стильового аналізу.

Ключові слова: творчість В.А. Моцарта, жанр, стиль, фортепіанний концерт, еволюція концертного мислення, драматургія, каденція, ансамбль, виконавська практика.

Постановка проблеми. Актуальність теми зумовлена потребою нового цілісного погляду на фортепіанний концерт В. А. Моцарта як форму, у якій відбувається становлення зрілого класичного стилю та виробляються ключові принципи музичного мислення другої половини XVIII століття. Звернення до цієї проблематики дає змогу глибше простежити еволюцію жанру фортепіанного концерту, уточнити механізми його жанрової стабілізації та визначити роль Моцарта як ключової фігури, що забезпечила перехід від барокових традицій до художніх моделей XIX століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналіз наукової літератури, присвяченої творчості В. А. Моцарта та проблемам інтерпретації його інструментальних і сценічних творів, засвідчує формування новітньої дослідницької парадигми, що активно розвивається упродовж останніх п'яти років. У сучасних працях Н. Нова́мбера (2025 р.), Й. Тіде (2024 р.), а також міждисциплінарних дослідженнях О. Самойленко, С. Осадчої, А. Черноіваненка та О. Овсяннікової-Трель (2021 р.) творчість Моцарта розглядається як складна система жанрових і стилістичних взаємодій, у межах якої інструментальні та сценічні форми поєднують симфонічні, театральні й камерні принципи музичного мислення. У цих дослідженнях особлива увага приділяється проблемам семантики музичної мови, художньої простоти як естетичної категорії, а також взаємодії композиційної логіки та виконавської інтерпретації. Зазначені праці формують сучасне методологічне підґрунтя для аналізу моцартівського стилю, окреслюючи основні параметри жанрової структури, тематичного розвитку та драматургічної організації музичного твору.

У новітніх публікаціях останніх років (2020–2025 рр.) простежується подальше розширення дослідницької оптики, зорієнтоване на міждисциплінарні підходи та нові методи аналізу музичного матеріалу. Значна увага приділяється питанням функціонування музичної спадщини Моцарта у сучасному культурному просторі, зокрема в умовах цифрового середовища та нових форм музичної рецепції (Р. Блейклі, 2025 р.). У дослідженні Озер Ю., Швар С., Аріфі-Мюллер С., Лоуренс Дж., Сен Е., Мюллер М. (2023 р.) пропонується новий підхід до аналізу концертного репертуару через використання цифрових баз даних та багато трекових аудіомоделей, що дозволяє детальніше досліджувати взаємодію сольної та оркестрової партій. У працях Овер Б. та Цур Ніден Г. (2021 р.), а також Стефані Дж. (2021 р.) розглядається ширший

© Чжен Сюйхао, 2025 р.
Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

історико-культурний контекст розвитку оперної та інструментальної музики XVIII століття, що дозволяє уточнити естетичні засади формування класичного стилю. Дослідження Колокіта О. (2025 р.) актуалізує питання функціонування класичної музики та оркестрової культури у сучасному культурному середовищі, підкреслюючи значення історичної спадщини для сучасних виконавських практик. Таким чином, наукові публікації останніх років демонструють помітне розширення методологічного поля дослідження творчості В. А. Моцарта. Сучасні підходи поєднують традиційні історико-музикознавчі методи з міждисциплінарними дослідницькими стратегіями, що охоплюють питання музичної семантики, виконавської логіки, культурного контексту функціонування класичної музики та цифрових методів аналізу музичного матеріалу. У результаті моцартівська творчість постає як багатовимірний художній феномен, у якому композиційні, стилістичні та культурно-історичні параметри взаємодіють у межах цілісної концептуальної системи.

Метою дослідження **є** виявлення особливостей становлення жанру фортепіанного концерту у творчості В. А. Моцарта: від ранніх, учнівських зразків 1760-х років, заснованих на клавірних сонатах сучасників, до зрілих віденських концертів, у яких цей жанр досягає художньої та структурної завершеності. Дослідження спрямоване на визначення закономірностей еволюції концертної форми, а також принципів драматургії, що відображають перехід від барокової риторичності до класичного діалогу як основи музичного мислення Моцарта.

Виклад основного матеріалу. Жанр фортепіанного концерту посідає одне з центральних місць в історії європейської музики. Починаючи з барокової епохи, жанр концерту розвивався як особлива модель взаємодії соліста та оркестру, що втілює ідею драматичного розмаїття, риторичного зіставлення та структурної рівноваги. Класичний період XVIII століття закріпив за ним статус провідного жанру, який об’єднав віртуозний і симфонічний початок в єдину форму. Однак уже в XIX столітті ця традиція вступає у фазу активного переосмислення: класична ясність і симетрія поступаються місцем розширенню форм, ускладненню гармонійної мови та поглибленню психологічної виразності.

Перехід від клавесину до фортепіано став ключовим чинником в еволюції концерту. Механіка нового інструменту, заснована на ударі молоточків по струнах, забезпечувала динамічну градацію та багатство відтінків, неможливі на клавесині. Це дозволило розширити виразний діапазон клавірної музики, зокрема сольного та концертного репертуару. В епоху бароко клавесин, як правило, входив до групи генерал-басу і лише зрідка виступав як сольний інструмент з оркестром, головним чином через обмежену звукову проекцію. Винятком став Й. С. Бах, чиї Бранденбурзькі концерти, зокрема Концерт № 5 D-dur, випереджають формування класичного концертного принципу. Саме тут фактично уперше з’являється каденція у сучасному розумінні; це сольний епізод, у якому виконавець демонструє не лише віртуозне володіння інструментом, а й активно розвиває головну тематичну ідею, перетворюючи технічну майстерність на логічне продовження композиційного задуму [11; 259-260] .

Якщо Й. Гайдн традиційно розглядається як основоположник жанру симфонії та струнного квартету, то аналогічну роль в історії фортепіанного концерту закономірно посідає Вольфганг Амадей Моцарт. У його творчості жанр, який перебував до середини XVIII століття на стадії становлення, вперше набуває структурної завершеності, художньої цілісності і виразності. Моцарт закріпив основні формальні принципи класичного концерту [16; 250-260]. Становлення жанру концерту у В. Моцарта є процесом поступового розширення його смислового діапазону: від наслідувальних обробок до філософськи осмисленої взаємодії соліста та оркестру. На ранньому етапі юний композитор працює з матеріалом інших авторів, що дозволяє йому освоїти технічні та структурні прийоми концертної форми. У цих обробках вже проявляється орієнтація на клавір як ядра музичної драматургії, а також зароджуються принципи взаємодії солюючого інструмента та оркестру. Саме в цьому перехідному процесі Вольфганг Моцарт визначив обличчя класичного жанру, що інтегрував риси симфонії, опери та камерної музики [16; 129-135]. Досягнення В. Моцарта мали далекосяжний вплив: вони сформували основу для бетховенської та романтичної традиції, заклали принципи формування драматургії сольного концерту та визначили саму ідею концертного діалогу як метафори європейського художнього світосприйняття. Водночас його концерти демонструють як класична форма може залишатися відкритою для експериментів із тематикою, фактурою та ритмічною структурою, що робить їх цінним об’єктом дослідження й сьогодні [7; 14-33]. Перші досліди В. Моцарта в жанрі концерту відносяться до дитячого періоду його творчості та є обробкою клавірних творів інших авторів, головним чином синів И.Х. Баха – Йоганна Крістіана і Карла Філіпа Еммануїла. Ці переробки мали, скоріш, експериментальний характер, проте у них зароджується майбутня орієнтація композитора на клавір. В. Моцарт сприймає запозичений матеріал як гнучкий будівельний елемент, допускає переробку, скорочення, транспозицію або вставку нових епізодів задля досягнення внутрішньої рівноваги між сольним та оркестровим рівнями. Цей процес знаменує собою початок класичного принципу концертної взаємодії [1]. Вже в цих ранніх дослідах проявляється прагнення В. Моцарта до освоєння діалогу між інструментом, що солює, і оркестром, нехай ще в елементарних формах [12].

Проблема інструментального вибору того періоду й досі залишається предметом наукових дискусій. Точна межа, коли Моцарт остаточно відмовляється від клавесину на користь фортепіано, не може бути визначена однозначно. Проте вже в середині 1770-х років композитор цілеспрямовано звертається до можливостей нового інструмента, використовуючи його розширену динамічну шкалу, більшу гнучкість звукової атаки та збагачену темброву виразність. При цьому багато його ранніх концертів було написано таким чином, щоб їх можна було виконувати як на клавесині, так і фортепіано. Таке рішення диктувалося соціально-економічними міркуваннями, адже воно розширювало коло потенційних виконавців і слухачів [15; 7-23].

Ранні фортепіанні концерти В. Моцарта позначають поступовий перехід від механічного пристосування клавірних сонат інших авторів до більш усвідомленого формотворення. Хоча юний композитор і надалі спирається на метод адаптації, ступінь переробки матеріалу зростає: від майже буквального перенесення до глибокого переосмислення фактури та драматургії. Усі концерти цього періоду зберігають тричастинну циклічну модель (швидко –повільно – швидко), але саме в поступовому ускладненні структури простежується визрівання індивідуального композиторського почерку.

Формальна логіка цих ранніх творів загалом відповідає гармонічним схемам XVIII століття, від тоніки до домінанти й повернення до тоніки. Водночас Моцарт уже на цьому етапі вносить важливі корективи: у деяких частинах модуляційні епізоди виконують функції зон розвитку, а каденційні опори зміщуються, створюючи ефект живого, процесуального розгортання музики. Саме такі експерименти з формою та драматургією становлять підґрунтя того типу концертного мислення, який пізніше стане визначальним для зрілого класичного стилю [2].

Подальший розвиток жанру виявляється у зрілих фортепіанних концертах Моцарта, де особливий інтерес становить організація тонального плану та завершення першої частини. Тут чітко простежується стійка модель взаємодії ритурнельних принципів і кадансової зони. Саме така структурна рівновага й тематична логіка стали еталонними для віденського класицизму. Однак розвиток жанру на цьому не завершується. У концертах Л. Бетховена класичний формальний каркас зберігається, але наповнюється новим змістом: кадансові формули перетворюються на засоби тематичного розвитку та психологічної напруги, а фінальні оркестрові розділи втрачають роль простого підтвердження тоніки. Ця тенденція отримує подальший розвиток у романтиків Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста, у яких фінали набувають нових структурних функцій, а діалог соліста й оркестру стає більш драматизованим, контрастним і суб’єктивованим [11; 73-91]. Таким чином, прослідковується безперервна лінія наступності від класичного до романтичного концерту, у межах якої поступово трансформується саме розуміння співвідношення між солістом та оркестром.

Перші сім концертів В. А. Моцарта, створені з урахуванням переробки клавірних сонат і окремих частин творів інших композиторів, тривалий час залишалися на периферії наукового інтересу. Ці твори є найважливішою ланкою в еволюції концертного жанру XVIII століття. За загальним визнанням дослідників, ранні концерти В. Моцарта багато в чому спираються на традиційні схеми, однак саме їхня традиційність дозволяє найточніше простежити, які принципи формоутворення та виконавчої взаємодії молодий композитор вважав нормативними для жанру [18; 290-302]. У цих композиціях В. Моцарт стикається з ключовою проблемою XVIII століття – необхідністю інтеграції сольної та оркестрової сфери у межах єдиної драматургічної структури. Вихідним матеріалом послужили клавірні сонати, до яких композитор додав оркестрові tutti, створюючи ілюзію повноцінного діалогу між солістом і ансамблем. Оркестрова партія, обмежена двома скрипками та фігурованим басом, зберігає легкість та прозорість фактури, а акомпанемент під час сольних розділів спирається переважно на гармонійну та ритмічну підтримку клавіру. Завдяки цьому навіть за мінімальним інструментальним складом створюється враження поліфонічної насиченості та фактурного розмаїття між сольною та tutti сферами [1; 397-411]. В. Моцарт випереджає сольну експозицію коротким оркестровим вступом, де викладається головна тема і намічається контрастний матеріал. Далі слідує сольна експозиція, в якій початкові теми піддаються розширенню, варіюванню або навіть повної трансформації. Особливого значення набуває додана композитором кодета, що виконує функцію тематичного замикання експозиції. Ця структурна модель, експозиція в тоніці, модуляція в домінанту, кодета, що завершена ферматою, стане згодом стійким елементом класичного концерту. Уже в цих ранніх дослідах простежується тенденція до формування своєрідного «вставного тутті» – стислого оркестрового епізоду, покликаного окреслити межі між великими тематичними зонами та підсилити драматургічну напругу [15; 56-78].

Важливим спостереженням є і те, що у цих концертах сформована сувора тематична організація. Тематичні зони тут пов’язані скоріше функціонально. Однак саме в цих творах уперше проявляється прагнення В. Моцарта перетворити сонату на концерт не лише додаванням оркестрової партії, а зміною самої логіки форми. Концертна драматургія, заснована на чергуванні сольних та tutti-розділів, стає основою для подальших пошуків балансу між солістом та оркестром. Подібно до Баха, Моцарт прагнув

поєднати сонатну логіку з концертною театральністю, надавши клавірній партії не тільки віртуозний, а й структурно організуючий характер. У цьому сенсі перші концерти В. Моцарта можна розглядати як спробу перетворити клавірну сонату на концерт без втрати внутрішньої стрункості форми [13; 153-156].

Розвиток музичного жанру, як слушно зауважують дослідники, полягає у поступовій трансформації усталених зразків. Так звані «малі» концерти В. Моцарта дозволяють побачити, що саме він вважав нормативним для жанру на ранньому етапі творчості та як опановував наявні формальні моделі. Саме в цих творах окреслюються засадничі риси тієї концертної концепції, яка у зрілих композиціях набуде завершеної форми: рівновага між віртуозністю та структурною ясністю, між драматичністю та прозорістю викладу, між індивідуальним і колективним начала́ми звучання.

Повільні частини ранніх концертів Моцарта демонструють прагнення до органічного злиття сонатного та концертного принципів. Їхня структура, як правило, успадковує бінарну або скорочену тричастинну форму, при цьому В. Моцарт вводить елементи оркестрового tutti, що аналогічні функціям репризи в першій частині сонатного алегро. Ці tutti-епізоди готують повернення тоніки та надають композиції просторового виміру, створюючи відчуття архітектурної завершеності та логічної симетрії. Таким чином, навіть у ранніх творах проявляється схильність до організації великої форми через циклічну взаємодію тембрів та тональностей [14].

У ранній творчості В. Моцарта особливо виразно простежуються пошуки нових форм і структурних моделей. Значну роль у цьому відіграє робота композитора з танцювальними та варіаційними формами, що поступово набувають у нього функцій фінальних частин. Звернення до менуету та тріо демонструє інтерес Моцарта до внутрішнього оновлення усталених схем: зберігаючи їхню зовнішню організацію, він розширює tutti-епізоди, збільшує обсяг сольного матеріалу. Такі зміни надають формі більшої рухливості та створюють динамічний діалог між клавіром і оркестром. Характерною є також тенденція до варіювання повторних tutti відповідно до гармонічної логіки та фактурної насиченості сольних епізодів, що свідчить про ранню індивідуалізацію формоутворення [18; 313-316].

Подібна еволюція помітна і у використанні варіаційного принципу, які виходять за межі декоративного трактування: вони отримують оркестровий супровід, у якому tutti-вставки формують імпульсний, «дихаючий» ритм композиції. Орнаментальні засоби (трелі, морденти) стають складовими структурного розвитку та створюють внутрішню напругу між стійкістю тематичного ядра і постійним оновленням фактури. Фінальні рондо, характерні для становлення класичного типу концерту, зазвичай завершуються компактною кодою-tutti, що надає завершеності формі та підкреслює її концертний характер. Уже в Концерті D-dur (1773 рік), виявляються самостійність оркестрових тем, формальна врівноваженість та тематичний зв'язок сольних та оркестрових розділів. Рондо, написане через дев'ять років як альтернатива вихідному фіналу, підтверджує стійкість цього твору у творчій свідомості композитора і демонструє тривалий процес саморозвитку концертної форми [17; 153-156].

Рубіжним твором раннього періоду стає Концерт № 9 Es-dur (1777 рік), в якому Моцарт вперше відмовляється від традиційного вступу tutti: фортепіано вступає вже у другому такті, тим самим руйнуючи колишній ієрархічний порядок взаємодії. Не менш значуще і введення повільної частини в мінорі – новаторський для свого часу прийом, що розширює емоційну палітру жанру і наближає його до драматичних форм опери seria [8; 45-97]. Зрештою, важливо наголосити, що в ранніх концертах вперше позначається свідома робота з пропорціями форми та характером тематичної експозиції. Оркестровий вступ стає драматургічною передмовою, яка задає контраст і перспективу для сольних розділів. При цьому Вольфганг Моцарт поступово усвідомлює значення внутрішньої драматургії форми: його tutti і solo не протиставлені механічно, як у італійців, але вступають у справжню взаємодію, передбачаючи зрілу «діалогічну» модель концерту.

У зіставленні з пізнішими концертами В. Моцарта, зокрема тими, що формувалися під впливом Й. К. Баха та Ф. Й. Гайдна, ця еволюція стає особливо очевидною: від опанування та адаптації існуючих моделей композитор переходить до створення оригінальних структур. Моцарт перестає трактувати концерт як розширену сонату й починає розглядати його як драматичну форму, засновану на взаємодії двох суб'єктів: соліста й оркестру. Якщо в ранніх дослідах домінують наслідування та переробка, то в зрілих концертах формується індивідуальний композиційний почерк, у якому гармонійний рух, тематична трансформація та темброве варіювання підпорядковані єдиному конструктивному задуму [4; 421-457].

Таким чином, перехід від «сонати з оркестровими вставками» до справжнього класичного концерту Моцарта не був миттєвим. Він розвивався через поступове ускладнення формальних зв'язків і дедалі більше усвідомлене використання оркестрової тканини. Вже у ранніх дослідах закладено основи принципу концертності, який згодом визначить зрілий стиль композитора: діалогічність, контрастність, ієрархія тембрів, і навіть здатність форми до саморозвитку через взаємодію сольної сфери та tutti-сфер. Характерним для цих концертів є вільне поводження з вихідним матеріалом. Композитор варіює теми,

змінює їх порядок, переосмислює роль останніх фраз і кодет. Це стосуються, перш за все, внутрішньої логіки форми: там, де в оригінальній сонаті реприза являла собою скорочене повторення експозиції, В. Моцарт перетворює її на активний розвиваючий розділ, насичуючи її оркестровими відповідями та короткими tutti-вставками. Цей прийом стає системним [9; 75-88].

Спостерігається і прагнення більшої оркестрової насиченості. Якщо в ранніх концертах супровід був мінімалістичним, то згодом В. Моцарт використовує повний склад струнних інструментів з альтами, а також запроваджує флейти, гобої, валторни та труби. Хоча духові, як і раніше, обмежені тутті-епізодами і не беруть участь у сольних розділах, їх звучання надає оркестру структурної самостійності і відтінює темброву сферу клавіру. Навіть якщо партії духових виконують переважно гармонійну функцію, їхня присутність фіксує важливе зрушення, від камерного звучання до концертного масштабу [17; 65-160].

Особливий інтерес викликає трактування тутті, яке відбиває пошуки В. Моцарта у сфері концертного синтаксису. Тут відсутня повністю сформована структура подвійної експозиції, характерна для пізніх концертів, але ритурнельна логіка барокового походження вже не визначає форму цілком. Початкові tutti носять швидше вступний, ніж експозиційний характер, вони компактні, тематично фрагментарні і спрямовані створенню контрастного простору для наступного вступу соліста. Зовнішні частини концертів зазвичай містять чотири (іноді п’ять) tutti, між якими розташовуються сольні розділи, а у внутрішніх повільних частинах оркестр обмежується рамковими вставками, вступом і каденційним завершенням. Середні частини демонструють просте оркестрування та структурну ясність. Зазвичай вони починаються коротким оркестровим вступом, далі слідує сольна експозиція, після якої повертається скорочене tutti. Роль оркестру тут переважно каденційна, він оформлює початок і кінець руху, створюючи відчуття симетрії та спокою. При цьому В. Моцарт вводить тонкі темброві відтінки: чергування різних регістрів у фортепіанній партії, рідкісне використання духових у гармонійній підтримці та плавний перерозподіл ролей між солістом та ансамблем. Щодо тональних співвідношень, В. Моцарт виявляє рідкісну вибірковість. Він воліє домінантові тональності, тим самим домагаючись більшої формальної цілісності та тональної рівноваги циклу. Це рішення не можна вважати випадковим: вибір домінанти як серединного полюса формує вісь симетрії [5; 237-243].

Одним із показників перехідності є функція другого tutti. У бароковій моделі вона відокремлювало експозицію від розробки, виконуючи каденційно-тональне завдання. У В. Моцарта друге tutti нерідко перетворюється на перехідний міст, що з’єднує частини форми або включається в процес модуляції. Таке усунення функціональних ролей свідчить про глибоке переосмислення концертної драматургії: тепер схема диктує розвиток, а сам музичний рух формує структуру.

Жоден із ранніх концертів В. Моцарта не можна розглядати як просту «копію» джерел. Теми поміщені в нову пропорційну систему, де їхня функція визначається гармонійним рухом та взаємодією з оркестром. Таким чином, композитор створює цілісну, хай ще цілком класичну, концертну форму [14]. Перехід від барокової ритурнельної структури до класичної подвійної експозиції відбувається у Вольфганга Моцарта не миттєво, а поетапно. Ранні концерти (1767 р.) займають середину цього шляху: вони вже втратили циклічну повторюваність ритурнелі, але ще не досягли тематичної інтеграції зрілих віденських концертів. Однак саме тут вперше проявляється те, що стане суттю пізнього В. Моцарта, це органічна єдність форми, в якій оркестр та соло не протиставлені, а взаємно відбивають одне одного. Скорочення протяжності tutti та розширення сольних епізодів відбиває нове розуміння драматургічного центру тяжкості форми. Основна дія тепер розгортається в сольних розділах, тоді як tutti виконують структурно-змістову функцію: фіксують гармонійні опори та повертають рух до тоніки. Тим самим концерт перетворюється з чергування блоків на єдиний процес, де кожен епізод має мотиваційну та гармонійну необхідність [3].

У світлі цього стає очевидним, що «концертность» В. Моцарта кінця 1760 – першої половини 1770-х років ще не є завершеною формою, але вже стверджує принцип взаємодії клавірного та оркестрового. На цій основі вишиковується вся подальша еволюція жанру: від учнівських переробок до великих віденських концертів. Ці ранні досліди важливі як історичний документ, а й як свідчення музичного мислення юного композитора, який, не маючи ще сформованої форми, вже відчуває її внутрішні закони. Вони зароджують те, що стане суттю класичного концерту: непросто структурну рівновагу, а діалогічну драма, де тоніка і домінанта, оркестр і соло, колектив і індивідуум утворюють єдину художню систему. Саме тому ранні концерти, незважаючи на залежність від чужого матеріалу, відкривають шлях до справді моцартівського ідеалу [6; 19-350].

Отже, концерти 1765–1777 років становлять етап активного формування стилю В. Моцарта, упродовж якого композитор послідовно опановує принципи оркестрового мислення та виробляє власну модель жанру. Уже в цих ранніх зразках відчувається впевнене володіння інструментальним колоритом, знання закономірностей оркестрового балансу та розуміння ролі тембрового розмаїття як важливого драматургічного чинника. Характерна для ранніх творів структурна ясність поступово

поєднується зі зростаючою самостійністю фортепіанної партії, яка виходить за межі суто акомпануючої функції та дедалі активніше визначає розвиток музичного матеріалу [12; 65-160].

Після переїзду до Відню (1781 р.) Вольфганг Моцарт звертається до фортепіанного концерту як головної сфери самовираження. Концерти №№ 11-13 призначалися для виконання як з оркестром, так і в камерному складі для фортепіано та струнного квартету, що відображало комерційну гнучкість композитора і дозволило йому охопити як публічні, так і домашні форми музикування. Ці твори формують проміжний етап між раннім клавірним концертом та зрілими віденськими циклами [10; 87-93].

Справжній розквіт посідають 1784–1786 роки, коли створюються шість концертів (№№ 14–19) і далі, серія зі справді симфонізованих творів (№№ 20-25). У той час формується остаточна модель жанру, заснована на рівновазі соліста і оркестру, з їхньої діалогічної взаємодії та структурної взаємозалежності. Особливо показова зростаюча роль духових інструментів, що набувають самостійної тематичної функції. Ці твори демонструють завершеність переходу від барокової форми ритурнелі до класичної сонатно-концертної структури. Вони кристалізують основні принципи симфонізації концерту, інтеграції сольного і оркестрового начал, і навіть нові типи тематичної і тональної взаємодії, що визначають розвиток форми у Бетховена і романтиків [4; 237-243].

Формальна організація віденських концертів характеризується стабілізацією тричасткового циклу (Allegro – Adagio / Andante – Rondo) при збереженні внутрішньої гнучкості ритурнельної логіки. Вступне tutti, що сходить до барокової моделі, зберігає функцію тонального і тематичного твердження, проте перестає бути самодостатнім: його матеріал набуває розвитку в сольних розділах, а межі між оркестровими та солюючими експозиціями стають дедалі умовнішими. Тим самим В. Моцарт стверджує новий тип діалогічності, де протиставлення tutti і solo поступається місцем наскрізної тематичної кореляції.

Концерт №14 мі-бемоль мажор відкриває віденський цикл. Його перша частина демонструє зсув до камерної сконцентрованості форми: експозиція ґрунтується на контрасті двох тематичних сферах, ритурнельної (тутті) та лірико-пісенної (соло), між якими встановлені зв'язки варіаційного типу. Друга частина (Andantino) реалізує ранню форму сонатного Allegretto без репризи, де солююча лінія набуває кантилену вокального походження. Фінал (Allegro ma non troppo) поєднує риси сонатного та рондо-циклового принципів, передбачаючи гібридні форми пізнього періоду [2].

У Концерті №17 сіль мажор, написаному для Б. Плоєр, Вольфганг Моцарт розвиває ідею оркестрового партнерства. Роль духових інструментів, особливо флейти, гобою та фаготу, зростає до самостійного тематичного значення. У повільній частині (Andante) виникає ансамблева взаємодія, де оркестр вступає не як акомпануючий, а як рівноправний учасник діалогу. Заключне Rondo Allegretto оформлене як цикл варіацій, що демонструє повну тематичну рівновагу між солістом та tutti. Тут фіксується важливе зрушення: оркестр втрачає функцію формального роздільника і стає носієм процесу розвитку [9; 75-88].

Концерт № 19 Фа мажор представляє тип симфонізованої концертної форми. Перша частина (Allegro vivace) має риси монотематизму: експозиційні теми похідні з єдиного інтонаційного ядра, що надає формі конструктивної цілісності. Оркестрова тканина насичена енергією маршового ритму, що наближає концерт до симфонії. Другу частину (Allegretto) вирішено в камерному, майже дивертисментному ключі, а фінал (Allegro assai) повертає театрально-буфону пластику з елементами оперної жестикуляції.

Особливе місце посідає Концерт № 20 Ре мінор, перший мінорний твір у ряді концертів В. Моцарта. Тут сольний і оркестровий плани взаємодіють не тільки на основі контрасту, а й на основі форми драматичного конфлікту. Вступне tutti набуває симфонічного масштабу та функції експозиції драматичної колізії, яку соліст або підтримує, або дозволяє. Повільна частина (Romanze) будується за контрастно-тричастковою схемою, де центральний епізод у Ре мінорі повертає до експресивного ядра концерту. Фінал (Rondo. Allegro assai) реалізує принципи контрапунктичного насичення та динамічного ритурнельного повернення [12; 65-160].

Концерт До мажор № 21 є антиподом попереднього за характером: він втілює ідею просвітленої гармонії та структурної врівноваженості. Перша частина відрізняється прозорістю фактури та збалансованістю тематичних зон; Andante у F-dur є зразком ліричної симетрії та синтезує елементи рондо та сонатного принципу, створюючи циклічну єдність.

Концерт Ля мажор № 23 знаменує собою якісне оновлення оркестрового колориту: В. Моцарт вперше замінює гобой кларнетом, що призводить до пом'якшення тембрової палітри та прояву теплого, камерного звучання. Друга частина (Адажіо в fis-moll) відрізняється рідкою для В. Моцарта експресивністю та психологічною глибиною; сольна партія тут втрачає віртуозний характер і перетворюється в інтонацію внутрішнього монолога. Взаємодія тембрів фортепіано та кларнета створює ефект «розчинного сольного початку», знаменуючи нову стадію інтеграції оркестру та соліста [13; 313-316].

У Концерті № 24 До мінор знову утверджується драматичний принцип. Мінорна тональність,

рідкісна для Вольфганга Моцарта, несе семантику трагічного напруження, що передбачає романтичний тип концертної драматургії. Тут вперше реалізується ідея «симфонічного концерту» в подовжньому сенсі цього слова. Тональна полярність мінор-мажор стає основним джерелом форми, а оркестрова експозиція набуває оперно-драматичну експресію. Оркестр і соліст вступають в антагоністичні відносини, а форма розвивається як процес зіткнення і протилежного початку. Повільна частина (Larghetto в Es-dur) виконує функцію ліричного центру, тоді як фінал у вигляді варіацій підводить підсумок усієї драматичної траєкторії концерту. Структурно це один із найбільш досконалих зразків пізнього ритуального типу, в якому сольна й оркестрова функції остаточно синтезовані [18; 321-327].

Завершальний Концерт Сі-бемоль мажор № 27 підводить підсумок всієї еволюції форми. Тут відсутній зовнішній конфлікт, драматургія стає внутрішньо споглядальною. Оркестрова експозиція лаконічна: мінімалістичні сольні епізоди занурені в узагальнений звуковий простір. Тональна архітоніка врівноважена: рух субдомінанти до тоніки сприймається як символічне повернення.

Отже, аналіз віденських концертів показує, що в цих творах зміцнюються три ключові принципи класичної концертної форми. По-перше, функціональна інтеграція tutti, і соло: оркестр перестає бути репрезентативним початком, його роль стає тематично і драматично активною. По-друге, сонатно-концертна організація замінює барокову ритмічність, зберігаючи при цьому її риторичну структуру (повернення, контраст, підтвердження тональності). В-третіх, формується нова роль сольного інструменту: не як віртуозного противаги, а як суб’єкта музичної дії, що ініціює процес розвитку [6; 124-176]. Таким чином, Віденські концерти 1784–1786 років являють собою не лише завершений етап, скільки динамічну модель переходу, від барокового принципу попереднього до класичного принципу взаємодії. Концерт перестає бути наступним епізодом і перетворюється в драматично мотивовану форму. Саме у віденських концертах В. Моцарт уперше в історії жанру досягає синтезу, в якому сольний й оркестровий початок утворюють незначну цілісність.

Після тріумфу опери «Весілля Фігаро» (1786 р.) та отримання придворної посади при дворі Йосифа II В. Моцарт поступово зміщує творчу увагу в бік оперної та камерної музики. Проте концерти 1788 і 1791 років логічно завершують його роботу в жанрі, узагальнюючи й поглиблюючи попередні здобутки. Попри те що в дослідницькій традиції їх часто ставлять у тінь віденських шедеврів середини 1780-х, саме в цих пізніх творах постає нова, більш споглядальна якість форми: концерт відходить від моделі драматичного протиставлення та поступово перетворюється на простір внутрішньої рівноваги, зосередженості й гармонії [3; 237-235].

Що стосується особливостей виконання фортепіанних концертів В. Моцарта, вони пов'язані як з історичним контекстом їх створення, так і з особливим підходом композитора до взаємодії соліста та оркестру. Одним із найважливіших принципів є інтеграція фортепіано в оркестрову тканину: інструмент не просто вступає після оркестрового tutti, як це було прийнято у виступаючих, а стає активним учасником музичного діалогу. Уже у вступних тактах багато концертів Моцарта демонструють традиційну схему, коли фортепіано вступає раніше звичайної, розвиваючої або переосмислюючої оркестрової теми. Таке поєднання сольного й оркестрового почало створювати живе, рухлива музична взаємодія, що характерна для зрілого класичного концерту. Виконання концертів Вольфганга Моцарта вимагає поєднання технічної досконалості, стильової чуткості та глибокого розуміння їх внутрішньої логіки. У зв’язку з цим інтерпретація фортепіанних концертів В. А. Моцарта потребує від виконавця віртуозної підготовки та здатності мислити оркестрово. Саме усвідомлення стилістичних, формотворчих і комунікативних принципів цих творів забезпечує їх художню переконливість та відповідність естетиці класичної епохи.

Висновки. Аналіз фортепіанних концертів В. Моцарта свідчить, що саме він надав жанру внутрішню структурну та семантичну складність, окреслену в попередньому розгляді тембрових, драматургічних і виконавських чинників. Залучення духових інструментів як повноправних учасників тематичного розвитку, ретельна увага до тембрового балансу та камерної логіки ансамблю, а також нове трактування каденції як смислового центру форми засвідчують відхід від барокової декоративності й утвердження іншого типу композиційного мислення, у якому концерт – це сфера взаємодії, а не протиставлення соліста й оркестру.

Не менш промовистим є й те, що еволюція клавішних інструментів суттєво розширила динамічні та виразові можливості концерту, вплинувши на характер музичного висловлювання та сформувавши характерний моцартовський спосіб фразування, артикуляції й звукового балансу. Драматургічна організація концертів, – поєднання симфонічного розмаху перших частин, камерної зосередженості середніх частин та рухливої, життєрадісної енергії фіналів, демонструє цілісне уявлення композитора про музичну форму як процес, що розгортається в часі та підпорядковується єдиній внутрішній логіці розвитку.

На цьому тлі жанр фортепіанного концерту В. Моцарта постає як поступове розширення його структурного та смислового потенціалу. Від ранніх наслідувань він переходитиме до глибоко

продуманого типу музичного діалогу, де соліст і оркестр співтворять спільний простір. Саме Моцарт формує обличчя класичного концерту: жанру, що синтезує симфонічне мислення, оперну театральність та камерну взаємодію.

Досягнення Моцарта визначили подальше розвиток жанру (зокрема його бетховенську трансформацію), заклали фундамент для того, що можна назвати «концертний образ суб'єкта»: взаємодією індивідуального голосу з багатоголосим світом. У цьому сенсі його концерти стали однією з ключових моделей європейської художньої свідомості.

Перспективи подальших розвідок. Актуальним залишається вивчення виконавської практики XVIII століття, зокрема, імпровізаційних моделей каденцій та орнаментації, що може суттєво уточнити сучасні інтерпретаційні підходи. Окремого дослідження заслуговує вплив еволюції фортепіано на зміну структурних і виразових моделей жанру. Узагальнення цих напрямів дозволить уточнити місце Моцарта у формуванні класичного типу фортепіанного концерту та глибше осмислити процеси становлення жанру в європейській музичній культурі.

Список використаної літератури

1. Цю Сяочжень. Естетична своєрідність оперних персонажів у творчості В. Моцарта: «Дон Жуан». *Музичне мистецтво і культура*. № 39. (2024). С. 131–142.
2. Цю Сяочжень. Музична символіка як драматургічний чинник оперної композиції: інноваційні риси моцартівської оперної поетики. *Музичне мистецтво і культура*, 2025. № 40. С. 279–290.
3. Blakeley R. Mozart and Metadata: Classical Music in the Streaming Age. *Journal of Musicology*, 2025. No. 42 (3). P. 253–285.
4. Jahn O. Life of Mozart. Biography of Music Genius. Music History & Criticism : e-artnow, 2020. Vol. 3. 1623 p.
5. Kapusta J. Ideologies of Voice Type and Ravel's L'heure espagnole. Cambridge *Opera Journal*, 2022. No. 34 (2). P. 211-234.
6. Kolokytha O. Classical music and orchestras in a rapidly changing world. Journal of Cultural Management and Cultural Policy, 2025. Vol. 11, Issue 1. P. 1-10.
7. Mozart W.A. Mozart: Missa in C Major, K. 317. Coronation Mass. Germany: Bärenreiter, 2021. 142 p.
8. November N. Mozart Opera Beyond the Romantic Arrangement. Catholic University of Lublin : Towarzystwo Naukowe KUL, 2025. Vol. 73. No. 12. P. 183-198.
9. Özer Y., Schwär S., ArifiMüller V., Lawrence J., Sen E., & Müller M. Piano Concerto Dataset (PCD): A Multitrack Dataset of Piano Concertos. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 2023. No. 6 (1). P. 75-88.
10. Over B., Zur Nieden G. Operatic Pasticcios in 18 th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021. 798 p.
11. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoivanenko A, Ovsyannikova-Trel O. The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of «new simplicity»). AD ALTA: *Journal of Interdisciplinary Research*, 2021. Vol. 11, Issue 2. P. 197-203.
12. Sapsovych O., Kaznacheieva T., Xu Xiaoran, Pang Hao, Qiu Xiaozhen. Basic principles of musical performance logic. AD ALTA : *Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 38. P. 70-73.
13. Simon P. Keefe. Mozart in Vienna The Final Decade. Cambridge : Cambridge University Press, 2017. 689 p.
14. Stefani G. Production of Opera Pasticcios in Venice in the Early 18 th Century. The Impresario's Role. In Operatic Pasticcios in 18 th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021. P. 377-396.
15. Swital F. Reception of Antiquity in18th century Opera. *A Study of Divine Elements in the Story of Alcestis*, 2023. 35 p.
16. Thiede J. Mozart Symphony No. 40 in G minor. UK, Independently published, 2024. 71 p.
17. Wiltjer C., Winn A., Johansen L. Times Are Changing: Addressing Racism and Sexism in Die Zauberflöte. *Styles and Literature of Music*, 2022. P. 1-12.

References

1. Tsiu Siaochzhen. Estetychna svoieridnist opernykh personazhiv u tvorchosti V. Motsarta : «Don Zhuan». *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2024 [in Ukrainian].
2. Tsiu Siaochzhen. Muzychna symvolika yak dramaturhichnyi chynnyk opernoi kompozytsii: innovatsiini rysy motsartivskoi opernoi poetyky. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 2024. № 40 [in Ukrainian].
3. Blakeley R. Mozart and Metadata: Classical Music in the Streaming Age. *Journal of Musicology*, 2025. No. 42 (3) [in English].
4. Jahn O. Life of Mozart. Biography of Music Genius. Music History & Criticism: e-artnow, 2020. Vol. 3 [in English].
5. Kapusta J. Ideologies of Voice Type and Ravel's L'heure espagnole. *Cambridge Opera Journal*, 2022. No. 34 (2) [in English].
6. Kolokytha O. Classical music and orchestras in a rapidly changing world. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy*, 2025. Vol. 11, Issue 1 [in English].
7. Mozart W.A. Mozart: Missa in C Major, K. 317. Coronation Mass. Germany: Bärenreiter, 2021 [in German].

8. November N. Mozart Opera Beyond the Romantic Arrangement. Catholic University of Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2025. Vol. 73. No. 12 [in English].

9. Özer Y., Schwär S., ArifiMüller V., Lawrence J., Sen E., & Müller M. Piano Concerto Dataset (PCD): A Multitrack Dataset of Piano Concertos. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 2023. No. 6 (1) [in English].

10. Over B., Zur Nieden G. Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021 [in English].

11. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoivanenko A, Ovsyannikova-Trel O. The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of «new simplicity»). AD ALTA: *Journal of Interdisciplinary Research*, 2021. Vol. 11, Issue 2 [in English].

12. Sapsovych O., Kaznacheieva T., Xu Xiaoran, Pang Hao, Qiu Xiaozhen. Basic principles of musical performance logic. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 38 [in English].

13. Simon P. Keefe. Mozart in Vienna The Final Decade. Cambridge : Cambridge University Press, 2017 [in English].

14. Stefani G. Production of Opera Pasticcios in Venice in the Early 18th Century. The Impresario's Role. In Operatic Pasticcios in 18 th-Century Europe. *Contexts, Materials and Aesthetics*, 2021 [in English].

15. Swital F. Reception of Antiquity in18th century Opera. A Study of Divine Elements in the Story of Alcestis, 2023 [in English].

16. Thiede J. Mozart Symphony No. 40 in G minor. UK, Independently published, 2024 [in English].

17. Wiltjer C., Winn A., Johansen L. Times Are Changing: Addressing Racism and Sexism in Die Zauberflöte. Styles and Literature of Music, 2022 [in English].

UDC [78.7.034] (410.1)

EVOLUTION OF CONCERT THINKING : V.A. MOZART'S CONTRIBUTION TO THE CREATION OF THE CLASSICAL TYPE OF PIANO CONCERT

Zheng XUHAO – Postgraduate student of the Department of Special Piano
The Odesa National Academy of Music named
after A. N. Nezhdanova, Odesa

The article offers a comprehensive examination of the formation of the classical type of piano concerto and clarifies the decisive role of Wolfgang Amadeus Mozart in shaping its timbral, structural, and dramaturgical model. The study demonstrates in detail that in Mozart’s concertos the wind instruments traditionally used in the Baroque era mainly for decorative color. Their contribution extends beyond reinforcing melodic lines or providing harmonic support: they generate independent timbral contrasts, engage in dialogues with the soloist, and take part in structural climaxes.

The article further examines Mozart’s innovative treatment of the cadenza, which he consistently redefines within his concert practice. In his concertos, the cadenza acts as a pivotal formal node: it synthesizes the preceding thematic material while preparing the return of the tutti and the stabilization of the tonal narrative. Consequently, improvisation becomes integrated into the overall architectural logic of the form rather than remaining an isolated flourish.

The study also identifies a broader set of historical, cultural, and technological factors that facilitated the evolution of the concerto genre. These include advances in piano construction and the resulting expansion of its dynamic and articulatory capabilities; changes in performance practice that elevated the soloist’s role as a dramaturgical partner to the orchestra; and the emergence of a new symphonic idiom that deeply influenced concerto dramaturgy, particularly with respect to thematic processes, large-scale organization, and formal tension.

Special attention is devoted to the proportions and interplay of symphonic, chamber, and virtuosic elements that shape Mozart’s distinct model of the concerto. On the one hand, the orchestra gains increasing structural autonomy; on the other, the soloist maintains a leading rolebut no longer as an isolated protagonist. Instead, the soloist becomes part of a complex network of dialogues, echoes, and thematic transformations. This interrelationship defines the subsequent trajectory of the classical and early Romantic concerto tradition, leaving a considerable imprint on Beethoven, Hummel, Schumann, and others.

Key words: W.A. Mozart's creation, genre, style, piano concerto, evolution of concert thinking, dramaturgy, cadence, ensemble, performance practice.

Стаття отримана 05.01. 2026
Стаття прийнята 22.02.2026
Стаття опублікована 28.05.2026