

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЯК СИНТЕЗ СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ

Олена ТЕПЛОВА – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного та перформативного мистецтва, Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського, м. Вінниця
<https://orcid.org/0000-0001-8763-891X>
<https://doi.org/10.35619/ucp.mk.52.1152>
teple1958@gmail.com

Наталія РЯБУХА – доктор мистецтвознавства, доцент, в. о. ректора, Харківська державна академія культури, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0002-4182-0289>
ralnat1277@gmail.com

Олег КОПЕЛЮК – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор із науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків, Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0002-0428-1538>
kopelyukoleg@gmail.com

Цитування:

Теплова О., Рябуха Н., Копелюк О. Фортеп'яний концерт як синтез сольного виконавства та оркестрового мислення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 297–301.
<https://doi.org/10.35619/ucp.mk.52.1152>

Статтю присвячено розкриттю фортеп'яного концерту як форми виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується через оркестрове мислення, ансамблеву чутливість і цілісну художню концепцію. З'ясовано, що його специфіка полягає не лише у віртуозності, а й у постійному співвіднесенні сольної партії з оркестровою тканиною та потребі мислити масштабом цілого твору. Показано, що оркестрове мислення визначає інтерпретацію піаніста, а цілісний виконавський образ формується у взаємодії соліста, диригента та оркестру. Узагальнено інтерпретаційні принципи художньої рівноваги: цілісність концепції, оркестрове слухання, ансамблева узгодженість, співмірність виразових засобів і діалогічність. Наукова новизна полягає в розгляді фортеп'яного концерту як єдності сольного виконавства, оркестрового мислення й ансамблевої цілісності. *Перспективи подальших розвідок* пов'язані з вивченням індивідуальних виконавських стратегій у співвідношенні з оркестровою партитурою.

Ключові слова: фортеп'яний концерт; виконавська взаємодія; сольна партія; оркестрове мислення; ансамблева взаємодія; інтерпретація; оркестрове слухання; художня концепція.

Постановка завдання. Актуальність дослідження зумовлена потребою поглибленого осмислення фортеп'яного концерту не лише як жанру для соліста з оркестром, але й складної форми виконавської взаємодії, у якій художній результат народжується на перетині індивідуальної інтерпретації піаніста, оркестрового мислення та ансамблевої цілісності. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі фортеп'яний концерт часто розглядають або переважно з позицій жанрово-історичної еволюції, або крізь призму віртуозно-сольного начала. Тоді як специфіка співвідношення сольної партії, оркестрової драматургії та виконавської координації соліста, диригента й оркестру потребує окремого узагальнення. Саме тому актуальним є виявлення тих виконавських та інтерпретаційних принципів, які дають змогу зрозуміти фортеп'яний концерт як художньо цілісний феномен, де сольна виразність реалізується не ізольовано, а в діалозі з оркестровою тканиною твору.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. У сучасному музикознавстві фортеп'яний концерт розглядають як історично змінний жанр, у якому поєднуються концертність, віртуозність, діалог соліста з оркестром і виконавська інтерпретація. В. Ракочі (2021 р.) простежував генезу інструментального концерту у зв'язку зі становленням оркестру [7; 2-6]. Ю. Іванова (2023 р.) аналізувала історико-стильову еволюцію фортеп'яного концерту та його жанрові ознаки [5; 5-6]. Г. Стахевич (2019 р.) окреслював стильову специфіку фортеп'яного концерту першої третини ХІХ ст., підкреслюючи поєднання класичної основи з новими романтичними рисами [9; 3-5, 20-22].

Для нашої теми особливо важливі праці, у яких концерт осмислюється як простір оркестрового мислення та ансамблевої взаємодії. В. Ракочі на матеріалі Другого концерту Й. Брамса доводив значення оркестровки, тембрових поєднань і внутрішнього діалогу соліста з оркестром [14; 26-30]. Б. Решетілов (2021 р.) аналізував камерний концерт для фортеп'яно зі струнним оркестром як жанр із виразною синтетичною природою, пов'язаною з концертністю, камерністю та тембровою драматургією [8;

3-5]. І. Бурган (2021 р.) підкреслювала, що концертна взаємодія має діалогічний і співтворчий характер [1], а Н.Зимогляд (2022, 2023 рр.) наголошувала на відкритості сучасного українського фортепіанного концерту до жанрових трансформацій, симфонізації та нових моделей музичного мислення [4; 109-114; 10].

Окрім дослідження присвячені виконавському стилю та національним модифікаціям жанру. Хуан Цзюньтао (2023; 2025 рр.) звертав увагу на різні моделі співвідношення сольного й оркестрового начал у концертах Й. Гуммеля та інших композиторів [11, 12; 194-200]. Ю. Каплієнко-Ілюк (2018 р.) [6; 102-109], О. Васильєва (2020 р.) [2; 30-35], Л. Шевченко (2025 р.) [13; 35-51] і Н. Зимогляд (2017 р.) [3; 213-222] аналізували стильові, композиційні та драматургічні особливості окремих творів української та європейської традиції. Водночас недостатньо цілісно розкрито фортепіанний концерт саме як форму виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується через оркестрове мислення, ансамблеву чутливість і єдину художню концепцію. Саме це і визначає актуальність подальшого дослідження.

Мета дослідження – розкрити специфіку фортепіанного концерту як форми виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується через оркестрове мислення, ансамблеву чутливість і цілісну художню концепцію. *Завдання дослідження*: 1) визначити виконавські особливості фортепіанного концерту порівняно з іншими жанрами фортепіанної музики; 2) проаналізувати роль оркестрового мислення у формуванні інтерпретації сольної партії; 3) охарактеризувати значення ансамблевої взаємодії соліста, диригента та оркестру у створенні цілісного виконавського образу; 4) узагальнити інтерпретаційні принципи, що забезпечують художню рівновагу між індивідуальною виразністю піаніста та оркестровою драматургією.

Методологічні основи дослідження становлять підходи: *мистецтвознавчий*, що дає змогу розглядати фортепіанний концерт як цілісний художній феномен; *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення специфіки концерту в системі жанрів фортепіанної музики; *інтерпретаційному*, що уможливує аналіз сольної партії в її зв'язку з оркестровою драматургією; *структурно-функціональному*, що дає підстави простежити взаємодію соліста, диригента та оркестру в межах єдиної виконавської концепції. *Методи дослідження*: *аналіз і синтез* наукової літератури з проблем жанру концерту, виконавської інтерпретації та ансамблевої взаємодії; *жанрово-стильовий аналіз* – для визначення специфіки фортепіанного концерту порівняно з іншими жанрами фортепіанної музики; *порівняльний аналіз* – для зіставлення різних моделей співвідношення сольного й оркестрового начал; *узагальнення* – для формулювання інтерпретаційних принципів, що забезпечують художню рівновагу між індивідуальною виразністю піаніста та оркестровою драматургією.

Вклад основного матеріалу. Порівняно з іншими сольними жанрами фортепіанної музики, фортепіанний концерт від початку передбачає не автономне, а співвіднесене з оркестром розгортання сольної партії. В. Ракочі наголошував, що концерт формується як жанр взаємодії між солістом і оркестром, а його визначальними ознаками є співіснування сторін, різних за кількістю учасників, силою звучання і виконавською технікою, за неодмінної участі оркестру [7; 2-3]. Б. Решетілов уточнював, що для концерту характерні віртуозність, масштабність, протиставлення меншої кількості виконавців більшій та змагальність, причому взаємодія соліста з оркестром не зводиться до підпорядкування акомпанементу [8; 32-34]. Саме це відрізняє фортепіанний концерт від інших жанрів фортепіанної музики, у яких художнє висловлення не залежить від постійного діалогу з оркестровою тканиною. Із цієї жанрової природи випливають і його виконавські особливості. Ю. Іванова серед них виокремлювала віртуозність, технічну майстерність, підсилену емоційність виконання, здатність до взаємодії з оркестром, збереження провідної ролі соліста, а також фізичну й психологічну витримку [5; 19]. Г. Стахевич показував, що виконавська специфіка концерту розкривається не лише у складності фортепіанної партії, але й у типі ансамблевого співвідношення: від домінантно-сольної моделі, де оркестр переважно супроводжує, до паритетної, де соліст і оркестр рівнозначні [9; 8-10]. Близький висновок впливає і зі спостережень Ю. Каплієнко-Ілюк, яка зазначала, що навіть за виразної віртуозної функції фортепіано драматургія концерту може набувати симфонізованого характеру, а каденційні епізоди з'являються не тільки в соліста, а й в оркестровій тканині [6; 108]. Отже, виконавська специфіка фортепіанного концерту полягає в поєднанні сольної технічної яскравості з умінням мислити масштабом цілого твору, чути оркестр і взаємодіяти з ним як із рівноправним носієм художнього змісту.

Логічно продовжуючи, слід зазначити, що в фортепіанному концерті сольна партія не може інтерпретуватися як самодостатній віртуозний монолог. Її художній зміст формується в межах ширшої оркестрової цілості. Так, Ю. Іванова підкреслювала, що в романтичному концерті лінії оркестру та соліста можуть не протиставлятися, а щільно поєднуватися між собою [5; 13]. В. Ракочі, аналізуючи Другий концерт Й.Брамса, показував, що оркестровка в цьому творі є не зовнішнім тлом, а носієм структурних, виражальних і драматургічних функцій [14; 27]. Зокрема тут особливого значення набувають внутрішньооркестрові соло, темброві чергування та співвідношення різних оркестрових шарів [14; 49-50]. Отже, інтерпретація сольної партії в концерті передбачає як точне відтворення фортепіанного тексту, так й слухове охоплення оркестрової партитури, розуміння її тембрової логіки, драматургічних вузлів і місця фортепіано в загальному русі форми.

Саме тому оркестрове мислення безпосередньо впливає на виконавське рішення соліста: на характер звуковидобування, фразування, динамічне нюансування, агогіку й спосіб подання тематизму. Б. Решетілов визначав концертність як принцип музичного мислення, що спирається на оркестрове дублювання голосів і концепційне відокремлення сольних голосів [8; 8-9]. Це означає, що сольна партія від самого початку мислиться у співвіднесенні з оркестровим середовищем. У межах цього підходу піаніст має чути, де фортепіано веде драматургію, де продовжує оркестрову репліку, де контрастує з нею, а де входить у спільний темброво-фактурний потік. Показово, що Т. Сирятська (2023 р.) на матеріалі концерту М. Скорика наголошувала на «співтворчому» характері жанру: єдність виконавської концепції досягається солістом, диригентом і оркестрантами спільно [10; 254], а в конкретних інтерпретаціях наближення фортепіанних пасажів до оркестрового звучання постає однією з умов художньої переконливості [10; 269]. Тому оркестрове мислення в інтерпретації сольної партії слід розуміти як здатність піаніста чути себе всередині партитури, а не над нею.

Якщо оркестрове мислення визначає внутрішню логіку інтерпретації сольної партії, то його практичне втілення здійснюється через ансамблеву взаємодію соліста, диригента та оркестру. У фортепіанному концерті цілісний виконавський образ виникає не з механічного поєднання окремих партій, а з їх смислової, тембрової й драматургічної узгодженості. Г. Стахевич показувала, що в паритетному типі концерту соліст і оркестр постають рівнозначними сторонами музичного процесу, тоді як домінантно-сольна модель посилює супровідну роль оркестру [9; 8-10]. Отже, саме тип ансамблевих відносин безпосередньо впливає на характер виконавського цілого.

І. Бурган, досліджуючи подвійний концерт, обґрунтовувала принцип рівної значущості учасників ансамблю, за якого діалогічні відносини виникають не тільки між солістами й оркестром, а й у взаємодії з диригентом. Відтак, за таких умов ситуація «тотального авторитаризму» максимально унеможливується [1; 4-5]. Хоча йдеться про концерт для двох фортепіано з оркестром. Цей висновок є важливим і для фортепіанного концерту загалом – художня цілісність досягається тоді, коли диригент не пригнічує сольну ініціативу, а координує спільний драматургічний рух, а соліст мислить себе частиною ансамблю.

Показово, що В. Ракочі на матеріалі Другого концерту Й.Брамса трактував вступний діалог фортепіано й валторни як «ідеально збалансований камерний ансамбль», у якому обидва учасники є рівнозначними за функцією [14; 29-30]. Б. Решетілов також наголошував на тонкій диференціації оркестрових партій та зростанні ролі окремих голосів у камернізованому концерті [8; 3-4]. Тому значення ансамблевої взаємодії полягає в тому, що саме вона забезпечує тембровий баланс, точність реплік, спільність агогіки й динаміки, а відтак – цілісність виконавського образу.

На основі проаналізованих джерел [1, 5, 7 8-9, 11, 14] вважаємо, що художню рівновагу між індивідуальною виразністю піаніста та оркестровою драматургією у фортепіанному концерті забезпечують такі інтерпретаційні принципи (рис. 1).

Рис. 1

Інтерпретаційні принципи художньої рівноваги у фортепіанному концерті



[авторська розробка на основі проаналізованих праць [1, 5, 7-9, 11, 14].

Отже, інтерпретація фортепіанного концерту набуває художньої повноти тоді, коли яскрава індивідуальність соліста поєднується з чуттям партитурної цілості, оркестрового розвитку й ансамблевої взаємодії.

Висновки. Фортепіанний концерт обґрунтовано як особливу форму виконавської взаємодії, у якій сольна партія реалізується в постійному зв'язку з оркестровою тканиною. Показано, що його специфіка визначається не

тільки віртуозністю, а й потребою оркестрового мислення, яке формує інтерпретацію сольної партії. З'ясовано, що цілісний виконавський образ виникає завдяки ансамблевій взаємодії соліста, диригента та оркестру. На основі узагальнення матеріалу виокремлено інтерпретаційні принципи художньої рівноваги у фортепіанному концерті: цілісність художньої концепції, оркестрове слухання, ансамблеву узгодженість, співмірність виразових засобів і діалогічність. *Наукова новизна* полягає в тому, що фортепіанний концерт розглянуто саме як форму виконавської взаємодії крізь єдність сольного виконавства, оркестрового мислення та ансамблевої цілісності. Зокрема, узагальнено інтерпретаційні принципи, що забезпечують художню рівновагу між піаністом і оркестровою драматургією. *Практичне значення* полягає в тому, що основні положення статті можуть бути використані в музикознавчому аналізі фортепіанних концертів, у підготовці виконавських інтерпретацій, а також під час осмислення ансамблевої взаємодії соліста, диригента та оркестру. *Перспективи подальших розвідок* вбачаємо у дослідженні індивідуальних виконавських стратегій у співвідношенні з оркестровою партитурою.

Список використаної літератури

1. Бурган І. О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2021. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Burgan_disertatsiya.pdf
2. Васильєва О. Особливості композиційної будови другої частини Другого концерту для фортепіано з оркестром Левка Ревуцького. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. No. 7 (35). Vol. 1. С. 30-35. doi.org/10.51647/kelm.2020.7.1.6
3. Зимогляд Н. Ю. IV фортепіанний концерт А. Рубінштейна: питання виконавських традицій та піаністичної культури. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 57. С. 213-222. URL: <https://repository.ac.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/8ca5b2a8-4611-4f4c-a9a5-7d2816369699/content>
4. Зимогляд Н. Ю. Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі ХХ-ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 52. Т. 1. С. 109-114. doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15
5. Іванова Ю. В. Жанрова природа та специфіка еволюції фортепіанного концерту: історико-стильовий вимір. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 38. С. 5-20. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-1>
6. Каплієнко-Люк Ю. Фортепіанний концерт Леоніда Затуловського в аспекті національного розвитку жанру. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 2 (39). С. 102-109. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/12580/1/Kapliyenko-Liuk.pdf>
7. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII-XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... д-ра миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». 2021. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochis-doctor-of-art-thesis.pdf>
8. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності : дис. ... канд. миств. : 025, 02. Київ, 2021. 257 с. nmau.com.ua/wp-content/uploads/Reshetilov-Disertatsiya.pdf
9. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини ХІХ ст. (на матеріалі творчості Й. Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Ріса) : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1e4d3eae-ec75-42a1-ba3c-ec4697a4579/content>
10. Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі : колект. монографія / Н. Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кулчуєва та ін. Харків : Естег Принт, 2023. 284 с. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/755b9be1-204d-4881-95bf-62ee4aa6b1fb/content>
11. Хуан Цзюньтао Актуальний виконавський стиль в трактовці фортепіанних концертів Й. Гуммеля, Р. Шумана, В. Косенка і А. Кос-Анатольського : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2025. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/dysertacziya-huan-czyyuntao-z-pidp.pdf>
12. Хуан Цзюньтао Фортепіанний концерт Й. Н. Гуммеля h-moll ор. 89 у контексті мистецтва моцартіанського «легкого» піанізму ХІХ сторіччя. *Мистецтвознавчі зап.* 2023. Вип. 43. С. 194-200. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286860>
13. Шевченко Л. П'ятий фортепіанний концерт Каміля Сен-Санса у контексті європейської традиції та східної образності. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2025. № 4 (69). С. 35-51. doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354569
14. Rakochi V. Synthesis as a Distinctive Feature of Brahms's Second Piano Concerto Orchestration. *Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual*. 2021. Vol. 57, No. 1. P. 25-63. DOI: <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63>.

References

1. Burhan I. O. Komunikativni ta dialohichni osoblyvosti kontsertu dlia dvokh fortepiano z orkestrom: teoretyko-kulturolohichni aspekty [Communicative and dialogic features of the concerto for two pianos and orchestra: Theoretical and culturological aspects]. Doctor of Philosophy dissertation in Culture Studies. 2021. <https://surl.li/hchdbe> [in Ukrainian].
2. Vasylijeva O. (2020). Osoblyvosti kompozytsiinoi budovy druhoi chastyny Druhoho kontsertu dlia fortepiano z orkestrom Levka Revutskoho [Features of the compositional structure of the second movement of Levko Revutskyi's Second Concerto for piano and orchestra]. *Knowledge, Education, Law, Management*, 2020. 7 (35). P. 30-35. <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.7.1.6> [in Ukrainian]
3. Zymohliad N. Yu. IV fortepianni kontsert A. Rubinshteina: pytannia vykonavskykh tradytsii ta pianistychnoi kultury [A. Rubinstein's Fourth Piano Concerto: Issues of performance traditions and pianistic culture]. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo – Culture of Ukraine. Series: Art Studies*, 2017. (57). P. 213-222. <https://surl.li/mkfbjfb> [in Ukrainian].
4. Zymohliad N. Yu. Transformatsii zhanru fortepiannoho kontsertu u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv na mezhi XX-XXI st. [Transformations of the piano concerto genre in the works of Ukrainian composers at the turn of the 20 th and 21 st centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 2022. 52 (1), 109-114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15> [in Ukrainian].

5. Ivanova Yu. V. (2023). Zhanrova pryroda ta spetsyfika evoliutsii fortepiannoho kontsertu: istoryko-stylovyi vymir [Genre nature and specificity of the evolution of the piano concerto: Historical and stylistic dimension]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*, 2023. (38). P. 5-20. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-1> [in Ukrainian].
6. Kapliienko-Iliuk Yu. Fortepiannyi kontsert Leonida Zatulovskoho v aspekti natsionalnogo rozvytku zhanru [Leonid Zatulovskiy's piano concerto in the aspect of the national development of the genre]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo – Scientific Notes of Volodymyr Hnatiuk TNPU. Series: Art Studies*, 2018. 2 (39). P. 102-109. <https://surl.li/dfcewm> [in Ukrainian].
7. Rakochi V. O. Instrumentalni kontsert XVII-XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr [Instrumental concerto of the 17th-18th centuries: Genesis, classification, orchestra]. Doctor of Art Studies dissertation, 2021. surl.li/bfflro [in Ukrainian].
8. Reshetilov B. Yu. (2021). Kontsert dlia fortepiano zi strunnym orkestrom u XX stolitti: henezys, evoliutsiia, spetsyfika traktovky kamernosti [Concerto for piano and string orchestra in the 20th century: Genesis, evolution, and specificity of the treatment of chamberness]. PhD dissertation in Art Studies, 2021. <https://surl.li/yqerqv> [in Ukrainian].
9. Stakhevych H. O. Fortepiannyi kontsert u konteksti stylovykh protsesiv pershoi tretyny XIX st. (na materialy tvorchosti Y. N. Hummelia, I. Moshelesa ta F. Rysa) [Piano concerto in the context of stylistic processes of the first third of the 19th century (based on the works of J. N. Hummel, I. Mosheles, and F. Ries)]. Extended abstract of PhD dissertation in Art Studies, 2019. repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1e4d3eae-ec75-42a1-ba3c-ec4697a4579/content [in Ukrainian].
10. Zymohliad, N. Yu., Kordovska, P. A., Kutluieva, D. V., et al. Fortepiannie mystetstvo v yevropeiskomu chasoprostori [Piano art in the European time-space]. Collective monograph. Estet Prynt, 2023. <https://surl.li/bwnaja> [in Ukrainian].
11. Khuan Tszuuntau. Aktualnyi vykonavskiy styl v traktovtsi fortepiannykh kontsertiv Y. Hummelia, R. Shumana, V. Kosenka i A. Kos-Anatolskoho [Actual performance style in the interpretation of piano concertos by J. Hummel, R. Schumann, V. Kosenko, and A. Kos-Anatolskyi]. Doctor of Philosophy dissertation in Musical Art, 2025. <https://surl.li/epgtwz> [in Ukrainian].
12. Khuan Tszuuntau. (2023). Fortepiannyi kontsert Y. N. Hummelia h-moll op. 89 u konteksti mystetstva motsartianskoho «lehkoho» pianizmu XIX storichchia [J. N. Hummel's Piano Concerto in B minor, Op. 89 in the context of the art of Mozartian «light» pianism of the 19th century]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Studies Notes*, 2023. (43). P. 194-200. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286860> [in Ukrainian].
13. Shevchenko L. (2025). Piatyi fortepiannyi kontsert Kamilia Sen-Sansa u konteksti yevropeiskoi tradytsii ta skhidnoi obraznosti [Camille Saint-Saëns's Fifth Piano Concerto in the context of European tradition and Eastern imagery]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2025. 4 (69) P. 35-51. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(69\).2025.354569](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(69).2025.354569) [in Ukrainian].
14. Rakochi V. Synthesis as a distinctive feature of Brahms's second piano concerto orchestration. *Muzikoloski Zbornik – Musicological Annual*, 2021. 57 (1). P. 25-63. <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63> [in English].

785.6:786.2:781.68

THE PIANO CONCERTO AS A SYNTHESIS OF SOLO PERFORMANCE AND ORCHESTRAL THINKING

Olena TEPLOVA – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Music and Performing Arts of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University,

Nataliia RIABUKHA – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Acting Rector of the Kharkiv State Academy of Culture,

Oleh KOPELIUK – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for Research-Pedagogical Pedagogical Work and International Relations of the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,

The article examines the specificity of the piano concerto as a form of performance interaction in which the solo part is realized through orchestral thinking, ensemble sensitivity, and a coherent artistic conception. The following research methods were employed: analysis and synthesis of scholarly literature on the subject, genre and stylistic analysis, comparative analysis, and generalization. Research findings. The study demonstrates that the piano concerto should be regarded as a distinctive form of performance interaction in which the solo part unfolds in constant correlation with the orchestral texture and therefore differs from other genres of piano music not only in its virtuosity, but also in the need to conceive the work on the scale of the whole. It has been established that orchestral thinking is a key condition for the interpretation of the solo part, as it directs the pianist toward an aural grasp of the score, an understanding of timbral logic, dramaturgical development, and the function of the piano within the overall formal design. It is shown that the holistic performance conception of the piano concerto is shaped through ensemble interaction among the soloist, the conductor, and the orchestra. On the basis of the analyzed studies and the author's own generalization, the following interpretative principles have been identified: the integrity of the artistic conception, orchestral hearing, ensemble coherence, the proportionality of expressive means, and dialogic interaction. The conclusions emphasize that the artistic completeness of the piano concerto is achieved when solo individuality is realized not in isolation, but within a unified score-based, dramaturgical, and ensemble conception. The novelty of the study lies in considering the piano concerto as a form of performance interaction through the unity of solo performance, orchestral thinking, and ensemble integrity, as well as in generalizing the interpretative principles that ensure artistic balance between the pianist and the orchestra. Prospects for further research are associated with the study of individual performance strategies in relation to the orchestral score.

Keywords: piano concerto; performance interaction; solo part; orchestral thinking; ensemble interaction; interpretation; orchestral hearing; artistic conception.

Стаття отримана 15.11.2025

Стаття прийнята 4.01.2026

Стаття опублікована 28.05.2026