

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

РАКОЧИ ВАДИМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ



УДК 78.03/.071.2/.03+785.1/.6

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ
XVII–XVIII СТОЛІТЬ:
ГЕНЕЗА, КЛАСИФІКАЦІЯ, ОРКЕСТР**

Спеціальність 17.00.03 — Музичне мистецтво

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Одеса — 2021

Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Робота виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Міністерства культури та інформаційної політики України.

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор
СЮТА БОГДАН ОМЕЛЯНОВИЧ
проректор МЗВО
«Київська Академія мистецтв» (м. Київ).

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
КОПИЦЯ МАР'ЯНА ДАВИДІВНА
завідувачка кафедри історії української музики
та музичної фольклористики Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського (м. Київ).

доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА ЛЮДМИЛА ВОЛОДИМИРІВНА
завідувачка кафедри інтерпретології
та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського (м. Харків).


доктор мистецтвознавства, професор
ПОВЗУН ЛЮДМИЛА ІВАНІВНА
завідувачка кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

Захист відбудеться 22 грудня 2021 року о 10:00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, а також на сайті ОНМА імені А. В. Нежданової:

Автореферат розіслано 19 листопада 2021 року.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, професор

 **А. Д. Черноіваненко**

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. Понад три століття інструментальний концерт зберігає статус одного з провідних жанрів у європейському музичному мистецтві, незважаючи на стрімку модернізацію укладу життя і пов'язані з цим соціокультурні зміни. З'явившись в останній чверті XVII ст., він віддзеркалив зростаючі потреби суспільства у комунікації. Важливою причиною виникнення жанру концерту та його незмінної популярності, як у XVII, так і на початку XXI ст., став запит на яскраву творчу особистість — соліста — у його взаємодії з оркестром. Пошуки ідеальної моделі для художньо переконливого втілення дуалізму змагання і партнерства, можливість продемонструвати талант, артистизм і технічну вправність у суперництві з оркестром — усе сприяло посиленню зацікавленості концертом композиторами, виконавцями і публікою.

Перманентні варіювання складу учасників дійства, трансформація значущості кожного з них і суттєві модифікації концептуальних засад жанру актуалізують наукове осмислення вказаних процесів, визначення чинників впливу і перегляд жанрово-стильових констант. Нагальними є питання етимології та інтерпретації терміна *concerto*, який, на відміну від більшості жанрових визначень, дотепер викликає гострі дискусії серед дослідників завдяки його використанню у несхожих за виконавським складом, часом створення і концептуальними засадами творчості (від *Concerti* Дж. Габріелі, Г. Шютца, Дж. Тореллі — до Д. Кейджа, М. Скорики, Д. Лігеті). Це пояснює появу впродовж останніх десятиліть значної кількості праць, присвячених концертам окремих композиторів та їх контекстуалізації в певних історичних і культурних умовах, виявленню особливостей їх виконання, інтерпретації партії соліста, сутності концерту загалом тощо. Така зацікавленість концертом є наслідком тенденції до урізноманітнення форм утілення концертності в музиці, посилення комунікативної складової завдяки різнорівневій взаємодії між солістом, оркестром, окремими виконавцями з його складу, диригентом і публікою.

Однак дотепер, попри широкий спектр досліджень концерту, не акцентовано увагу на нерозривності зв'язків між концертом — жанром, у якому консеквентно втілювалась ідея незалежного від сценічної дії композиторського задуму, та оркестром — музичною інституцією, яка уможливила реалізацію концерту на практиці. Значення оркестру для появи інструментального концерту і наступних його модифікацій, особливості оркестрування концертів, формотворча, семантична і виражальна функції оркестру в концерті досі залишаються на маргінесі музикознавчих розвідок, незважаючи на його детермінуючу роль у цих процесах. Не з'ясовано й важливість інструментального концерту для становлення самостійного оркестру, не підпорядкованого церковним канонам або сценічній дії. До наукового обігу не уведено значну кількість творів італійських, німецьких, англійських та французьких композиторів, що залишили помітний слід в історії цього жанру.

Нехтування «чинника концерту» в еволюції західноєвропейського оркестру особливо помітне в порівнянні з висвітленням значення опери для становлення оркестру (Г. Благодатов, С. Бородавкін, К. Губо, Е. Долан, В. Конен, Л. Сілке та ін.). Навіть у працях, присвячених історії концерту загалом (А. Вейнус, Д. Керман,

М. Роудер, Е. Хопкінс) чи окремим її етапам (Д. Гіршберг і С. Маквей, Р. Маундер, М. Тараканов, А. Хатчінгс та ін.), аналіз оркестрування здійснюється спорадично. Відсутність саме цілісних досліджень взаємовпливу розвитку концерту і трансформацій оркестру, у яких кореляції між цими двома процесами були б розглянуті як послідовні протягом історично тривалого періоду, актуалізує нагальну потребу у висвітленні еволюції концерту крізь призму модифікацій західноєвропейської оркестрової музики.

Визнавши середину XVII ст. за найвірогідніший час виникнення оркестру, а останню чверть XVII ст. — інструментального концерту, можна стверджувати, що еволюція інструментального концерту відбувалась у безпосередній взаємодії зі становленням і розвитком оркестру: обидва процеси постійно корелювали між собою і стали потужними перманентними каталізаторами трансформацій один одного. Такий підхід актуалізує розгляд еволюції інструментального концерту і оркестру як взаємопов'язаних процесів, що має сприяти ефективному заповненню лакун у їх дослідженні.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики і відповідає темі № 9 «Історіографія та джерелознавство в інтелектуальному просторі музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020–2025 рр. Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 8 від 13.11.2020 р.).

Мета дослідження — з'ясувати генезу, виявити основні етапи становлення, іманентні ознаки видів західноєвропейського інструментального концерту XVII–XVIII ст. і визначити роль оркестру у цих процесах.

Меті підпорядковані основні **завдання дисертації**:

- висвітлити основні варіанти інтерпретації терміна *concerto* та розкрити етимологію цього слова;
- обґрунтувати час виникнення оркестру;
- з'ясувати роль концертного начала для становлення самостійного оркестру;
- виявити періоди найінтенсивнішої взаємодії концерту та оркестру як визначальні для їх подальшої співдії;
- окреслити іманентні ознаки жанру інструментального концерту;
- уточнити час формування першого різновиду інструментального концерту (*concerto grosso*) і визначити роль оркестру в цьому процесі;
- класифікувати різновиди концертів;
- виявити характерні риси барокового і класицистичного концертів і означити роль оркестру у їх формуванні;
- простежити, як концептуальні засади концерту пов'язані з певною стильовою епохою;
- розкрити роль точних і неточних дублювань у процесі становлення концерту і оркестру;
- охарактеризувати модифікації функцій оркестру в жанрі концерту;

- з'ясувати вплив вибору соліста на склад концертного оркестру;
- запропонувати теорію кореляції еволюційної співдії інструментального концерту й оркестру протягом XVII–XVIII ст.;
- простежити етапи взаємодії трансформацій оркестру та еволюції концерту, утілені в основних моделях інструментального концерту XVII–XVIII ст.

Об'єкт дослідження: інструментальний концерт у західноєвропейській музиці XVII–XVIII століть.

Предмет дослідження: еволюція інструментального концерту XVII–XVIII століть у його взаємодії з процесами становлення і трансформацій оркестру.

Хронологічні межі дослідження. У дисертації охоплено жанр концерту епох Бароко і Класицизму. Нижня межа дослідження (друга половина XVI ст.) визначена початком побутування терміна *concerto* в музичному мистецтві. Верхньою межею є останні десятиліття XVIII ст., коли жанр інструментального концерту і оркестр набули форм і ознак, притаманних наступним двом століттям.

Матеріал дослідження — інструментальні концерти і концертні твори західноєвропейських композиторів XVII–XVIII ст.

Методологія і методи дослідження. Робота ґрунтується на засадах сучасної мистецтвознавчої методології, зокрема поєднанні культурологічного, історіографічного та джерелознавчого підходів. Для розгляду еволюції жанру концерту у вимірі трансформацій оркестру застосовано такі наукові методи:

- *музикознавчо-історичний* — щоб виявити історичні закономірності розвитку жанру інструментального концерту;

- *наративно-інтерпретативний* — щоб проаналізувати використання особливих чи типових рис оркестрування (контенто-орієнтований підхід), специфіку звуку, тембрового забарвлення, запису в партитурі (перформативний) та причинно-наслідкові зв'язки еволюції жанру концерту і розвитку оркестру (каузальний);

- *структурно-функціональний* — щоб висвітлити функції солістів і оркестру у концертах як структурно-розчленованій цілісності, у якій кожен елемент має відповідне функціональне навантаження;

- *джерелознавчий* — для пошуку, виявлення, опрацювання і верифікації джерел (рукописів концертів і теоретичних праць, їм присвячених), з'ясування їх автентичності, зокрема завдяки особливостям оркестрування, критичному аналізу та імплементації в сучасну систему універсалій;

- *текстологічний* — щоб комплексно проаналізувати партитури концертів і концертних композицій та виявити зміни в оркеструванні концертів XVII–XVIII ст.;

- *феноменологічний* — для розгляду первинного варіанта функціонування принципу концертності й форм об'єднань виконавців на різних інструментах та визначення їх подальших трансформацій відповідно до змін культурного і суспільного середовища;

- *хронологічний* — з метою періодизації сумісного розвитку концерту й оркестру;

- *семіологічний* — щоб з'ясувати семантику тембру в інструментальних концертах;

— *метод музичної компаративістики* — для виявлення індивідуальних особливостей оркестрування концертів, зіставлення специфіки процесів зародження і розвитку оркестру в інструментальному концерті в різних країнах;

— *метод синтезуючий*, що дає змогу контекстуалізувати еволюцію жанру інструментального концерту і розвиток оркестру щодо історичних і соціокультурних подій і виявити взаємодію та взаємозумовленість процесів;

— *стильовий аналіз* — щоб виявити зміни техніки оркестрування концертів у XVII–XVIII ст.;

— *документальні дослідження* з метою зосередити увагу на практичних результатах, зокрема: процесі репетицій, розумінні оркестру композиторами;

— *міждисциплінарний підхід*, який уможливорює розгляд мистецтва, культурного середовища та оркестрування як взаємозалежних суб'єктів мистецького континууму.

Теоретичним підґрунтям дослідження є наукові праці з таких питань:

— *історії концерту загалом* (А. Вейнус, Ф. Гіглінг, П.-Л. Женгене, Дж. Керман, М. Роудер, Д. Товей, Н.-М. Фрамері); *історія барокового концерту* (Н. Андерсон, Е. Боттрігарі, М. Букофцер, Е. Вінтерніц, О. Джандер, Х. Енгель, Д. Єрслі, Н. Зейфас, С. Зон, Й. Кванц, І. Маркелова, Р. Маундер, К. Ноговіцина, А. Хатчінгс, Й. Гіршберг і С. Маквей, М. Телбот); *історія класичного концерту* (Т. Катлер, С. Кіф, Р. Лейтон, Д. Метью, Д. Свейн, Р. Сімпсон); *історія концерту XIX–XX ст.* (І. Кузнецов, С. Ліндеман, М. Тараканов, Л. Тодд, Г. Траскотт, А. Хопкінс, Ю. Хохлов, Д. Шнайдер);

— *жанрових рис і питань класифікації концертів* (О. Антонова, Б. Брук, П. Вілк, О. Зароднюк, М. Зварич, Ф. Сітдікова);

— *взаємодії між солістом і оркестром* (О. Анісімова, С. Артем'єв, Б. Гнілов, І. Гребньова, В. Дарда, К. Кемпбелл, О. Подколзіна, П. Подмазова, Д. Фріман);

— *етимології терміна concerto і трансформації його змістового наповнення* (Б. Асаф'єв, Д. Бойден, А. Кіз, Г. Кох, С. Кросс, Р. Холл);

— *історії оркестру та оркестрування загалом* (М. Агафонников, І. Барсова, Г. Благодатов, П. Беккер, К. Губо, Л. Гуревич, Є. Веллі, Н. Дель Мар, Т. Картер і Е. Леві, А. Лув'є і П. Кастане, Й. Маттсон, Ю. Фортунатов, Д. Шпіцер і Н. Заслав);

— *висвітлення окремих періодів в історії оркестру* (М. Беккерман, С. Бородавкін, А. Веприк, Р. Вівер, А. Демидова, А. Жирар, Д. Житомирський, А. Карс, С. Коробецька, Е. Прейсман, К. Рубінофф, Ю. Семенов, Б. Стауффер);

— *інструментознавства* (С. Адлер, В. Апатський, Г. Берліоз, Л. Дунаєв, М. Зряковський, А. Карпьяк, Д. Клебанов, В. Пістон, Д. Рогаль-Левицький, С. Форсайт);

— *історії музичних інструментів* (А. Агаццарі, В. Апатський, К. Бантінг, В. Березін, Р. Брагард, А. Бейнс, Дж. Блейдз, Е. Денисов, Г. Дмитрієв, К. Захт, І. Зінків, В. Качмарчик, С. Клаттон, С. Крюкенберг, Е. Келер, К. Монк, С. Проскурін, В. Посвалюк, Р. Рассел, Е. Тарр, Т. Херберт, Т. Хіберт, Дж. Холланд, А. Хорн, Ю. Шелудякова);

— *історії західноєвропейської музики* (Д. Арнольд, Д. Граут, Д. Колбін, Т. Ліванова, К. Паліска, М. Преторіус, Р. Ровен, Дж. Саді, Р. Стівел, Е. Таунтон, І. Ямпольський);

— *теорії жанру і стилю в музиці* (Б. Асаф'єв, Х. Ванг, Л. Кирилліна, Л. Кияновська, М. Михайлов, Є. Назайкінський, Л. Ратнер, Ч. Розен, П. Рейнхард, О. Самойленко, А. Сохор, Б. Сюта, С. Шип);

— *музичних форм* (Н. Горюхіна, Ю. Ніколаєвська, І. Пясковський, М. Ріхтер, Ю. Холопов, В. Холопова, Е. Шнідер);

— *аналізу концертів і концертних творів окремих композиторів* (Е. Бадюра-Скода, М. Бойд, Ч. Вайт, М. Гек, К. Гейрінгер, К. Гердлстоун, Е. Долан, Н. Карелл, В. Кіндеман, Р. Легран, Р. Лендон, М. Маріссен, М. Оссі, Р. Петцолд, М. Пеншерль, Л. Плантінга, В. Рабей, Р. Раш, Р. Ронкаля, Ю. Хелм, В. Хорбал, Д. Шуленберг);

— *психології музиканта-соліста і музиканта-оркестранта* (П. Адно, К. Гіллінсон і Дж. Воган, К. Мерлен), *артистизму виконавця-інструменталіста* (І. Єргієв, Х. Фінчум-Санг), *психології, соціології та естетики музики* (Х. Гаунт і М. Добсон, Е. Дарбелей, Т. ДеНора, В. Наллін, Б. Ласепед, О. Самойленко, Б. Хослер, К. Шубарт);

— *загальної та політичної історії, історії культури окремих країн, розвідки з окремих питань музичної культури* (Т. Баркер, Ч. Берні, Ф. Вудфайн, В. Дон, Д. Комлос, Р. Коннор, М. Копиця, Дж. Ларсен, Дж. Мелтон, Дж. Міллаа, М. Петровський, Х. Скотт, Б. Ферфак, Ю. Хабермас, Р. Харріс-Ворік, Д. Шонбаум).

Наукова новизна отриманих результатів пропонованої дисертації полягає у тому, що в ній у п е р ш е :

— генезу, становлення і розвиток інструментального концерту розглянуто у вимірі трансформацій західноєвропейського оркестру XVII–XVIII ст.;

— кореляцію між трансформаціями концертності (інструментальним концертом) й оркестром висвітлено як історично послідовний процес;

— обґрунтовано безперервність і багаторівневність впливу еволюції концерту на розвиток оркестру та вплив модифікацій оркестру на концертування й інструментальний концерт;

— аргументовано час формування оркестру у другій чверті XVII ст., а етапність його наступних змін (кінець XVII ст., середина XVIII ст.) пов'язано з модифікаціями концерту;

— простежено вплив історичних та соціокультурних подій на розуміння оркестру і концерту протягом XVII–XVIII ст.;

— здійснено класифікацію концертів з позиції взаємин між солістом (солістами) і оркестром;

— виявлено особливості оркестрування концертів Й. Альбрехтсбергера, Ф. Е. Баха, Й. К. Баха, Ф. Бонпорті, Дж. Валентіні, Ж. Леклера, Л. Лебрена, А. і Б. Марчелло, Н. Піччіні, Г. Рейттера, А. Фільцата ін.

— уведено в науковий обіг понад 300 праць зарубіжних дослідників;

— уведено в науковий обіг інструментальні концерти маловідомих композиторів (В. Бойса, Б. Галуппі, Дж. Джентілі, Ф. Дуранте, А. Лоллі, Р. Маджа, Г. Монна, Д. Стенлі, Й. Хайнікена та ін.).

Уточнено:

— іманентні ознаки видів інструментального концерту XVII–XVIII ст.;
 — кореляцію між термінологічним визначенням концерту і часом його створення;
 — етапи становлення концертності протягом XVI–XVII ст., підходи до трактування терміна *concerto* і версії щодо його етимології.

Набули подальшого розвитку положення про:

— розуміння ролі оркестру як засобу музичної виразності в інструментальному концерті;
 — поняттєвий апарат, пов'язаний із концертністю, концертуванням, концертом;
 — методологічні підходи до аналізу інструментальних концертів.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає у тому, що завдяки комплексному дослідженню доведено кореляцію еволюційних процесів інструментального концерту та оркестру протягом XVII–XVIII ст., створено наукову базу для подальшого розгляду цієї взаємодії в музиці XIX–XXI ст.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання в закладах вищої і передвищої музичної освіти в навчальних курсах з історії світової музики та історії оркестрових стилів, музичної інтерпретації, аналізу музичних творів, музичної культурології, у спеціальних курсах із фаху для музикознавців, виконавців, диригентів, композиторів, ансамблевого й оркестрового класів. Результати дослідження можуть використовуватись у музично-виконавській та композиторській практиці.

Апробація результатів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри історії світової музики ЛНМА імені М. В. Лисенка та в доповідях на міжнародних конгресах, форумах, симпозіумах і конференціях у Великій Британії, Ірландії, Іспанії, Італії, Литві, Норвегії та Україні. Серед них найважливіші:

BrumMAC 2021, Society for Music Analysis (University of Birmingham, Велика Британія — 28–30.07.2021); *SMI & ICTM Ireland Plenary Conference 2021* (University of Dublin, Ірландія — 27–30.05.2021); «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності» (Київ, Україна — 27.05.2021); «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (Львів, Україна — 22–23.01.2021); «Ювілейні та пам'ятні дати 2020 року» (Київ, Україна — 27–28.11.2020); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Україна — 5–7.11.2020); *SMI Plenary Conference 2020* (University of Dublin, Ірландія — 29–31.10.2020); «Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts» (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Литва — 20–22.11.2019); «Ювілейні та пам'ятні дати 2019 року» (Київ, Україна — 16–17.11.2019); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Україна — 7–8.11.2019); *SMI Conference 2019* (Maynooth University, Ірландія — 28–30.06.2019); «Ювілейні та пам'ятні дати 2018 року» (Київ, Україна — 24–25.11.2018); *CityMAC 2018*,

Society for Music Analysis (City University of London, Велика Британія — 5–7.07.2018); *1st Academic conference on music and performance, Associazione Europea di Musica e Comunicazione* (Montecassiano, Італія — 23–24.06.2018); *SMI Annual Plenary Conference 2018* (CIT Cork School of Music, Ірландія — 15–17.06.2018); *Symphonism in Nineteenth-Century Europe* (Universidad de Oviedo, Іспанія — 10–12.05.2018); *Music as Art, Artefact, and Fact, International Music Society Annual Conference* (University of Stavanger, Норвегія — 1–6.07.2016).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у монографії «Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції» (Київ, 2020; 20,46 авт. арк.) і тридцяти наукових одноосібних публікаціях (з них п'ять статей у наукових періодичних виданнях різних країн, які індексуються *WoS* і *Scopus*; одна стаття у колективній монографії «Symphonism in Nineteenth-Century Europe» серії *Speculum Musicae* (категорія «С» за класифікацією SENSE, Бельгія); одна стаття у фаховому закордонному журналі (Литва); 16 статей у наукових фахових виданнях України, які внесені до категорії «Б» «Переліку наукових фахових видань України» в галузі мистецтвознавства та індексуються в міжнародних науково-метричних базах даних; сім публікацій апробаційного характеру в наукових збірках України та за кордоном.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел і шести додатків. У списку використаних джерел — 547 позицій, 401 з яких — іншомовні (338 англійською, 30 французькою, 21 німецькою і 12 італійською мовами). У додатках — 135 нотних прикладів, розгляд жанру *symphonia concertante*, висвітлення взаємовпливу симфонії та концерту, аналіз дотичних до жанру концерту творів різних жанрів композиторів XVII–XVIII ст., схема класифікації концертів. Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше. Обсяг дисертації 625 сторінок, з них основного тексту — 394.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **ВСТУПІ** визначено актуальність теми дослідження, об'єкт, предмет, мету і завдання роботи, сформульовано наукову новизну, практичне і теоретичне значення дисертації, надано відомості про апробацію результатів.

У **першому розділі «ОСНОВНІ ТЕОРІЇ КОНЦЕРТНОСТІ XVII — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС»** проаналізовано основні теорії концертності, уточнено термінологію, розглянуто версії походження слова *concerto* і процес диференціювання термінів *sinfonia*, *sonata* і *concerto*.

У **підрозділі 1.1 «Концерт: варіанти інтерпретації»** висвітлено основні підходи до розуміння концертності. Проаналізовано праці дослідників XVI–XXI ст., у яких розглянуто тлумачення концертності і концерту. Зазначено, що Е. Боттрігарі, М. Преторіус і Й. Маттезон розуміли концертність як диспут. Б. Асаф'єв, С. Кіф, Ж. Л. Масья, М. Тараканов, М. Телбот є апологетами дуалістичного підходу (змагання і злагода) до трактування концертності. Тлумачення *concerto*, як похідного від *concertare* (діяти разом), дало підставу Й. Кванцу і

А. Веймусу вважати основою концертності взаємодію. Однак таке розуміння концертності є надто вузьким не тільки тому, що її справедливо екстраполювати передусім на концерти першої половини XVIII ст., а й через те, що злагода є лише однією з рис концерту. Б. Ласепед трактує концерт як спілкування, а Г. К. Кох асоціює концерт із «пристрасним діалогом» (соната — це монолог). На думку В. Кіндемана і К. Гердлстона, концерт — це втілення взаємодії між солістом і оркестром. Аналіз різних взаємин між солістом і оркестром за неоднакових історичних обставин продемонстрував, що вивищення оркестру в жанрі концерту останньої чверті XVIII ст. компенсується значнішим проявом індивідуальності соліста: така асиметрія стає ідеальним модусом для становлення балансу між ними. Визнано дискусійними трактування концерту як п'єси для оркестру (М. Фрамері, Ж.-Ж. Руссо та П.-Л. Женгене) чи гри (А. Вейнус, Р. Лейтон) оскільки в першому випадку жанрові ознаки зазначено дуже загально, а в другому не згадано оркестр.

У підрозділі 1.2 «Етимологія терміна *concerto*. Оркестр у жанрі концерту» розглянуто основні версії походження *concerto* і розвідки, присвячені функціям оркестру у жанрі концерту. М. Преторіус, Й. Вальтер, Д. Бойден пов'язують *concerto* з латинським дієсловом *concertare* («боротися»), а Й. Кванц і А. Вейнус — з італійським омонімом («погоджуватись»). З. Кросс і А. Хатчінгс вказують на латинське дієслово *conserere* (спілкуватись). Т. Роудер і М. Телбот поєднують «змагання» і «злагоду» (італійське слово *concertare*), а С. Кіф додає до них ще *conserere*. Найобґрунтованішим визнано синтетичний підхід, в основі якого лежить синергія контрасту і співдії. Огляд літератури дав змогу дійти висновку, що роль оркестру, незалежно від трактування терміна *concerto*, висвітлена недостатньо: у працях з історії оркестру, оркестрових стилів та інструментознавства концертний оркестр згадується лише побіжно.

У підрозділі 1.3 «*Sonata, sinfonia, concerto*: диференціювання жанрових ознак» проаналізовано процес диференціювання зазначених термінів, що тривав до початку XVIII ст. Підкреслено значущість впливу сонати на концерт. Так, типове для тріо-сонат поєднання двох скрипок і *basso continuo* може бути трактовано, як проєкція на *concertino* з *concerto grosso*, а сольовання труби на тлі струнних інструментів в сонатах композиторів «болонської школи» 1660-х років — на сольний концерт. Аналіз модифікацій *concerto* продемонстрував значну кількість трансформацій терміна, у порівнянні з *sonata* і *sinfonia*, позаяк у першій половині XVI ст. його використовували у побуті, а в другій половині — в музичному мистецтві для назви ансамблю будь-якого складу. На межі XVI–XVII ст. терміном *concerto* позначалися твори, у яких поєднувались інструментальні і вокальні партії, а в останній чверті XVII ст. *concerto* став назвою музичного жанру без участі співаків.

Трансформації *concerto* корелювали зі становленням і розвитком оркестру, що уможливило встановлення чотирьох ключових періодів особливо інтенсивної взаємодії концерту й оркестру. Наприкінці XVI — початку XVII ст. термін *concerto* означав поєднання вокальних та інструментальних партій. У другій чверті XVII ст. одночасно з формуванням оркестру намітилась тенденція до посилення значущості інструментальних партій. Остання чверть XVII ст. ознаменувала

появу інструментального концерту, що пов'язано з розвитком самостійного оркестру, призначеного для експонування непрограмової і неужиткової музики. Третя чверть XVIII ст. увійшла в історію як «оркестрова революція», наслідком якої стало посилення ступеня контрастності в концерті.

Другий розділ «СТАНОВЛЕННЯ ОРКЕСТРУ І ТРАНСФОРМАЦІЇ КОНЦЕРТНОСТІ: КІНЕЦЬ XVI–XVII СТОЛІТТЯ» присвячено розглядові взаємовпливу становлення оркестру і трансформацій концертності.

У підрозділі 2.1 «**Оркестр: проблеми становлення**» наголошено на консенсусі щодо етимології терміна *ὄρχηστρα* (*orkhēstra*) і водночас діаметральній несхожості розуміння сутності колективу з такою ж назвою. Підходи до нього поділено на дві групи. Згідно з першим, оркестр — це будь-яке об'єднання музикантів, згідно з другим — таке, що має спеціальні характеристики.

Першій версії дотримуються В. Апатський та С. Бородавкін, які стверджують, що оркестр виник ще за часів Давнього Світу. Поєднання обох підходів близьке Г. Благодатову, Ж.-Ж. Веллі, К. Губо, А. Карсу, Н. дель Мару, які вважають часом появи оркестру межу XVI–XVII ст. (опера «Орфей» К. Монтеверді). Р. Вівер, П. Воллс, Н. Заслав, Дж. Стауфер, Л. Тодд, Д. Шпітцер відсувають появу оркестру на другу половину XVIII ст., аргументуючи це відсутністю інструментальних *tutti* в операх початку XVII ст. Натомість XVI–XVII ст. вони вважають епохою консортів і ансамблів, які в дисертації узагальнено названо преоркестрами.

Зазначено, що відмінність між ансамблем і оркестром пов'язана з кількістю виконавців і опорою на різні принципи викладу (ансамблевий і хоровий). Аргументовано, що трактування оркестру як *особливої форми об'єднання музикантів* залежить від таких імперативних характеристик, як регулярність *tutti*, темброва різноманітність, звуковий баланс і структурованість.

Аргументовано формування колективу з ознаками оркестру у другій чверті XVII ст. Цьому сприяли: поява «Les Vingt-quatre Violons du Roy», до складу якого входили струнні інструменти різного розміру в неоднаковій кількості; постановка опер поза місцем їх прем'єр (первинна стандартизація колективу з певною структурою та виконавським складом); формування при театрах постійних груп виконавців-інструменталістів, що свідчило про унормованість функціонування музичних колективів.

У підрозділі 2.2 «**Cento concerti ecclesiastici** Лодовіко да Віадани, *basso continuo* й оркестр» наголошено на започаткуванні регулярного використання *basso continuo*, його значенні для якісної трансформації концертності (посилення контрастності завдяки зіставленням голосів та інструментів) і становленні оркестру (об'єднання різних за силою, тембром і характером звучання інструментів). Вказано, що Л. Віадана розкрив «філософію» *basso continuo*, сутність якої полягала в узгодженому за силою, збалансованому за регістром і витонченому звучанні інструментів в ансамблі зі співаком. Історична прогресивна роль *basso continuo* полягала в тому, що він пом'якшив дисбаланс між кількісно і динамічно різними інструментами, уможлививши їх гармонійне поєднання. Регресивна — у тому, що протягом 150 років він сприяв утворенню специфічної щільності та

особливої дзвінкості звучанню оркестру, а також стримував внутрішнє оркестрове солювання через перманентне використання.

У підрозділі 2.3 «Мадригали Клаудіо Монтеверді та їх значення для трансформації концертності і становлення оркестру» наголошено на появі *madrigali concertati* з *basso continuo*, особливими рисами яких були часте виокремлення соліста на тлі *basso continuo*, чергування вокальних ансамблевих і сольних, а також інструментальних епізодів, позначених впливом опери. Констатовано, що *madrigali concertati* стали історичною межею в еволюції концертності. Її переосмислення як композиційної стратегії внаслідок поглиблення контрасту, посилення змагального начала та появи інструментальних об'єднань знаменувало початок першого періоду особливо інтенсивної взаємодії між концертністю і пре-оркестровими об'єднаннями. Перспективність зазначених змін полягає у тому, що мадригали з послідовним втіленням концертності як принципу експонування й розвитку музичного матеріалу опосередковано сприяли появі інструментального концерту й формування груп виконавців на інструментах.

У підрозділі 2.4 «Прояви концертності у творах Генріха Шютца і Мауріціо Каццаті» висвітлено черговий етап модифікацій концертності. Він пов'язаний із посиленням значимості інструментальних партій в інструментально-хорових концертах і посиленням опозиції між інструментальними та вокальними партіями у контексті перевтілення пре-оркестрів у оркестри протягом 1620–1640-х років. З цим пов'язаний другий період особливо інтенсивної кореляції між концертністю та оркестром. Їх взаємодію проілюстровано на прикладі творів Г. Шютца і М. Каццаті. Завдяки аналізу *Kleine geistliche Konzerte* (1636–1639) і *Symphoniae sacrae (Deutsche Concerto, 1647)* Г. Шютца було виявлено домінування точного дублювання між скрипками і вокальною партією. Однак рідкісні контрастні награвання (перша Священна симфонія «Paratum cor meum Deus» ор. 6 чи «Ich hebe Meine Augenauf» з третьої Священної симфонії ор. 12) демонструють майбутній потенціал не лише щодо самостійності інструментальних партій в оркестровому творі, а й у використанні специфічних прийомів, виконання яких для співака є технічно складним.

В інструментальних сонатах болонських композиторів 1650–1670-х років концертність утілювалась завдяки контрасту між солюючим інструментом та супроводом, неоднаковому характері викладу їх партій і несхожій виконавській манері. Найважливішими для становлення сольного інструментального концерту стали *soli* скрипки в сонатах для труби (виклад партії *a la tromba* в Десятій сонаті ор. 35 М. Каццаті) та формування ніби “concertino” (дві скрипки і альт у Дванадцятій сонаті ор. 35 М. Каццаті), яке від появи *concerto grosso* відділяє лише крок.

У підрозділі 2.5 «Модифікації в оркестрі останньої чверті XVII століття. Алессандро Страделла» вказано на спорадичні приєднання духових інструментів до струнних у складі оркестру, однак зазначено, що для італійських композиторів це не було характерно. Констатовано, що на початку 1670-х років А. Страделла вперше в історії використав позначення *concertino* і *concerto grosso* (в *Sinfonia* із серенади «Quale prodigio è ch'io miri»). Це стало термінологічною фіксацією модифікації змісту терміна *concerto* і торувало шлях до жанру *concerto*

grosso. В аріях та *sinfonie* А. Страделли відбувся процес диференціювання *concertino* і *grosso* за характером викладу матеріалу в партіях (інструментальні партії в арії баса «*Basilisco allor*»). Водночас тривали зміни і в оркестрі. В операх композитори частіше вдавалися до дублювання струнних і духових інструментів і рідше використовували *solі* цих інструментів: кількісно більший і багатобарвний колектив надавав звучанню помпезності (Ж. Б. Люллі). Цим узвичаєно тембровий контраст між інструментами, мікстами, групами та відкрито нові можливості для втілення концертності в інструментальній композиції, що демонструє чергові кореляції між трансформацією концертності і становленням оркестру.

Підрозділ 2.6 «Концерт, концертність і концертування в останній чверті XVII століття. Арканджело Кореллі і *concerto grosso*» присвячений становленню *concerto grosso*. Ідея А. Страделли була продовжена А. Кореллі, який, орієнтуючись на засади сонат *da chiesa*, *da camera* та опери, узвичаїв зіставлення двох інструментальних груп із різною кількістю музикантів як визначальну жанрову ознаку *concerto grosso* — першого різновиду концерту. У його творах з'явилися нетривалі сольні епізоди (дванадцятий концерт ор. 6), започатковано «континуо-гомофонний» (за М. Букофцером) виклад і завдяки акцентуванню на незначному дисбалансі виконавців у двох групах посилилась опозиція між *concertino* (дві скрипки, віолончель, *basso continuo*) і *grosso* (додаткові дві скрипки, альти і *basso continuo*). Основне значення новацій А. Кореллі полягало у пересмисленні принципу *concerto grosso*: в інструментально-вокальних композиціях А. Страделли він був *одним* зі способів експонування музичного матеріалу, а в інструментальному жанрі без співаків (*concerto grosso*) А. Кореллі став *основним*.

Третій розділ «БАРОКОВИЙ КОНЦЕРТ І СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ: ПЕРША ПОЛОВИНА XVIII СТОЛІТТЯ» присвячено розвитку концерту протягом 1700–1750-х років.

У підрозділі 3.1 «**Ознаки інструментального концерту. Класифікація концертів**» встановлено три визначальні ознаки концерту: співдія двох (інколи й більше) сторін, але неодмінно *різних* за кількістю учасників; контраст звукових потужностей, технік гри і виконавських манер; неспинний вияв змагальності за імперативної участі оркестру. Неодмінно суголосною дією усіх трьох чинників пояснюється метафоричність назв «Італійський концерт» Й. С. Баха чи *Konzert ohne orchester* ор. 14 Р. Шумана. Оскільки це композиції для одного виконавця, в них немає змагання між сторонами, різними за кількістю учасників. Критерії класифікації концерту поділено на концептуальні (жанрові ознаки, наявність вокальних партій, тип взаємодії сторін, вид концерту, стильова епоха, «чистота» жанру) та конструктивні (кількість солістів і оркестрів, вибір інструмента для соло, склад оркестру, кількість частин циклу та музична форма першої частини). Підсумовуючим чинником визнано оркестр, який є не лише конститутивною ознакою концерту, а й пов'язує воєдино його концептуальні засади, тип взаємодії сторін і відповідну стильову епоху.

У підрозділі 3.2 «**Барокові концерти: види і визначення**» послідовність появи видів концерту (*grosso* — *ripieno* — *solo*) пояснено значущістю започаткова-

ного А. Страделлою контрастування між *concertino* і *grosso*, поширенням оркестрового музикування і вивищенням віртуозного виконавства на скрипці.

Визначено риси трьох видів барокових концертів. Для *concerto grosso* притаманні дві кількісно неоднакові групи (*concertino* і *grosso*), ансамблевий принцип викладу в першій і хоровий — у другій (звичайно, дві партії *basso continuo* і рівнозначний статус музикантів у *concertino* слугують також для розмежування *concerto grosso* і сольного концерту з кількома солістами). Для *concerto ripieno* характерна відсутність постійних солістів і почергове функціональне вивищення різних груп для експонування мелодичного матеріалу. Аналіз концертів уможливив виокремлення «камерного концерту» (твір для невеликої групи виконавців без супроводу оркестру з відсутністю чітких жанрових ознак). Наголошено на потребі розрізнення «*concerto ripieno*» і «концерту для оркестру» за часом їх функціонування і характером сольювання. Основою сольного (а не «інструментального», що становить опозиційну пару з «вокальним») концерту є протиставлення соліста (солістів) і оркестру. Довершеністю формули «один проти всіх» (Р. Лейтон) пояснено популярність сольного концерту саме з одним солістом. Зазначено наявність гібридних концертів, у яких помітні ознаки кількох видів (наприклад, другий «Бранденбурзький концерт» Й. С. Баха).

У підрозділі 3.3 «Джузеппе Тореллі: кристалізація сольного і *ripieno* видів концертів» підкреслено непересічне значення започаткованого Дж. Тореллі дублювання партій у *grosso* в концертах ор. 5. Це стало межею у розвитку концерту (у якому спостерігається посилення контрасту між *concertino* і *grosso*) та оркестру (внаслідок закріплення хорового принципу викладу як нормативного в самостійних інструментальних об'єднаннях на початку XVIII ст.), а також третім періодом їх особливо інтенсивної кореляції. Сильовими ознаками концертів Дж. Тореллі є гомофонно-гармонічна фактура, «співучі *Adagii*», риторнелна форма в крайніх частинах та виділення соліста завдяки більш розвиненій партії. Виявлено, що короткотривалі *solì* скрипки були ще у *Concerti grossi* ор. 5 (1692), однак у Концертах ор. 6 (1698) регістрове, функціональне та ритмічне контрастування стало композиційним принципом, диференціюючи *concerti solo*, *ripieno* та *grosso*.

У підрозділі 3.4 «Роль тембру в концертах Томазо Альбіноні» розглянуто процес розширення палітри інструментів для сольювання в концертах за рахунок вивищення гобоя (гобоїв) та їх поєднань зі скрипкою як солістів. Визначено стильові риси концертів Т. Альбіноні: послідовність частин швидко — повільно — швидко, риторнелна музична форма, використання мелодичного матеріалу в туттійних і фігураційного — в сольних епізодах. Неодноразове закінчення першого *tutti* тонікою формує замкнуту побудову, повторення якої привносить у риторнелну форму риси тричастинності (перший і четвертий концерти ор. 5). Акцентовано увагу на змінах викладу в оркестрі, зокрема супровід соліста не лише *basso continuo* (за наявності пауз в партіях інших виконавців), а й оркестром, прозоре звучання якого досягається за рахунок пауз у партії *basso continuo* (другий концерт ор. 7). Констатовано, що експресивні унісоми на початку повільної частини нагадують вступ у патетичній оперній арії, демонструючи зв'язок концерту та опери, але замість тенора чи сопрано звучать гобой чи скрипка.

Концерти ор. 7 та ор. 9 є, вірогідно, першими в історії концертами для гобоїв зі струнним оркестром, що посилює контрастування. У концертах Т. Альбіноні з різними солістами у крайніх та середній частинах указано на залежність між характером мелодичного матеріалу та вибором інструменту для його експонування.

Підрозділ 3.5 «Концерти Джорджо Джентілі, Франческо Бонпорте, Франческо Джеміньяні, Джованні Енріко Альбікастро, Георга Муффата»
Виявлено тісний зв'язок *concerti ripieni* Дж. Джентілі із *sonata da camera* (кожна частина — це інший танцювальний жанр, що надає їм рис сюзитності) і часті «відхилення» в сольний концерт завдяки *solі* скрипки й віолончелі. Наголошено на впливі *sonata da chiesa* (урочистий характер, домінування поліфонічної фактури, збільшення обсягу частин, хроматизація мелодій) на сольні й *ripieni* концерти Ф. Бонпорте. Указано на перший в історії переклад камерних тріо-сонат (А. Кореллі) для оркестру, який здійснив Ф. Джеміньяні. Саме оркестрування дало змогу рельєфно виявити змагальне начало і сприяло посиленню контрастності у цих творах. Констатовано, що використання поліфонічної і гомофонної фактури у різних за кількістю частин і темповими послідовностями концертах Дж. Альбікастро свідчить про синергію італійського і «північноєвропейського» трактувань жанру концерту. На прикладі концертів Г. Муффата підкреслено, що поєднання рис французького оперного мистецтва (урочистий характер увертюри у повільному темпі в поєднанні з пунктованим ритмом) і виконавських традицій Німеччини (уведення духових інструментів до складу оркестру) віддзеркалює становлення оркестрового стилю німецьких композиторів і посилює тембровий контраст між *concertino* і *grosso*, що є важливим за умови домінування *tutti*.

У підрозділі 3.6 «Оркестр у концертах Антоніо Вівальді» наголошено на значущості напрацювань А. Вівальді в жанрі концерту не лише в плані будови мотивів (вони набувають значної інтонаційної виразності й стають тривалішими), тематичній єдності *tutti*- і *solo*-епізодів, посиленні контрастності (завдяки зіставленню віртуозного та наспівного начал в партії соліста), стандартизації циклу (тричастинний із унормованою послідовністю темпів), а й суттєвих трансформацій в оркеструванні. Реалізація зазначених змін була би неможливою без переосмислення фоно-орнаментального дублювання і перегукувань, активізації внутрішнього оркестрового солювання, використання переоркестрування і різних тембрових ефектів. Тож саме комплексність змін уможливила становлення іншої, ніж у XVII ст. моделі концерту. Акцентовано увагу на розширенні палітри інструментів для соло у концертах (флейта, фагот, шаломо, мандоліна, англійський ріжок, віола д'амур). Підкреслено вивіщення духових інструментів, що сприяло їх популяризації серед професіоналів та аматорів.

Підрозділ 3.7 «“Поствівальдійці” та зміни викладу в концертах». Проаналізовано концерти Дж. Лауренті, в яких формується тенденція до модуляції у тональність домінанти в першому *tutti* і використання двох контрастних тем на початку (третій концерт ор. 1). Домінування похмурого настрою, використання помірнього, а не швидкого темпу в перших частинах і перманентна ліричність концертів А. Марчелло є зумовлені специфікою «аудиторії поціновувачів» *Pontificia Accademia degli Arcadi*. Підкреслено застосування нетипового складу

(три партії скрипок, партія альтів і віолончель як інструмент *basso continuo*), гомофонної в перших і поліфонічної фактур в других-третьох частинах концертів Е. Далль'Абако. У концертах А. Монтанарі виявлено «нескінченні» мелодії у скрипки *solo*. Встановлено зв'язок між типом фактури (поліфонічна й гомофонна) і темпом (повільний і швидкий), як одну з характерних рис *concerti grossi* Дж. Валентіні. Виявлено, що П. Локателлі, продовжуючи традиції А. Вівальді щодо форми частин, будови концертів і значення оркестрування як одного з важливих засобів музичної виразності, водночас істотно посилює віртуозну складову партії скрипки (каприси в Концертах ор. 3). Вказано, що концерти Дж. Тартіні також вимагають надзвичайної технічної вправності виконавця, а музична форма першої частини деколи наближається до сонатної (Концерт D 77).

Підрозділ 3.8 «Оркестр у концертах німецьких композиторів першої половини XVIII століття». Виявлено ознаки двох моделей концерту, що сформувались до початку другої чверті XVII ст. Зазначено, що основою *кореллівської моделі* стала опора на *concerto grosso*, різну кількість частин, варіювання послідовності темпів, тематичну єдність *tutti*- й *solo*-епізодів, тріо-сонатний склад *concertino*; *вівальдівської* — сольний концерт, тричастинну будову швидко — повільно — швидко, риторнелну форму у крайніх частинах, мотивну мозаїчність першого *tutti*. Це уможливило поділ тогочасних німецьких композиторів на корелліанців (Г. Муффат, Й. Фішер) і вівальдійців (Й. Пізендель, Й. Кванц, Й. Хайнікен, Й. С. Бах). К. Граупнер, Г. Ф. Телеманн і Г. Ф. Гендель комбінували обидва підходи. У концертах Й. Хайнікена розкрито італійські риси, що проявляються на рівні форми і структури, та німецькі — у виборі інструментів для соло (валторни, гобої, скрипки, флейти), інтонаційних формулах (героїчні заклики валторн у Концерті для двох валторн *фа мажор*) та включенні духових інструментів до складу оркестру (Концерт S. 231). Аналіз концертів Й. Пізенделя виявив багаторівневі перегукування між інструментами і дав змогу з'ясувати, що виокремленню соліста сприяють паузування духових інструментів у супроводі. К. Граупнер писав концерти переважно для солюючих духових інструментів, що уможливило рельєфний наголос на тембровому і регістровому контрастах (фагот *solo* і високі струнні інструменти в Концерті для фагота *до мажор*). Констатовано, що концерти Й. Кванца віддзеркалили тенденцію до вивищення духових інструментів і відкрили виражальні можливості тембрових мікстів. Розгляд концертів Г. Ф. Телеманна показав, що вони зазнали значного впливу сюїти (варіювання внутрішньої структури, кількість частин і відмова від блискучої сольної партії). Мелодизовані середні та низькі партії, дублювання між духовими й струнними інструментами і використання мідних духових (Скрипковий концерт *фа мажор*, BWV 51:F 4) значно увиразнюють виклад і виділяють оркестрування цих концертів серед тогочасних творів.

Підрозділ 3.9 «Особливості викладу в концертах Йоганна Себастьяна Баха». Проаналізовано причини схильності Й. С. Баха до транскрибування: навчання своїх дітей гри на клавішному інструменті, щотижневі концерти «Музичного товариства Телеманна», яке очолював Й. С. Бах, та особливий творчий метод, спрямований на переосмислення написаного. На прикладі аналізу

скрипкових концертів Й. С. Баха підкреслено опору на вівальдівську модель, але трансформовану завдяки взаємопроникненню музичного матеріалу *tutti* й *solo* та інтеграції поліфонічної і гомофонної фактур. На основі аналізу взаємин між солістами й оркестром здійснено перегляд типології «Бранденбурзьких концертів». Їх поділено на *concerto grosso* (перший), *ripieni* (третій і шостий із застереженням щодо кількості виконавців), гібридні (четвертий і п'ятий) і сольний (для чотирьох солістів — другий). На прикладі Концерту для клавесина з оркестром *re minor* BWV 1052 проаналізовано модифікації партії клавесиніста у процесі транскрибування завдяки фігураціям, орнаментиці, інтервалам і акордам, а також наголошено на урізноманітненні функцій оркестру (супровідна, тематична і фактуротворча).

Підрозділ 3.10 «Інструментальний концерт у Франції в першій половині XVIII століття». Констатовано, що зацікавленість французами *ballets du court* стала стримуючим чинником для розвитку інструментального концерту. Втім, значна популярність *Concerts Spirituels* (засновані 1725 року) сприяли вищезгаданому інструментальних жанрів. Підкреслено, що, попри використання слова *concerto* у назвах творів Ж. де Буаморт'є та Ж. Обера, відсутність оркестру у цих творах не дозволяє вважати їх концертами. На прикладі творів Ж. М. Леклера визначено типові риси французького концерту: опора на танцювальність, елегантність повільних частин, використання орнаментики, темброві ефекти і технічно складна партія соліста.

Підрозділ 3.11 «Особливості викладу в концертах Георга Фрідріха Генделя та англійських композиторів першої половини XVIII століття». Зазначено, що на відміну від Й. С. Баха, Г. Ф. Гендель більшою мірою орієнтується на кореллівську модель концерту, але значну увагу приділяє оркеструванню. В органічних концертах виразність викладу в оркестрі стала важливим засобом посилення змагальності, зокрема наголосом на зіставленні струнних інструментів і органа. Особливу увагу приділено факту звернення композитора до *concerto grosso* у 1730-х роках. Виявлено, що метою, вочевидь, було бажання продемонструвати адаптативний потенціал кореллівської моделі за інших історичних умов. Це зумовило поєднання в *Grand Concertos* оп. 6 несхожих рис: поліфонічної і гомофонної фактури; камерних дуетів і туттійних епізодів; комбінування прикмет *solo* і *grosso* концертів; французької увертюри і танців різних країн; пафосно-театралізованого і буденно-побутового начал. Мікст німецьких, італійських та французьких стильових рис уможливив життєздатність *concerto grosso* і через півстоліття від часу його появи.

Здійснено огляд концертів Д. Стенлі, Р. Маджа, В. Бойса і Ч. Ейвісона. Підкреслено, що тогочасним англійським композиторам також властива орієнтація на кореллівську модель концерту. Причинами її довготривалого життя саме в Англії визнано особливості історичного розвитку країни, політичну ситуацію та обставини формування жанрових преференцій у суспільстві.

У четвертому розділі «Становлення класицистичного концерту: Друга половина XVIII століття» висвітлено трансформації жанру з погляду становлення класичного оркестру.

Підрозділ 4.1 «Оркестрова революція» 1740–1760-х років». Середину XVIII ст. визнано часом розмежування барокового (кількісно невеликого, нестабільного за структурою та інструментальним складом) і сучасного (масштабнішого, константного за складом інструментальних груп, збалансованого і без *basso continuo*) оркестру. Наголошено на ґрунтовності змін у підході до дублювання (поширення неточних його видів) і «типізації функцій» інструментів (А. Веприк) на користь поліфункціональності. Підкреслено встановлення гомофонної фактури, що «справило, схоже, вбивчий ефект на *basso continuo*» (Г. Стауффер), посилило зацікавлення окремою барвою в оркестрі та сприяло переосмисленню інструментального соло. Ці революційні за сутністю зміни пов'язані між собою, однак ключовим чинником, що спричинив зазначені трансформації, слід уважати відмову від *basso continuo*. Укріплення самостійності оркестру, посилення рельєфності викладу в ньому і поглиблення рівня контрасту віддзеркалилось на концепції інструментального концерту, утворивши четвертий період особливо інтенсивної кореляції між ними.

Підрозділ 4.2 «Сини Йоганна Себастьяна Баха: їх вплив на еволюцію концертного оркестру». Розглянуто особливості трактування концерту у творчості чотирьох синів-композиторів Й. С. Баха. Твори В. Ф. Баха в цьому жанрі надзвичайно близькі за стилем до клавірних концертів батька. На прикладі клавірних концертів К. Ф. Е. Баха простежено стильову трансформацію від Бароко до Класицизму. Проаналізовано сміливі рішення композитора щодо гармонії (Концерт *до мінор* Wq 31) і поліфункціональності клавірного інструмента (Концерт *мі мажор* Wq 14), підкреслено модифікації музичного матеріалу у процесі перегукувань між солістом і оркестром, вказано на функціональну гнучкість оркестру і широке використання тембрових ефектів. Стосовно концертів Й. К. Ф. Баха наголошено на використанні незвичної у тембровому відношенні пари солістів (фортепіано й альт у Концерті BR C44), рис *symphonie concertante* та колоритного оркестрування. Твори 1750-х років близькі до *empfindsamer Stil*, однак у пізніших концертах домінує невимушений легкий настрій: це твори для розваг і домашнього музикування (переважає двочастинна будова і мажорний лад, немає альтів, а використання менуету у фіналі уможливорює їх навіть практично-побутове використання).

У підрозділі 4.3 «Мангаймська школа та її значення для становлення класицистичного оркестру». Мангаймську школу трактовано як культурний феномен. Підкреслено домінування гомофонної фактури, обов'язкове включення до складу оркестру духових інструментів і рішучу відмову від *basso continuo*, що спричинило перегляд принципів оркестрування концертів. Революційним у концертах Я. Стаміца став відхід від незмінно спільної гри соліста й оркестру, що торувало шлях до подвійної експозиції. Основними рисами оркестрування концертів Й. Вендлінга, К. Каннабіха, А. Фільца, К. Стаміца і Л. Лебрена визнано безпосередню залежність між оркестровим викладом і зміною характеру матеріалу. Дедалі частіше використання переоркестрування, гнучкість складу групи духових інструментів залежно від вибору соліста, відмову від перманентних точних дублювань на користь неточних, вивищення кларнета, фагота, альтів та флейт і

відчутне посилення міри контрастності загалом були уможливленні «оркестровою революцією».

У підрозділі 4.4 «Оркестр у концертах італійських і французьких композиторів другої половини XVIII століття» зазначено незмінність зацікавлення концертом у північноєвропейських країнах і його функціонування на маргінесі музичної культури Італії. Цим пояснено консерватизм в оркеструванні концертів Б. Галуппі, П. Нардіні, А. Лоллі, Л. Боккеріні, які практично не використовують тембрових ефектів і майже не залучають духових інструментів до складу оркестру. Тож художній потенціал зіставлень яскраво контрастних тембрів не використовується, і оркестр у концерті трактується як обов'язковий жанровий компонент, а не інструмент для увиразнення і збагачення викладу.

Підкреслено, що міжстильовий перехід у Франції відбувався напруженіше, ніж в Італії, Австрії та Німеччині, перетворюючись подекуди на соціально-культурне протистояння. Значущість театральних жанрів гальмувала розвиток концерту: упродовж 20 років, починаючи з середини 1740-х, твори у цьому жанрі не писались. Його відродження у 1760-х роках зумовлено впливом композиторів Мангаймської школи, які регулярно брали участь у *Concerts Spirituels* у 1750–1760-ті роки. Їх стильові риси позначились на скрипкових концертах П. Гавіньє з ретельно виставленими динамічними відтінками, регулярністю *crescendo* й *diminuendo*, включенням до складу оркестру духових інструментів. Ключовою фігурою в історії французького концерту визнано Дж. Б. Віотті, для творів якого притаманна віртуозність партії соліста, швидкі зміни емоційних станів, суттєве посилення драматизму (в пізніх «лондонських» концертах) і блискуче оркестрування за участі великого оркестру.

Підрозділ 4.5 «Концерт у третій чверті XVIII століття в Австрії». Наголошено, що у концертах тогочасних австрійських композиторів відбився стильовий зсув у середині XVIII ст. У концертах Г. Монна він виявляється у тематизмі, який набуває більшої простоти (порівняно з бароковими творами), і фактурі, що стає винятково гомофонною. Концерти Г. Рейттера тяжіють до Бароко: оркестр має камерний склад без альтів, біфункціональний клавійний інструмент і *basso continuo*, а партія труби викладена в реєстрі *clarino*. Зазначено, що кристалізація характерної для клавійного інструмента фактури зі значною кількістю подвійних нот і чітким функціональним розмежуванням мелодії у правій руці і супроводу у лівій є найбільш значущим надбанням концертів Г. К. Вагензейля. Концерти Й. Альбрехтсбергера найпримітніші використанням варгана і мандори: поєднання їх тембрів із струнним оркестром утворює сюрреалістичний колорит, а К. фон Діттерсдорфа — опорою на сонатну форму, різноманітний за складом оркестром і функціонально гнучкі інструменти, що підтверджує їх належність до класицистичного стилю.

Підрозділ 4.6 «Інновації Йозефа Гайдна: симфонія-концерт, концертна симфонія і концерт». Наголошено на незначній увазі дослідників до здобутків Й. Гайдна у жанрі концерту. Те, що В. А. Моцарт, а не Й. Гайдн, став фундатором класицистичного концерту пояснюється створенням Й. Гайдном концертів «на випадок», індивідуальними особливостями характеру обох композиторів, їх

неоднаковою схильністю до драматичної колізії (притаманною жанру концерту), а також практичною потребою В. А. Моцарта у нових концертах для власних гасролей.

Твори Й. Гайдна в жанрі концерту поділено на три групи. До першої включено гібридні композиції, у яких поєднано риси концерту і симфонії (*symphonie concertante*, 6, 7, 8, 35 і 105 симфонії), а в їх оркеструванні виявлено бароковий і класицистичний підходи (синергія декількох начал саме завдяки оркеструванню неодноразово зустрінеться в інструментальних концертах ХІХ–ХХ століть, наприклад, у Й. Брамса, Дж. Гершвіна чи С. Рахманінова). До другої — «дивертисменти»: невеликі, розважальні за характером, дво- або тричастинні цикли з камерним, а не оркестровим виконавським складом. До третьої групи належать концерти. На прикладі концертів для клавесина, валторни, віолончелі і труби висвітлено трансформації підходу композитора до цього жанру: відмова від дивертисментного характеру, посилення колоритності оркестрування, зростанням ролі оркестру внаслідок змін у його складі та перегляді балансу значимості соліста і оркестру — від підпорядкованого місця другого у ранніх концертах до паритетних відношень у пізніх (Концерт для труби з оркестром).

Підрозділ 4.7 «Вольфганг Амадей Моцарт і становлення класицистичного концерту». Численні звернення В. А. Моцарта до інструментального концерту дали поштовх до перегляду концептуальних засад жанру. Наслідком цього стали індивідуалізація сольної партії та симфонізація концерту, що ознаменували несумісність жанру з ужитковою та оказіональною сферами. Завдяки значному контрасту між незмінною за тембром інтимно-експресивною партією соліста і нестримною мінливістю барв величного звучання оркестру ідея «один проти всіх» у концертах В. А. Моцарта вперше в історії жанру набула художньо переконливого втілення. Тричастинний цикл із типовими музичними формами у кожній уможливив її практичну, а паритетність статусу соліста і оркестру — концептуальну реалізацію. Основою моцартівської моделі концерту, що підсумувала весь попередній розвиток жанру і водночас лягла в основу перетворень жанру інструментального концерту ХІХ–ХХ століть, стало поєднання «віртуозності» та «симфонічності». Суперництво між солістом і оркестром, набуваючи значного ступеню драматизму, втілює концертне начало, у той час, як трансформація тематизму у процесі розвитку є проявом симфонічного чинника.

ВИСНОВКИ

У Висновках узагальнено результати дослідження. Висвітлення процесу формування і розвитку оркестру уможливило переосмислення генези, еволюції та підходів до класифікації інструментального концерту ХVІІ–ХVІІІ століття. Пов'язаність етапів перетворень концертності з процесами модифікацій оркестру, їх багаторівневий і безперервний взаємовплив та акцентування важливості оркестру для розвитку культури і мистецтва дали змогу довести

взаємозумовленість їх трансформацій і сформулювати теорію кореляції еволюційної співдії інструментального концерту та оркестру.

1. Розгляд версій етимології терміна *concerto* демонструє відсутність однастайності в цьому питанні. Три версії є найпоширенішими: латинське дієслово *concertare* (змагатися); його італійський омонім (погоджуватись); латинське дієслово *conserere* (спілкуватись). Найбільш універсальним визнано їх синтез, що віддзеркалює притаманне інструментальному концерту діалектичне поєднання суперництва і взаємодії. Такий синтетичний підхід екстрапольовано і на оркестр, у якому перегукування (прояв змагальності) між групами виконавців чи солістами відбуваються завдяки скоординованим зусиллям усіх музикантів. Тому гармонійне поєднання (*concento*) контрастних (*concerto*) за потужністю, тембром, діапазоном, стилем гри, способом звуковидобування соліста (солістів) і оркестру є квінтесенцією інструментального концерту, у якому співдія і суперництво можуть набувати і гіпертрофованих форм. Загострення протиріч чи акцент на гармонійному співіснуванні залежить від часу створення концерту та авторської концепції.

2. Не викликає дискусій давньогрецьке слово *ὀρχήστρα* (*orkhēstra*) — на відміну від терміна *concerto*. Зазначено, що дотепер не з'ясовано часу появи оркестру — на відміну від інструментального концерту. Це зумовлено несхожістю у підходах до розуміння сутності оркестру, наслідком чого датування його появи зміщується на сотні й тисячі років. Вирішальними для формування оркестру визнано становлення кількісних (від 11–12 осіб і до нескінченності) та якісних (хоровий принцип викладу, часта спільна гра всіх музикантів, темброве різноманіття, збалансованість звучання) характеристик. Їх утвердження та унормованість сприяли трансформації пре-оркестрів у оркестр і зумовили відокремлення ансамблю від оркестру (із застереженням щодо умовності межі між ними у XVII ст. та у перших десятиліттях XVIII ст.). Зроблено висновок, що оркестр — це особлива форма об'єднання інструменталістів, яка сформувалась протягом другої чверті XVII ст.

3. Концертність стала одним із суттєвих чинників еволюції оркестру загалом і найсуттєвішим для становлення самостійного (незалежного від сценічної дії чи релігійної церемонії) оркестру. Указано, що його формування у другій половині XVII ст. зумовлено потребою в інституційній основі для втілення принципу концертності у непрограмному інструментальному творі без участі співаків. Тож генеза інструментального концерту має бути пов'язана не лише з жанром (хоровий концерт, тріо-соната, соната для труби, сольна інструментальна музика), але й з інституцією — оркестром. Обґрунтовано, що функціонування на постійній основі (зокрема при базиліці Сан Петроніо з 1660-х років) колективу виконавців на різних інструментах, які могли поділятися на групи і контрастувати одна одній, стало рушійною силою для появи жанру інструментального концерту. Зацікавлення жанром концерту вже до кінця XVII ст. в інших, крім Італії, країнах сприяло популяризації оркестру.

Вплив концертності на становлення оркестру простежено на трьох рівнях. На першому — *basso continuo*, системне застосування якого припадає на

початок XVII ст. *Basso continuo* став об'єднуючим чинником полярно різних тембрів в одному колективі завдяки своєму перманентному використанню. Це зміцнило інструментальні ансамблі у складі інструментально-хорових композицій і уможливило появу більш стандартизованих і різноманітних інструментальних колективів, які згодом назвуть оркестрами. *Basso continuo* сприяв утіленню концертності в мотетах, мадригалах і месгах завдяки посиленню контрасту між людським голосом та інструментом і готував належний ґрунт для становлення оркестру. Це перша сполучна ланка між прийомом (концертність) та базою для його втілення (пре-оркестр).

На другому рівні — концертність як принцип викладу музичного матеріалу. Використання терміна *concerto* на титульній сторінці твору віддзеркалило переосмислення принципу концертності завдяки акценту на опозиції співаків та інструменталістів і відокремленню *concerti ecclesiastici* від *concerti*. Узвичаювався контраст між більш розвинутими партіями виконавців-інструменталістів і стриманішим викладом у співаків; у третій чверті XVII ст. рельєфне протиставлення стало можливим і в інструментальних творах без участі співаків. У сонатах для труби композиторів болонської школи в 1660-х роках принцип концертності втілювався завдяки контрасту між солістом і групою (це предтеча майбутнього сольного концерту), а два солісти (трубач і скрипаль), яким акомпанує група музикантів, утворили основу подвійного концерту. Хоча назва «оркестр» і недоречна для тогочасних кількісно невеликих об'єднань інструменталістів, однак становлення контрасту між *солістом* і *групою виконавців* формує другу сполучну ланку між концертністю і оркестровістю, реалізовану допоки в мініатюрному масштабі.

На третьому рівні *concerto* — жанр інструментальної музики. Урізноманітнення функцій інструментів, відмова від постійного дублювання і зростання уваги до тембрового нюансування не лише означали трансформацію старовинних жанрів, а й сприяли формуванню стабільної структури для втілення вказаних змін — оркестру. Саме він, як організована й політемброва структура, призначена для експонування непрограмної та неужиткової музики, наприкінці XVII ст. став інституційною першоосновою для реалізації концертності як музичного принципу на рівні окремого жанру — інструментального концерту. Це утворило третю ланку, що пов'язала еволюцію концерту та оркестр. Отже, принцип концертності стимулював укріплення самостійності оркестру, який водночас став каталізатором формування жанру інструментального концерту.

4. Кореляція еволюції концерту та оркестру тривала протягом XVII–XVIII ст. У цих хронологічних межах виявлено чотири періоди особливо інтенсивної взаємодії між оркестром та інструментальним концертом, кожен з яких мав довготривалий вплив. Посилення значущості інструментів у *concerti sacrae* на початку XVII ст. сприяло поглибленню контрасту між голосом та інструментом, а згодом і між інструментами, що узвичаювало функціонування інструментальних об'єднань (пре-оркестрів). Становлення оркестру у першій чверті XVII ст. стало рушійною силою для втілення принципу концертності лише інструменталістами. Поява у 1670-х роках принципу *concerto grosso*, народження на його основі жанру інструментального концерту і започаткування

неоднакового викладу в кожній із двох груп знаменувало новий принцип організації інструментального колективу без участі співаків. «Оркестрова революція» середини XVIII ст. спричинила переосмислення концепції концерту завдяки становленню моделі «оркестр як рівний партнер соліста», відмову від інших, крім сольного концерту, різновидів жанру, поглиблення контрасту між сторонами та симфонізацію концерту.

5. Суголосна дія трьох іманентних ознак інструментального концерту неможлива без оркестру. Концерт формують, по-перше, співдія двох (інколи і більше) неодмінно різних за кількістю учасників сторін: соліста (кількох солістів) і оркестру у процесі експонування, розвитку та підсумовування музичного матеріалу. По-друге, контраст звукової потужності, технік гри і виконавської манери учасників. По-третє, неспинна змагальність сторін як квінтесенція концерту, що набуває значення конститутивної жанрової ознаки завдяки перманентному прояву на всіх структурних рівнях композиції. Формування жанру інструментального концерту стає можливим лише за умови спільної дії усіх трьох ознак. Ключовим чинником визнано наявність оркестру, який є сполучною ланкою між ними, позаяк саме він забезпечує достатній контраст звукових мас, виконавських манер і принципів викладу, що, своєю чергою, уможлиблює переконливе втілення змагального начала.

Три ознаки інструментального концерту настільки специфічні за умови їх одночасної дії, що риси концертності можуть виявлятися й у творах без відповідної назви на титульній сторінці. Водночас термін *concerto* використовується і метафорично у назві композицій, щодо яких не виконано умову стосовно змагальності двох сторін (наприклад, «Концерт для органа»).

6. Поширена думка щодо А. Кореллі, як одноосібного засновника *concerto grosso*, є справедливою лише почасти, тому що співзасновників жанру концерту насправді було двоє: А. Страделла та А. Кореллі. Однак їх участь у цьому процесі різна. А. Страделла на початку 1670-х років використав асиметричний поділ усіх інструменталістів на *concertino* і *grosso* в інструментальних епізодах вокально-інструментальних жанрів (*Sinfonia* із серенади «*Quale prodigio è ch'io miri*»): *concerto grosso* — це композиційний принцип. Внаслідок переосмислення цієї ідеї А. Кореллі з'явився новий музичний жанр: *12 Concerti Grossi* op. 6 — *concerto grosso* зазначено на титульній сторінці, як назву. Це стало переломним моментом трансформації концертності, що розпочалась у середині XVI ст. Отже, відлік існування *concerto grosso* потрібно вести від 1670-х, а не 1680-х років. Дослідження генези концерту продемонструвало, що оркестр став тим визначальним чинником, який уможливив утілення концертності в інструментальних творах, а самостійний оркестр відкрив шляхи для реалізації контрастів на всіх рівнях, включно із зіставленням неоднакової кількості музикантів у непрограмних інструментальних творах.

7. Простеження еволюції концерту у вимірі трансформацій оркестру уможливило акцент на їх взаємодії у процесі класифікації концертів. Основою класифікації став принцип категоризації — закладання ієрархічних відносин між структурними елементами, коли узагальнення на кожному рівні доповнюють

попередній і водночас торують шлях до наступного. У такий спосіб, окремі характеристики концерту пов'язано між собою внаслідок їх підпорядкованості одна одній. Усі критерії поділено на концептуальні та конструктивні. Завдяки першим концерти класифіковано за якісними характеристиками, а другим — за кількісними. До перших належать: жанрові ознаки (незважаючи на відсутність *concerto* на титульній сторінці, риси концерту виявляються; попри назву «*concerto*», твір не є концертом через невідповідність жанровим ознакам); виконавський склад (вокальні, вокально-інструментальні, інструментальні); характер взаємодії сторін (конфлікт, злагода чи діалектичне поєднання обох начал); вид концерту (*concerto grosso*, *concerto ripieno*, сольний, камерний); стильова епоха: (барокові, класичні, романтичні); «чистота» жанру (концерт, мікст концерту й іншого жанру, жанри концертного типу).

Друга група — це варіанти класифікації за практичною реалізацією задуму: кількість солістів та оркестрів (у різних комбінаціях); інструмент для соло (струнний, духовий, ударний, народний; у разі залучення кількох солістів — однакові чи різні інструменти); інструментальний склад оркестру (струнний, мішаний, духовий); кількість частин циклу (одна, дві, три, чотири, п'ять і більше); музична форма першої частини (типова, нетипова).

Оркестр визнано тим чинником, який підсумовує всі зазначені критерії. Він пов'язує певну концепцію концерту, варіанти презентації твору, стильову епоху та історичний період не лише на рівні відношень між сторонами, вибору солюючого інструмента, складу оркестру і часу створення концерту, а й кореляції між трансформаціями концерту та розвитком оркестру загалом, які виявляються завдяки ключовим періодам їх взаємодії.

8. Аналіз барокових концертів дав змогу аргументувати доцільність їх поділу саме на три види із дефініцією критеріїв розмежування й уможливив встановлення кореляції між термінологічним визначенням концерту і часом його створення. *Concerto grosso* — це вид концерту, в основі якого розподіл усіх учасників на дві кількісно різні групи з ансамблевим викладом у *concertino* і хоровим у *grosso*. Ці дві партії різні: складніші в *concertino* і простіші в *grosso*. Визнано два критерії для диференціювання *concerto grosso* і сольного концерту з кількома солістами: *concerto grosso* має дві партії *basso continuo*, а сольний — одну; у *concerto grosso* більшість і меншість мають однаковий статус, а технічна складність їх партій близька, в той час як у сольному концерті роль оркестру часто є підпорядкованою, а партія соліста відчутно складніша за оркестрову.

Concerto ripieno — це вид концерту, у якому немає позаоркестрових солістів, а принцип концертності втілюється внаслідок почергового виділення окремих груп в умовах гомофонної фактури. Указано на відмінності між *concerto ripieno* і концертом для оркестру. Перший пов'язаний з епохою Бароко (*ripieno* означає «посилення» — приєднання додаткових виконавців для дублювань партій в унісон); концертне начало втілюється завдяки зіставленню інструментальних груп, функція кожної з яких змінюється впродовж концерту (найчастіше одна з двох груп скрипок експонує мелодичний матеріал). У концерті для оркестру виклад модифіковано завдяки трансформаціям оркестру, а контраст

утілюється завдяки зіставленню солістів. Як різновид *concerto ripieno* можна виокремити «камерний концерт» — твір для нечисленної групи виконавців (зазвичай чотири — вісім) без супроводу оркестру. Оскільки бароковий «великий оркестр» мав, зазвичай, 12–16 виконавців, то шість — вісім музикантів справедливо вважати «малим» («камерним») оркестром.

Сольним названо концерт, у якому є один (рідше два — чотири) соліст і оркестр. Зазначено, що назва «інструментальний концерт» як синонім до «сольного» є некоректною, адже «інструментальний» виступає антонімом до «вокального». Домінування сольного концерту для одного соліста й одного оркестру аргументовано найяскравішим проявом опозиції двох сторін. Два оркестри занадто «масивні» щодо одного соліста, а у разі наявності двох, трьох або чотирьох солістів оркестр має тенденцію до перетворення на споглядача їх вправності.

У гібридних концертів (поширені у добу Бароко) наявні риси кількох видів, прикладом чого є «Бранденбурзькі концерти» Й. С. Баха, більшість з яких поєднує ознаки двох чи трьох видів концертів.

9. Особлива гнучкість інструментального концерту, множинність його інтерпретацій та варіантів утілення пояснює поширення неоднакових видів концертів за різної доби і пов'язаність його концептуальних засад із певною стильовою епохою. Гармонійне співіснування всіх учасників виконавського колективу лежить в основі концепції барокового концерту, що й зумовило домінування *concerto grosso* з мінімальним ступенем контрасту між *concertino* і *grosso* на першому етапі становлення інструментального концерту. У бароковому сольному концерті (завдяки незмінності настрою протягом частини, опорі на неконтрастний тематичний матеріал і традиції його спільного, сольного-оркестрового, експонування) контраст не переростає у конфлікт. Суперництво між солістом і оркестром, що лягло в основу концепції класицистичного концерту, знаменувало посилення змагального начала і зростання міри драматизму протиставлень (це спричинило безперечне домінування сольного концерту, сприяючи переходу жанру від ужиткової та оказіональної сфер. Місце концерту у них посіли жанри дивертисменту і *symphonie concertante*. Такі істотні зміни були б неможливими без докорінного перегляду засад оркестру упродовж 1740–1760-х років, що справило суттєвий вплив на переосмислення розуміння концерту, підтверджуючи нерозривність еволюції концерту і трансформацій оркестру.

10. Трансформація оркестру і новий рівень утілення концертності уможливили диференціювання принципів викладу завдяки посиленню значення дублювання. Дж. Тореллі у Передньому слові до Концертів ор. 5 (1692) зазначив бажаність, а до Концертів ор. 6 (1698) — обов'язковість дублювання кількома виконавцями партії в групі *grosso*. Імперативність унісонного поєднання кількох музикантів на струнних інструментах унормувало одну з визначальних ознак оркестру — хоровий принцип викладу, що знаменувало ключову якісну трансформацію інструментального колективу. Вимога Дж. Тореллі означала виведення на новий рівень і концертності завдяки зіставленню різних прийомів викладу музичного матеріалу: хорового (кілька виконавців грають в унісон у групі *grosso*) та ансамблевого (кожну партію експонує лише один виконавець в *concertino*).

Стало можливим збільшення групи *grosso*, в той час як кількість солістів у *concertino* (виписана на титульній сторінці) була константою. Отже, дублювання відіграло значну роль в еволюції і оркестру, і концерту, торуючи шлях подальшому диференціюванню двох підходів і становленню сольного концерту: один виконавець і колектив з опорою на хорівий принцип викладу.

11. Значущість оркестру в жанрі концерту невпинно зростала протягом XVII–XVIII ст. *Basso continuo*, поліфонічна фактура, монохромний склад (у творах італійських композиторів) були стримуючим чинником посилення колориту. Однак порівняння оркестрування А. Кореллі та А. Вівальді, Г. Муффата і К. Граупнера продемонструвало винахідливість композиторів щодо частішого залучення тембрових ефектів, активнішого внутрішнього оркестрового солювання і нечастого звернення до переоркестрування. Радикальні стильові зміни і зумовлені ними трансформації в оркестрі в середині XVIII ст. спричинили переосмислення виразності оркестрування.

Інноваційним рішенням, яке стало визначальним для подальшої еволюції концерту, знаменуючи епохальну трансформацію жанру, стало започаткування вступу соліста не на початку твору, а пізніше (Й. Стаміц). Це відчутно посилило прояв концертності, створило основу для формування подвійної експозиції і сприяло вивищенню оркестру як носія тематичного матеріалу. Оркестр і соліст послідовно викладали різні версії однакового музичного матеріалу, що стало кардинальною трансформацією жанру концерту, пов'язаною з переглядом балансу в тандемі соліст — оркестр.

У концертах кінця XVIII ст. оркестр не поступається за значенням солістові. Отже, визначення певного концерту як барокового чи класицистичного корелює не тільки з часом його створення, вибором інструмента для солювання чи навіть структурою оркестру, а й із *концепцією*, реалізація якої безпосередньо зумовлена роллю соліста й оркестру. Інший підхід до взаємодії соліста та оркестру, нове бачення шляхів експонування музичного матеріалу, переосмислення балансу гармонійності і змагальності протягом третьої чверті XVIII ст. набувають системного, а не експериментального характеру, й у такий спосіб зумовлюють становлення симфонізованих концертів В. А. Моцарта. Його жанрова модель стає основою для концертів XIX–XX ст.

12. Аналіз концертів для різних інструментів виявив залежність між вибором інструмента для солювання і складом оркестру. Ця залежність не є безумовною, а залежить від часу написання твору, його стилістики і національної належності композитора. Відмінності в оркеструванні між концертами італійських і німецьких композиторів простежено від початку XVIII ст. А. Кореллі, Дж. Тореллі, Дж. Легренці, Т. Альбіні спираються лише на струнний оркестр, а духові інструменти є солюючими (труба у Дж. Тореллі, гобой у Т. Альбіні). Г. Муффат, Й. Пізендель, Й. Хайнікен, Й. С. Бах та ін. використовують духові інструменти для позаоркестрового і внутрішнього оркестрового солювання. Отже, оркестр у концертах перших характеризується прозорішою фактурою і одноріднішим монотембровим звучанням, у других — щільнішим викладом і водночас більшою колоритністю завдяки мішаному інструментальному складу. Кореляція

між вибором соліста і складом інструментів духової групи чітко виявляється в концертному оркестрі композиторів Мангаймської школи, який обов'язково включав валторни, але різні дерев'яні духові інструменти.

13. Виникнення оркестру в середині XVII ст. і становлення принципу *concerto grosso* (як інваріанту *stile concertato*) на початку 1670-х років, фактично, збігаються у часі. Однак взаємодія між ними простежується ще з кінця XVI ст. Намагання італійських композиторів видозмінити форми втілення антифонного ефекту у хорових творах спричинило залучення інструменталістів у жанри мотету і мадригалу. Це модифікувало їх, зокрема й у контексті появи опери на межі XVI–XVII ст., і посилювало значущість інструменталістів. Поширена від початку XVII ст. практика об'єднання співаків та виконавців на різних інструментах, а також унормування *basso continuo* сприяли урізноманітненню консортів та інструментальних ансамблів (пре-оркестрів).

Інноваційний акцент на багаторівневості взаємодії концерту та оркестру дав змогу сформулювати теорію кореляції еволюційної співдії інструментального концерту та оркестру: Еволюція жанру інструментального концерту корелює із становленням та розвитком оркестру: обидва процеси є потужними перманентними каталізаторами трансформацій один одного.

14. Етапи взаємовпливу еволюції інструментального концерту і трансформацій західноєвропейського оркестру протягом XVII–XVIII ст. простежено завдяки переосмисленню трьох основних моделей концерту (кореллівській, вівальдівській, моцартівській), рушійним чинником перетворень яких визнано зміни в трактуванні оркестру, його структурі та функціонуванні.

Злагожденість, притаманна концертам А. Кореллі на концептуальному рівні (попри різну кількість частин і варіювання послідовностей темпів у циклі), міцно пов'язана з трактуванням двох інструментальних груп як однакових за статусом. Монохромне струнне забарвлення, майже тотожний склад оркестру (*grosso*) і солістів (*concertino*) і повторення музичного матеріалу посилюють відчуття «співдії» в умовах домінування *concerto grosso*.

Урізноманітнення палітри інструментів для соло, стандартизація будови струнної групи, поглиблення контрасту між партіями соліста й оркестру, кількісне зростання останнього і використання різних тембрових ефектів в оркеструванні сприяло становленню вівальдівської моделі з опорою на сольний вид концерту. Контраст між солістом і оркестром відчутно зріс.

«Оркестрова революція» середини XVIII ст. стала парадигмальним зсувом в історії музики, сприяючи глибинній трансформації оркестру і зростанню його значущості в жанрі концерту. Цей процес «асиметрично» компенсовано посиленням індивідуальності соліста. Статус обох сторін у концертах В. А. Моцарта стає паритетним, напруженість драматичних зіткнень зростає, і змагальність може досягти рівня конфлікту — це моцартівська модель концерту.

Взаємовплив оркестру та концерту зберігатиметься у XIX–XX ст.: зростання технічних вимог до соліста, розширення палітри тембрових ефектів, урізноманітнення інструментів для солювання, включно з ударними, екзотичними і

спеціально сконструйованими, призводитимуть до відповідних трансформацій оркестру. Завдяки значним варіюванням розміру, складу і виду оркестру, що відображають його мультифункціональність у сучасному світі, одна з найважливіших ознак концертності — змагальне начало — дедалі частіше утілюватиметься не лише на рівні соліста та оркестру, а й завдяки посиленню контрастів всередині інструментального колективу, демонструючи безперервність кореляцій між еволюцією концерту та трансформаціями оркестру.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

I. Монографія

1. Ракочі, В. О. (2020). *Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть: Витоки. Трансформації. Концепції*. Київ : Лисенко М. М. 20,46 авт. арк.

II. Статті у фахових журналах, які індексуються Scopus та Web of Science

2. Rakochi, V. (2021). Synthesis as a Distinctive Feature of Brahms's Second Piano Concerto Orchestration. *Muzikoloski Zbornik / Musicological Annual*, 57(1), 25–63. <https://doi.org/10.4312/mz.57.1.25-63>

3. Rakochi, V. (2020). « L'orchestration mouvante » du Concerto pour piano de Schumann : genèse et perspectives. *Acta Musicologica*, 93(2), 135–159.

4. Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(1), 273–285. DOI: 10.7596/taksad.v9i1.2435

5. Ракочі, В. А. (2020). Концертність и симфонизм в Скерцо из Девятой симфонии Густава Малера. *Проблемы музыкальной науки / MusicScholarship*, 2, 75–83. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.075-083>

6. Ракочі, В. А. (2020). Трансформация оркестровки в Рапсодии на тему Паганини Сергея Рахманинова и джазовые идиомы. *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*, 3, 219–230. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.219-230

III. Розділ у колективній монографії, надрукований у видавництві категорії «С» за класифікацією SENSE

7. Rakochi, V. (2019). Dramaturgical Functions of Solos in Richard Strauss's Symphonic Poems. In José Ignacio Suárez García and Ramón Sobrino Sánchez (Ed.) *Symphonism in Nineteenth-Century Europe*. Series of the Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini. SPECULUM MUSICAE, XXXV (pp. 89–107). Turnhout: Brepols.

IV. Стаття у закордонному фаховому виданні

8. Rakochi, V. (2020). The “Orchestra of Soloists” in Mahler's *Nachtmusik*. *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Context*, XIX. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 85–94.

V. Статті у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

9. Ракочі, В. О. (2021). Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 7–35. DOI 10.34064/khnum1-6001
10. Ракочі, В. О. (2021). Оркестровка як чинник класифікації «Бранденбурзьких концертів» Йоганна Себастьяна Баха. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2(51), 7–26. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239386](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239386)
11. Ракочі, В. О. (2021). Взаємовплив оркестру і концертності у XVI — першій половині XVII століть. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 1(50), 49–63. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233112](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112)
12. Rakochi, V. (2021). Timbral Alternations in Tchaikovsky's Violin Concerto as a Multifunctional System. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 257–261. DOI 10.32461/2226-3209.2.2021.240077
13. Ракочі, В. О. 2021. Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 20(1), 55–68.
14. Ракочі, В. О. (2021). Оркестр в органних концертах Георга Фрідріха Генделя. *Музичне мистецтво і культура Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 32(1), 58–70. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-5>
15. Ракочі, В. О. (2021). Оркестровка Першого гобойного концерту Людвіга Лебрена і традиції Мангеймської школи. *Вісник КНУКіМ Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 44, 95–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235381>
16. Ракочі, В. О. (2021). Вплив інструментальних партій на трансформацію концертності в «Священних симфоніях» опус 6 Генріха Шютца. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*, 35/5, 22–28. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-4>
17. Ракочі, В. О. (2020). Оркестрування як засіб синтезу в Концерті для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*, 29/5, 182–189. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209732>
18. Ракочі, В. О. (2020). Традиційне і новаційне в оркестровці Третього Концерту для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця. *Українське музикознавство*, 46, 86–98. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2020.46.234602>
19. Ракочі, В. О. (2020). Концертність та її трансформація у П'ятій–Шостій книгах мадригалів Клаудіо Монтеверді. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16(2), 75–82. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217791](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217791)
20. Ракочі, В. О. (2020). Оркестр і його модифікації в Концерті для віолончелі з оркестром ор. 129 Роберта Шумана. *Науковий вісник Національної музичної*

академії імені П. І. Чайковського, 128, 35–51. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215195>

21. Ракочі, В. О. (2020). Парадокси оркестрування фортепіанних концертів Сергія Рахманінова. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2–3(47–48), 124–136. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213401](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213401)

22. Ракочі, В. О. (2019). Експресивні, синтезуючі та драматургічні функції оркестровки в Концерті in F Гершвіна. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 1(42), 44–56. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160667](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160667)

23. Ракочі, В. О. (2018). Рукописи не горять, або Симфонія до мажор Максима Березовського. *Студії мистецтвознавчі НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*, 1(61), 45–54.

24. Ракочі, В. О. (2018). Драматургічні та виражальні функції оркестру у Третньому фортепіанному концерті Сергія Рахманінова. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1(10), 166–171.

В. Вибрані публікації апробаційного характеру

25. Rakochi, V. (2021). A Fusion of Concerto and Symphonic Principles in the Scherzo of Mahler's Ninth Symphony. *BrumMAC-2021 (Society for Music Analysis conference). Abstracts*. Birmingham, the University of Birmingham. P. 56.

26. Ракочі, В. (2021). Взаємовплив оркестру і концертності у XVI — першій половині XVII століть. *Міжнародний науковий форум Музикознавчий Університет Молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації»*. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. С. 115–117.

27. Ракочі, В. О. (2019). Традиційне і новаційне в оркестровці третього концерту для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця. *Україна. Європа. Світ Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей четвертої міжнародної науково-практичної конференції*. Київ, Національна музична академія імені П. І. Чайковського. С. 168–171.

28. Rakochi, V. (2019). “The Orchestra of Soloists”: The Idea of a Concerto in Mahler's *Nachtmusiken*. *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts. The 19th International Music Theory Conference*. Vilnius, Lithuanian Academy of Music and Theatre. P. 13–14.

29. Ракочі, В. О. (2019). Оркестрування як засіб синтезу минулого і сучасного у «Карпатському» Концерті для оркестру Мирослава Скорика. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей третьої міжнародної науково-практичної конференції*. Київ, Національна музична академія імені П. І. Чайковського. С. 130–131.

30. Rakochi, V. (2018). Instrumental Medial Solo without accompaniment as a Distinctive Feature of 19th-Century Symphonic Composition. *Society for musicology in Ireland 16th Annual Plenary Conference*. Cork, Cork School of music. P. 13.

31. Rakochi, V. (2018). Tutti and Solos as Distinctive Feature of Strauss's Symphonic Poems. *International Conference Symphonism in Nineteenth-Century Europe*. Oviedo, Universidad de Oviedo.

АНОТАЦІЯ

Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка — Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021.

Дисертацію присвячено процесам еволюції жанру інструментального концерту XVII–XVIII століть, яку висвітлено у взаємодії з процесами трансформацій оркестру. Понад три століття інструментальний концерт зберігає статус одного з провідних жанрів європейського музичного мистецтва, віддзеркалюючи зростаючі потреби суспільства у комунікації і запит на яскраву творчу особистість — соліста — у його суперництві та взаємодії з оркестром. У роботі увагу зосереджено на нерозривності зв'язків між концертом як жанром, у якому консеквентно втілювалась ідея незалежного від сценічної дії композиторського задуму, та оркестром — музичною інституцією, що уможливила реалізацію концерту на практиці. Обидва процеси постійно корелювали між собою і стали потужними перманентними каталізаторами взаємозумовлених трансформацій. У дисертації обґрунтовано безперервність і багаторівневність їх взаємовпливів, простежено етапність змін, втілену в основних моделях інструментального концерту XVII–XVIII століть. Здійснено класифікацію різновидів жанру концерту з позиції відношень між солістом (солістами) та оркестром, термінологічні визначення концертів пов'язано зі стильовою добою, уведено в науковий обіг понад 300 праць зарубіжних дослідників і кілька десятків інструментальних концертів менш відомих композиторів, які, однак, справили значний вплив на еволюцію жанру.

Огляд основних підходів до етимології слова *concerto* продемонстрував, що найпоширенішими є три його версії: латинське дієслово *concertare* (боротися), італійський омонім (погоджуватись) та латинське дієслово *conserere* (спілкуватись). Найбільш слушним визначено синтетичний підхід, завдяки якому змагальність, гармонійне співіснування і спілкування соліста (солістів) й оркестру вдало поєднуються.

Аналіз процесу диференціювання термінів *sonata*, *sinfonia*, *concerto*, який тривав до початку XVIII століть, дозволив окреслити пріоритетні сфери використання кожного з них. Наголошено на тому, що термін *concerto* завжди означав музику, призначену для прослуховування, а не перегляду. Розглянуто модифікації *concerto*: у першій половині XVI ст. його вживають у побуті, у другій — у музичному мистецтві для позначення ансамблю будь-якого складу; на межі XVI–XVII ст. — це наголос на поєднанні інструментальних і вокальних партій, в останній чверті XVII століття — це назва музичного жанру (інструментальний концерт).

У дисертації досліджено чинники становлення оркестру, визначено його якісні та кількісні характеристики. Усі підходи до оркестру поділено на дві групи. Згідно першої, оркестр це будь-яке об'єднання музикантів, згідно другої — лише таке, що має спеціальні характеристики. Зазначено, що формування оркестру як колективу з відповідними кількісними та якісними характеристиками припадає на другу чверть XVII століття і зумовлене появою «Les Vingt-quatre Violons du Roy», постановками опер поза місцем їх прем'єри та появою постійних груп виконавців-інструменталістів при театрах.

Регулярне, починаючи з 1602 року, використання *basso continuo* (Л. Віадана), спричинило переосмислення принципу концертності і водночас віддзеркалилась на становленні оркестру. *Basso continuo* сприяв посиленню контрастності завдяки зіставленню інструментів та людських голосів (*madrigali concertati* К. Монтеверді) і водночас дав змогу пом'якшити дисбаланс між різними за силою і тембром інструментами, уможлививши їх поєднання.

Визначено, що у творах композиторів 1640–1660-х років тривали подальші трансформації концертності, проявом яких стало втілення контрастності винятково силами виконавців на інструментах без участі співаків: композитори болонської школи 1660-х років (М. Каццаті, Дж. Колонна, Дж. Бонончіні), протиставивши більш розвинуту партію соліста (трубач) чи солістів (трубач і скрипаль) та стриманіший виклад супроводу у решти музикантів, утворили міні-версію сольного концерту.

Глибинна трансформація концертності була інспірована інноваціями А. Страделли, який у *Sinfonia* та кількох аріях із серенади «Quale prodigio è ch'io miri» (початок 1670-х років) уперше використав поділ музикантів на *concertino* (меншість — дві скрипки і бас) та *grosso* (більшість — чотири струнні партії). А. Кореллі переосмислив винайдений А. Страделлою засіб музичної виражальності як жанр інструментальної музики, внаслідок чого у 1780-х роках з'явився перший різновид інструментального концерту — *grosso*. В основі кореллівської моделі концерту — опора на *concerto grosso*, різну кількість частин, варіювання послідовності темпів, тематичну єдність *tutti*- й *solo*-епізодів, тріо-сонатний склад *concertino*.

Визначальними ознаками концерту визнано: співіснування обов'язково різних за кількістю учасників сторін, контрастних за потужністю й виконавською технікою, що спричиняє неспинну змагальність сторін завдяки неодмінній участі оркестру. Суголосною дією усіх трьох чинників пояснено, чому деякі твори (наприклад, «Італійський концерт» Й. С. Баха) концертами є лише метафорично: у них немає зіставлення різних за кількістю учасників сторін і не використано оркестр. Критерії класифікації концертів поділено на концептуальні (жанрові ознаки, наявність вокальних партій, тип взаємодії сторін, вид концерту, стильова епоха, «чистота» жанру) та конструктивні (кількість солістів і оркестрів, вибір інструмента для соло, склад оркестру, кількість частин циклу та типовість чи нетиповість музичної форми першої частини). Підсумовуючим чинником є оркестр, який пов'язує концептуальні засади концерту, тип взаємодії сторін і відповідну стильову епоху.

У дисертації наведено типологічні ознаки кожного з трьох видів барокового концерту (*grosso*, *ripieno*, *solo*). Кількість партій *basso continuo* та

трактування солістів, як рівних чи нерівних за статусом, уможливило розмежування *concerto grosso* і сольного концерту з кількома солістами. Опора на контраст між групами чи окремими інструментами дало змогу диференціювати бароковий *concerto ripieno* і сучасний концерт для оркестру (камерний концерт трактовано, як різновид *concerto ripieno*).

Наголошено, що закріплення хорового принципу викладу, як обов'язкового у групі *grosso* (Дж. Тореллі, концерти ор. 5 і ор. 6), стало віхою у розвитку концерту і становленні оркестру і сприяло рельєфному виділенню скрипки завдяки ускладненню її партії на тлі оркестру у концертах Дж. Тореллі ор. 6. Стосовно концертів Т. Альбіноні зазначено посилення тембрового контрасту і вказано на розгорнуті, експресивні і технічно складні сольні партії гобоя.

Аналіз особливостей викладу концертів А. Вівальді дав змогу виокремити низку характерних для стилю композитора прийомів експонування музичного матеріалу, серед яких переосмислення фоно-орнаментальних дублювань і перегуків, значне поширення внутрішнього оркестрового солювання, переоркестрування, численні темброві ефекти, часте звернення до духових інструментів для солювання у концерті. В основі вівальдівської моделі концерту — сольний концерт, тричастинна будова швидко — повільно — швидко, старовинна концертна форма у крайніх частинах, мотивна мозаїчність першого *tutti*.

Розгляд концертів Дж. Альбікастро, Ф. Бонпорте, Е. Далль'Абако, Дж. Джентілі, Ф. Джеміньяні, Й. Кванца, Дж. Лауренті, А. Монтанарі, А. Марчелло, Г. Муффата, П. Локателлі, Й. Пізенделя, Й. Фішера, Й. Хайнікена та інших композиторів 1700–1740-х років уможливив їх поділ на такі, що наслідують кореллівську та вівальдівську моделі. Відзначено, що у ці роки тривало формування національних шкіл оркестрування. Основна відмінність між викладом в італійських та німецьких концертах стосується духових інструментів: перші залучають їх лише для соло, а другі часто включають до складу оркестру з утворенням більш важкого і водночас більш колоритного звучання. Тогочасний інструментальний концерт у Франції представлений лише творами Ж.-М. Леклера, що пояснено домінуванням жанрів театральної музики.

Аналіз скрипкових концертів Й. С. Баха довів, що композитор спирався на трансформовану вівальдівську модель (взаємопроникнення музичного матеріалу *tutti* та *solo*, інтеграція поліфонічної і гомофонної фактур). Переглянуто класифікацію «Бранденбурзьких концертів», які поділено на чотири групи залежно від ролі солістів та їх взаємодії з оркестром. Стосовно концертів Г. Ф. Генделя наголошено на використанні кореллівської моделі, проте адаптованої до інших історичних умов. Вочевидь, саме це зумовило поєднання в *Grand Concertos* ор. 6 несхожих рис: поліфонічної і гомофонної фактури; камерних дуетів і тутійних епізодів; комбінування прикмет сольного і *grosso* концертів; французької увертюри і різнонаціональних танців; пафосно-театралізованого і буденно-побутового начал. Мікст німецьких, італійських та французьких стильових рис уможливив життєздатність *concerto grosso* через півстоліття від часу його появи.

Середину XVIII ст. визначено часом розмежування барокового (кількісно невеликого, нестабільного за структурою та інструментальним складом і з

незамінним *basso continuo*) та сучасного (масштабнішого, константного за складом інструментальних груп, збалансованого і без *basso continuo*) оркестру. Наголошено на ґрунтовності змін у підході до дублювання (поширення неточних його видів) і відмові від «типізації функцій» інструментів (А. Веприк) на користь поліфункціональності. Підкреслено, що панування гомофонної фактури «справило, схоже, убивчий ефект на *basso continuo*» (Г. Стауффер), посилило зацікавлення окремою барвою в оркестрі та сприяло переосмисленню інструментального соло. Ключовим чинником цих змін стала відмова від *basso continuo*.

Трансформації в оркестрі позначились і на трактуванні інструментального концерту, для якого цей час також став переламним. У другій половині XVIII століття центром зацікавлення жанром концерту стали Німеччина, Австрія, а наприкінці XVIII століття – Франція (Дж. Віотті). У Німеччині до жанру концерту, зокрема сольного концерту для клавесина (в останній чверті XVIII століття для фортепіано) з оркестром постійно звертались сини Й. С. Баха (насамперед К. Ф. Е. Бах та Й. К. Бах). Вказано на дедалі міцнішу залежність між вибором інструмента для сольовання і складом оркестру та вивищенням кларнета, фагота, альтів і флейт; відчутним посиленням контрастності у композиторів Мангаймської школи (Я. Стаміц, К. Стаміц, Й. Вендлінг, К. Каннабіх, Л. Лебренн). Констатовано функціонування концерту на маргінесі музичної культури в Італії, чим і пояснено консерватизм в оркеструванні Б. Галуппі, П. Нардіні, А. Лоллі та Л. Боккеріні, які практично не використовували тембрових ефектів і майже не залучали духових інструментів до складу оркестру.

Зазначено, що у концертах австрійських композиторів середини XVIII століття (Г. Монн, Г. Рейттер, Г. К. Вагензейль та ін.) поєднуються барокові (камерний склад оркестру, біфункціональний клавішний інструмент і *basso continuo*) та класицистичні (характер тематизму, структура мотивів, гомофонна фактура) риси. Наголошено на оригінальності концертів Й. Альбрехтсбергера, примітних використанням варгана і мандори для сольовання на тлі струнного оркестру.

Аналіз концертів Й. Гайдна і В. А. Моцарта виявив усунення барокових рис *concerto grosso* на користь сольного класицистичного концерту та *sinfonia concertante*, визначальними рисами яких стало використання концертної сонатної форми у першій частині, опора на парний склад оркестру, який включав три, а часом навіть чотири групи інструментів (Двадцять четвертий концерт В. А. Моцарта), симфонізація концерту завдяки зростанню значимості ролі оркестру й урізноманітненню його функцій. Ці трансформації, намічені у ранніх концертах Й. Гайдна 1750–1760-х років, рельєфно виявляється у його зверненнях до цього жанру у 1780-1790-х роках (Одинадцятий концерт для фортепіано з оркестром та Концерт для труби з оркестром), однак найбільш послідовно застосовує їх у концертах В. А. Моцарт. Основою моцартівської моделі концерту, що утворила ґрунт усім наступним його модифікаціям, стало поєднання «віртуозності» й «симфонічності»: суперництво між солістом і оркестром, що набувати значного ступеню драматизму, віддзеркалює концертне начало, у той час, як трансформація тематичного матеріалу у процесі розвитку є проявом симфонічного.

У Висновках узагальнено результати дослідження. Наголошено на тому, що висвітлення процесу формування і розвитку оркестру спричинило переосмислення генези, еволюції та підходів до класифікації інструментального концерту XVII–XVIII століття. Пов’язаність етапів перевтілення концертності з процесами модифікацій оркестру, їх багаторівневий і безперервний взаємовплив та акцентування важливості оркестру для розвитку культури і мистецтва дали змогу сформулювати теорію кореляції еволюційної співдії інструментального концерту й оркестру: Еволюція інструментального концерту корелюється із становленням і розвитком оркестру, обидва процеси є потужними перманентними каталізаторами взаємних трансформацій.

Ключові слова: *concerto*, *concerto grosso*, *concerto ripieno*, еволюція інструментального концерту, трансформації оркестру, жанрова класифікація, взаємовплив концерту і оркестру, барокові інструментальні жанри, класицистичні інструментальні жанри.

SUMMARY

Rakochi, Vadym. Seventeenth and Eighteenth-Century Instrumental Concerto: Genesis, Classification, Orchestra. — Qualifying scientific work. Manuscript copyright ©Vadym Rakochi 2021.

Lviv National music academy named after M. V. Lysenko. Dissertation presented to the Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Art History, specialty 17.00.03 “Musical art”. — Odesa, 2021.

The dissertation is devoted to the evolution of the seventeenth- and eighteenth-century instrumental concerto which is considered in its interaction with the processes of transformation of the orchestra. For more than three centuries, the instrumental concerto has the status of one of the leading genres in European music, reflecting the growing needs of society to communicate and the demand for a bright creative personality (the soloist) in rivalry and cooperation with the orchestra. Emphasis in the dissertation is placed on the continuity link between the concerto, a genre that consistently embodied the idea of a stage action independent of the composer’s idea, and the orchestra, a musical institution that allowed the implementation of a concerto in essence. Both processes are constantly correlated with each other and have become powerful permanent catalysts for each other’s transformations. The continuity and multilevel nature of their mutual influences and the stage-by-stage changes (which are embodied in the main models of the instrumental concerto of the seventeenth and eighteenth centuries) have been examined in the dissertation. The concerto is classified from the standpoint of the relationship between a soloist (or several soloists) and the orchestra, and terminological definitions of concertos have been linked with the stylistic era. More than 300 works of foreign researchers and dozens of concertos by lesser-known composers who have significantly influenced the genre have been introduced into the discussion.

A review of the main approaches to the etymology of the word *concerto* revealed three versions as the most common. They are the Latin verb *concertare* (to contend),

its Italian homonym (to agree) and the Latin verb *conserere* (to consort). The most appropriate is the synthetic approach, in which the competitiveness, harmonious coexistence, and coherence between a soloist (the soloists) and the orchestra are successfully combined.

Analysis of the process of differentiation of the terms *sonata*, *sinfonia*, and *concerto* revealed that the differences had lasted until the beginning of the eighteenth century so it is possible to outline the priority field of the use of each of them. Emphasis is placed on the fact that the term *concerto* has always meant music intended for listening, not for watching. The modifications of the concerto's meanings disclosed that in the first half of the sixteenth century it was used in everyday life, whereas in the second half it had been applied to the musical art to denote an ensemble of any configuration. At the turn of the sixteenth and seventeenth centuries the *concerto* became an emphasis on the combination of instrumental and vocal parts, and in the last quarter of the seventeenth century an instrumental concerto emerged.

Factors of the orchestra's appearance are considered, and the qualitative and quantitative characteristics of the orchestra are defined. In the musicological literature approaches to the orchestra are divided into two groups. The musicologists from the first group treat an orchestra as a kind of association of musicians as, they suggest, the orchestra existed in the time of Ancient Egypt and Greece (only quantitative characteristics were applied). Researchers from the second group (G. Blagodatov, A. Carse, C. Goubault, N. del Mar, etc.) treat the orchestra as a collective with particular traits. They consider that the orchestra arose at the very beginning of the seventeenth century and link this process with Monteverdi's *Orfeo* (1607). Others (G. Stauffer, L. Todd, P. Walls, R. Weaver, N. Zaslav, etc.) move the genesis of the orchestra to the second half of the eighteenth century by arguing that there was no tutti playing practice in the seventeenth century. However, it is a conclusion of the thesis that the formation of the orchestra as a group with appropriate quantitative and qualitative characteristics should be dated back to the second quarter of the seventeenth century. The evidence is the appearance of *Les Vingt-quatre Violons du Roy*, staging of operas outside the city of their première, and the emergence of bands in many theaters.

The regular use of the *basso continuo* (L. da Viadana) since 1602 led to a rethinking of the concerto principle and reflected on the formation of the orchestra. *Basso continuo* enhanced the contrast by comparing instruments and human voices (Monteverdi's *madrigali concertati*) and at the same time mitigated the imbalance between instruments of different strength and timbre, allowing them to be combined.

It is determined that further transformations of the concerto continued in the works of composers of the 1640s and 1660s in which the embodiment of contrast exclusively by performers on instruments without singers was a further transformation of a concerto. Relying on the contrast between the more developed part of the soloist (e. g. a trumpeter) or soloists (trumpeter and violinist) and the more restrained presentation of the accompaniment by the other musicians, the Bologna school composers of the 1660s (Cazzati, Colonna, Bononcini) formed a mini-version of the future solo (double in the case of a trumpet and a violin) concerto.

The profound transformation of the concerto was inspired, in particular, by the innovations of Stradella, who had used for the first time in history the division of

musicians into *concertino* (which consisted of two violins and a bass instrument) and *grosso* (four strings and the *basso continuo*) in the *Sinfonia* and some arias from the serenade *Quale prodigio è ch'iomiri* (early 1670s). Corelli rethought Stradella's *concerto grosso* as a means of musical expression in instrumental genre, resulting in the emergence of the *concerto grosso* which became the first kind of instrumental concerto (1680s). The Corellian model of the concerto was based on the *concerto grosso* with a variable number of movements, different sequences of tempos, thematic unity of *tutti*- and *solo*-episodes, and the trio-sonata composition of the *concertino*.

The immanent features of the concerto are (1) the coexistence of different parts in terms of the number of participants, (2) contrasting in power and performance technique, (3) which causes constant competition between the parts due to the inevitable participation of the orchestra. The combination of all three factors explains that some works should be called "concerto" only metaphorically. Compositions solo keyboard like Bach's *Italian Concerto* or Schumann's *Konzert ohne Orchester* do not include matching between different parties because they do not use an orchestra.

Criteria of classification of concertos are divided into conceptual (genre features, presence of vocal parts, type of interaction of parties, type of concerto, stylistic era, "purity" of genre) and constructive (number of soloists and orchestras, choice of solo instrument(s), orchestral forces, number of movements of a cycle, typicality or atypicality of the first movement musical form). The final factor is the orchestra, which connects the conceptual principles of the concerto, the type of interaction between the parties, and the relevant stylistic era in a single whole.

Typological features of each of the three types of baroque concerto (*grosso*, *ripieno*, *solo*), ways to distinguish them, and correlations between the concerto's names and the time of their use were considered in the dissertation in details. The number of *basso continuo* parts and the interpretation of the status of soloists as equal gave grounds to distinguish between *concerto grosso* and *solo concerto* with several soloists (such as *sinfonia concertante*). Relying on the contrast between groups or individual instruments made it possible to differ the baroque *concerto ripieno* and the modern concept of the orchestra (a "chamber concerto" is treated as a kind of *concerto ripieno*).

It is emphasized that the consolidation of the use of several instruments to each part in the *grosso* group (Torelli's *Concerti* Op. 5 and 6) became a milestone in the development of the concerto and the formation of the orchestra, enabling the relief of the violin solo in Torelli's Op. 6. The strengthening of the timbre contrast was noted with regard to Albinoni's concertos and the expanded, expressive, and technically complex solo parts for oboe were pointed out.

The analysis of the peculiarities of Vivaldi's concertos made it possible to single out a number of characteristic methods of the composer's style of presenting musical material, including rethinking background-ornamental doublings and alternations, expansion of internal orchestral solos, re-orchestration, numerous timbre effects, frequent employment of wind instruments. The basis of Vivaldi's concerto model is a solo concerto, a three-part structure (fast — slow — fast), ritornello form in the outer movements, and the motivic mosaic of the first *tutti*.

Consideration of the concertos of Albicastro, Bonporte, Dall'Abaco, Gentili, Quantz, Laurenti, Montanari, Marcello, Muffat, Locatelli, Pisendel, Fischer, Heinichen, and other composers of the 1700s and 1740s made it possible to divide them into those that followed the Corellian and those that followed the Vivaldian concerto models. It is noted that the formation of national schools of orchestration continued in these years. The main difference between Italian and German concerto instrumentation concerns the wind instruments: the first used them as soloists, and the latter had often included them to the orchestra, resulting in a heavier and at the same time more colorful sound. French instrumental concertos of that time are represented only by the works of J.-M. Leclair, which is explained by the dominance of theatrical genres like *ballets de cour*.

Analysis of Bach's violin concertos proved that the composer relied on a transformed Vivaldian model (the transfusion of tutti and solo episodes and polyphonic and homophonic textures). The classification of *Brandenburg Concertos* has been revised. The concertos were divided into four groups depending on the role of the soloists and their interaction with the orchestra. Emphasis is placed, with regard to Handel's concertos, on the use of the Corellian model, but adapted to other historical conditions. This is what led to the combination in the *Grand Concertos* Op. 6 of such dissimilar features as polyphonic and homophonic textures; chamber duets and *tutti* episodes; combining features of solo and *grosso* concertos; French overture traits and dances of different countries; theatrical and popular idioms. A mix of German, Italian and French stylistic features made the *concerto grosso* viable half a century after its appearance.

The middle of the eighteenth century was determined as the time of demarcation between the baroque (quantitatively small, unstable in structure and instrumental composition) and modern (larger, constant in the composition, and without *basso continuo*) orchestra. Emphasis is placed on the thoroughness of changes in the approach to doublings (the use of inexact types) and the rejection of instruments' typical functions (A. Vepřyk) in favor of multi-functionality. The shift to the homophonic texture "had a similarly mortal effect on the *basso continuo*" (G. Stauffer), increased interest in particular colors in the orchestra, and contributed to the rethinking of the instrumental solo in the orchestra. The key factor in these changes was the rejection of the *basso continuo*.

Transformations in the orchestra were reflected in the interpretation of the instrumental concerto, for which this time also became a turning point. Germany and Austria in the second half of the eighteenth century and France (J. B. Viotti) at the end of the eighteenth century, became new concerto centres to replace Italy. In Germany, the concerto genre, in particular the solo concerto for harpsichord (in the last quarter of the eighteenth century for the piano) with orchestra was addressed by four J. S. Bach's sons (primarily C. F. E. Bach and J. C. Bach). The growing correlation between the choice of solo instrument and the composition of the orchestra and the popularity of clarinet, bassoon, violas and flutes is pointed out in the concertos of the Mannheim school (J. Stamitz, K. Stamitz, J. Wendling, C. Cannabich, L. Lebrunn). The functioning of the concerto on the margins of musical culture in Italy is stated, and explains the conservatism in B. Galuppi's, P. Nardini's, A. Lolly's and L. Boccherini's concerto orchestration, as they did not use timbre effects and almost did not involve wind instruments in the orchestra.

It is noted that mid-eighteenth-century Austrian composers (G. Monn, G. Reutter, G. Wagenseil, etc.) combine baroque features (chamber composition of the orchestra, bifunctional keyboard instrument and the *basso continuo*) with classical features (nature of the theme, structure of motives, homophonic texture). Emphasis is placed on the originality of J. Albrechtsberger's *Concerti per trombila e mandora*, notable for the use of such unusual timbres against the background of a string orchestra.

Analysis of Haydn's and Mozart's concertos revealed the elimination of baroque features of the *concerto grosso* in favor of the solo classical concerto and *sinfonia concertante*. Their defining features were a concerto sonata form in the first movement, reliance on a well-structured orchestra which included three and sometimes even four groups of instruments (Mozart's *Twenty-Fourth Concerto*), symphonic traits in a concerto due to the growing importance of the orchestra with a number of functions. The beginning of these transformations can be traced even in Haydn's early concertos of the 1750s and 1760s but they are much more evident in his concertos in the 1780s and 1790s (*Eleventh Piano Concerto* and *Concerto for Trumpet and Orchestra*). However, it is Mozart who uses all these features most consistently in his concertos. The basis of Mozart's concerto model (it became the ground for all further approaches to the concerto) was a combination of "virtuosity" and "symphony": the rivalry between the soloist and the orchestra acquires a significant degree of drama (this reflects a concerto origin), while the transformation of thematic material in the process of development is a manifestation of a symphonic origin.

The Conclusions summarize the results of the study. Consideration of the process of formation and development of the orchestra made it possible to rethink the genesis, evolution and approaches to the classification of the seventeenth and eighteenth-century instrumental concerto. The interconnection of the concerto's stages of transformation on the one side, and the process of modifying the orchestration on the other side, their multi-level and continuous interaction, and emphasis on the orchestra in the development of culture and art allowed to offer the theory of the evolutionary cooperation of the instrumental concerto and the orchestra: the evolution of the instrumental concerto stands together with the formation and development of the orchestra, and the both processes are powerful permanent catalysts for mutual transformations.

Keywords: concerto, *concerto grosso*, *concerto ripieno*, instrumental concerto evolution, transformations of the orchestra, genre classification, mutual influence of the concerto and the orchestra, baroque instrumental genres, classical instrumental genres.