

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ЯРОПУД НАТАЛЯ ВІКТОРІВНА

УДК 780.614.334:78.09.082.4:78.03

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ЖАНР ПОДВІЙНОГО КОНЦЕРТУ В ЕВОЛЮЦІЇ
ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня «доктора мистецтва»

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Н.В. Яропуд

Творчий керівник: кандидат філософських наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри струнно-смічкових інструментів
Полянська Катерина Валеріївна

Науковий консультант: кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Сумарокова Віра Григорівна

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	3
ВСТУП	11
РОЗДІЛ I. ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ДОБИ БАРОКО. ПОДВІЙНІ КОНЦЕРТИ А. ВІВАЛЬДІ.	
1.1. Інструментальний концерт як об'єкт музикознавчого та виконавського дослідження у полі жанрово-стильової еволюції та віолончельного виконавства	20
1.2. Інструментальний концерт доби Бароко як втілення принципу концертування	29
1.3. Подвійні концерти А. Вівальді: принцип концертування та виникнення типу однотембрової дуетності	36
Висновки до першого розділу	49
РОЗДІЛ II. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ПОДВІЙНОГО КОНЦЕРТУ В МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – XX СТОЛІТЬ.	
2.1. Віденська та мангаймська виконавські традиції у розвитку подвійного концерту. <i>Sinfonia Concertante</i> для скрипки та альту з оркестром (<i>мі-бемоль мажор</i> , К 364) В. А. Моцарта	51
2.2. Романтична концепція подвійних концертів для скрипки та віолончелі з симфонічним оркестром Й. Брамса та В. Кирейка: мости у часі	66
2.3. Нова транскрипція жанрової традиції подвійних концертів за участю віолончелі композиторів XX століття	79
Висновки до другого розділу	89
ВИСНОВКИ	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	96
ДОДАТКИ	
Додаток № 1. Нотні приклади	106
Додаток № 2 А. Титульна сторінка партитури Концерту для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (<i>фа мажор</i> , RV 544) А. Вівальді	111
Додаток № 2 В. Титульна сторінка партитури <i>Concerto grosso</i> для двох віолончелей та струнного оркестру А. Мальциса	112
Додаток № 3. Систематизований перелік подвійних концертів за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть	113
Додаток № 4. Систематизований перелік потрійних концертів за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть	119
Додаток № 5. Таблиця 1. Різновиди інструментальних концертів за кількісним співвідношенням солюючих інструментів	121
Додаток № 5. Таблиця 2. Класифікація подвійних концертів за тембральними ознаками інструментів	122
Додаток № 5. Таблиця 3. Авторство подвійних концертів	125
Додаток № 5. Таблиця 4. Жанрові моделі подвійного концерту за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть	128

АНОТАЦІЯ

Яропуд Н. В. Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця, наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

Зміст анотації

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – вперше на науковому рівні дослідити жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства, який охоплює період XVII – першої чверті XXI століть. Проаналізувати показові зразки жанру та виявити жанрово-стильові особливості подвійних концертів для скрипки і віолончелі та двох віолончелей з оркестром, розкрити характерні стилістичні риси виконавської техніки. Провести реставраційну роботу з відновлення рукопису нотного тексту та редагування сольних партій подвійного Концерту для скрипки і віолончелі з оркестром сучасного українського композитора В. Кирейка. Систематизувати подвійні та потрійні концерти зазначеного періоду за участю віолончелі.

У першому розділі, який має три підрозділи, досліджено інструментальний концерт доби Бароко в площині жанрово-стильової еволюції та віолончельного виконавства. Надано підходи до визначення поняття «подвійний концерт», зазначено провідні принципи класифікації жанру. Визначено принцип концертування та модель барокового подвійного концерту за участю віолончелі. На науковому рівні проаналізовано подвійні концерти А. Вівальді для двох віолончелей, струнних та чембало (*соль мінор*, RV 531) та для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*фа мажор*, RV 544); описано характерні

стильові особливості виконання та засоби виконавської виразності, що притаманні бароковій музиці.

Другий розділ присвячено дослідженню жанрово-стильової еволюції подвійного концерту періоду другої половини XVIII – XX століть. В його трьох підрозділах розкрито ключові засади, які сприяли розвитку жанру подвійного концерту, що були властиві різним історичним періодам (класичний, романтичний, XX ст.). Проаналізовано *Sinfonia Concertante* для скрипки та альту з оркестром (*мі-бемоль мажор*, К 364) В. А. Моцарта як найяскравіший зразок жанру класичної доби. На науковому рівні проаналізовано та обґрунтовано романтичну концепцію подвійних концертів для скрипки і віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка. Наголошено на синтетичності жанру у новій транскрипції подвійних концертів в творах композиторів другої половини XX ст. Досліджено твір сучасного італійського віолончеліста-композитора Джованні Солліми «*Violoncelles, vibrez!*» з метою віднайти жанрово-стильові риси подвійного концерту. В результаті аналізу виявлено ознаки взаємопроникнення та поєднання стилістичних рис різних епох, що підкреслює ідею синтетичності жанру в сучасній музиці.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше у сучасному вітчизняному музикознавстві розглянуто подвійні концерти періоду XVII – першої чверті XXI ст. для скрипки і віолончелі та двох віолончелей з оркестром в контексті становлення стильової еволюції жанру. Особливе місце в праці посідає наукове обґрунтування практичних результатів отриманих шляхом реставраційної роботи (аналітичної та виконавської) з відновлення рукопису нотного тексту Концерту для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мінор* ор. 65) видатного українського композитора В. Кирейка.

У виконавсько-практичному аспекті визначено ключові засоби художнього втілення та можливості інтерпретації подвійних концертів різних епох в умовах сучасного виконавства.

Ключові слова: подвійний концерт, принципи концертування, жанрово-стильова еволюція, віолончельне виконавство, традиція, реконструкція.

SUMMARY

Yaropud N. V. The double concerto genre in evolution of cello performance. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript. Scientific substantiation of a creative art project for obtaining the degree of Doctor of Arts in speciality 025 "Musical Art" (field of study 02 "Culture and Arts") – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

Abstract content

The aim. The purpose of the scientific substantiation of the creative art project is to investigate the genre of the double concerto in the evolution of cello performance, which covers the period of the 17th - the first quarter of the 21st centuries, for the first time at the scientific level. To analyze representative samples of the genre and to reveal genre-stylistic features of double concertos for violin and cello and two cellos with orchestra, to reveal characteristic stylistic features of performance technique. Carry out restoration work to restore the manuscript and edit the solo parts of a double concerto for violin and cello with an orchestra by the modern Ukrainian composer V. Kyreyko. Systematize double concerts of the specified period.

In the first chapter, which has three subsections, the instrumental concerto of the Baroque era is studied in terms of genre-stylistic evolution and cello performance. Approaches to the definition of the concept of "double concert" are provided, the leading principles of genre classification are indicated. The principle of concert performance and the model of a double baroque concerto with the participation of the cello have been defined. At the scientific level, A. Vivaldi's double concertos for two cellos, strings and harpsichord (g-moll, RV 531) and for violin, cello, strings and harpsichord (F-dur, RV 544) were analyzed; characteristic stylistic features of performance and means of performance expressiveness inherent in baroque music are described.

The second chapter is dedicated to the study of the genre and style evolution of the double concerto in the second half of the 18th-20th centuries. In its three subdivisions, the key principles that contributed to the development of the double concert genre, which were characteristic of different historical periods (classical,

romantic, 20th century), are revealed. The Sinfonia Concertante for violin and viola with orchestra (E-flat dur, K 364) by W. A. Mozart is analyzed as the most vivid example of the genre of the classical era. At the scientific level, the romantic concept of double concertos for violin and cello with orchestra by J. Brahms and V. Kyreyko has been analyzed and substantiated. The synthetic nature of the genre is emphasized in the new transcription of double concertos in the works of composers of the second half of the 20th century. The analysis of the work of the modern Italian cellist-composer Giovanni Sollima "Violoncelles, vibrez!", the purpose of which was to find the genre-stylistic features of the double concerto, revealed signs of interpenetration and combination of stylistic features of different eras, which emphasizes the idea of genre synthesis in modern music.

The scientific novelty of the research lies in the following aspects:

For the first time in modern domestic musicology, double concerts of the period of the XVII - the first quarter of the XXI centuries were considered for violin and cello and two cellos with orchestra in the context of the stylistic evolution of the genre. A special place in the work is given to the scientific substantiation of the practical results obtained through the restoration work (analytical and performing) of the restoration of the manuscript of the double concerto for violin and cello with orchestra (a-moll, op. 65) by the outstanding Ukrainian composer V. Kyreyko.

In the performance-practical aspect, the key means of artistic embodiment and the possibilities of interpretation of double concerts of different eras in the conditions of modern performance are defined.

Keywords: double concert, principles of concert performance, genre and style evolution, cello performance, tradition, reconstruction.

Список опублікованих праць

Основний зміст та висновки наукової праці представлені у двох наукових публікаціях (статтях) та тезах у наукових фахових виданнях України:

1. Яропуд Н. В. Виконавська стилістика Бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства / *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих

вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка / [ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 67, том 2. С. 188–196.

2. Яропуд Н. В. Подвійні концерти для скрипки та віолончелі з оркестром Йоганнеса Брамса та Віталія Кирейка: жанрово-стильові виміри / *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 138. С. 161–174.

3. Яропуд Н. В. Подвійні концерти А. Вівальді для скрипки і віолончелі та для двох віолончелей зі струнними та континуо як об'єкт дослідження та репрезентації в сучасних умовах виконавства / Збірка тез за матеріалами *XXII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках IV Міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації»*. Київ, 2022. С. 115–117.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри струнно-смичкових інструментів та кафедри теорії музики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Яропуд Н. В. Принципи концертування у творах А. Вівальді для скрипки і віолончелі та для двох віолончелей зі струнними та чембало: доповідь / *Програма Міжнародної науково-творчої конференції «Захід – Схід: культура і мистецтво»* (м. Одеса, 22.10. 2021 р.).

2. Яропуд Н. В. Подвійні концерти А. Вівальді для скрипки і віолончелі та для двох віолончелей зі струнними та континуо як об'єкт дослідження та репрезентації в сучасних умовах виконавства: доповідь / *Програма XXII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках IV Міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації»* (м. Київ, 10–12.01. 2022 р.).

3. Яропуд Н. В. Жанрово-стильові тенденції розвитку подвійних концертів для струнних інструментів в музиці українських композиторів: доповідь /

Програма Міжнародної науково-творчої конференції «Захід – Схід: культура і мистецтво» (м. Одеса, 30.09–01.10. 2023 р.).

4. Яропуд Н. В. Джованні Солліма – «Віолончелі, вібрують!»: до визначення жанру: доповідь / *Програма Всеукраїнської наукової конференції «Національна Музична Академія України імені П. І. Чайковського: Соціокультурні виклики сучасності»* (м. Київ, 19–20.10. 2023 р.).

5. Яропуд Н. В. Жанр подвійного концерту для баяна та віолончелі: тембральність, особливості ансамблювання: доповідь / *Програма Всеукраїнської науково-практичної конференції «Народно-інструментальне мистецтво через призму видатних особистостей: до 120-річчя від дня народження видатного діяча мистецтв, засновника кафедри народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського М. М. Геліса»* (м. Київ, 06.11. 2023 р.).

6. Яропуд Н. В. Подвійний концерт Віталія Кирейка для скрипки та віолончелі з оркестром: створення виконавської традиції інтерпретування видатними музикантами, професорами Олексієм Гороховим та Вадимом Червовим: доповідь / *Програма Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному просторі України»* (м. Київ, 15–16.11. 2023 р.).

7. Яропуд Н. В. Дослідження та реставрація рукописних нотних текстів в контексті сучасного виконавського віолончельного мистецтва: доповідь / *Програма XIX Міжнародної науково-практичної конференції «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни»* (м. Рівне, 16–17.11. 2023 р.).

8. Яропуд Н. В. Еволюція жанру подвійного концерту в контексті розвитку віолончельних шкіл сучасності (до 345-річчя А. Вівальді – засновника жанру): доповідь / *Програма XIII Міжнародної наукової конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського* (м. Київ, 20–21.11 2023 р.).

9. Яропуд Н. В. Подвійний концерт як актуальний жанр у розвитку сучасного віолончельного виконавства: доповідь / *Програма Міжнародної науково-практичної конференції «Світова культурна спадщина в умовах формування*

нового світопорядку» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Під патронатом Національної комісії України у справах ЮНЕСКО (м. Київ, 07.12. 2023 р.).

Апробація творчого мистецького проєкту

За темою творчого мистецького проєкту виконано Подвійні концерти для скрипки і віолончелі та для двох віолончелей з оркестром різних історичних періодів та ряд творів за участю віолончелі:

- А. Вівальді. Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*фа мажор*, RV 544);
- А. Вівальді. Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*ля мажор*, RV 546);
- А. Вівальді. Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*сі - бемоль мажор*, RV 547);
- А. Вівальді. Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало (*соль мінор*, RV 531).

Концерт відбувся 30.11.2023 року в Малій залі ім. О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського в рамках творчого мистецького проєкту «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства». Солісти: Катерина Бойчук – скрипка, Наталя Яропуд – віолончель, заслужена діячка мистецтв України, професорка, завідувачка кафедри струнно-смичкових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського Катерина Полянська – віолончель, за участю кандидата мистецтвознавства, в. о. доцента, завідувачки кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського Ольги Шадріної-Личак – чембало та ансамблю барокової музики;

- А. Кореллі. Concerto grosso (*соль мінор*);
- А. Вівальді. Пори року. «Зима»;
- Й. С. Бах. Бранденбурзький концерт № 3.

Концерт «**Різдвяна класика**» (за підтримки музичної агенції *Svitlo Concert*) відбувся 26.12. 2023 року в Будинку архітектора (Київ, Б. Грінченка 7) в рамках творчого мистецького проєкту «Жанр подвійного концерту в еволюції

віолончельного виконавства». Виконавці: Катерина Бойчук – скрипка, Наталя Яропуд – віолончель (*basso continuo*), за участю кандидата мистецтвознавства, в. о. доцента, завідувачки кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського Ольги Шадріної-Личак – чембало та ансамблю барокової музики.

- Ейтор Вілла-Лобос. «Арія» з Бразильської Бахіани № 5 в перекладенні для сопрано, віолончелі та фортепіано.

Твір виконано в рамках концерту пам'яті з нагоди 80-ти річчя з дня народження видатного співака, Народного артиста України, професора Олександра Вострякова, що відбувся 25.02.2024 року в Київському будинку Вчених (Київ, вул. Володимирська 45-А). Солісти: Народна артистка України Лілія Гревцова – сопрано, Наталя Яропуд – віолончель, партія фортепіано Наталія Шмельова.

Творчий мистецький проєкт аспірантки творчої аспірантури Наталі Яропуд «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства» на здобуття оствітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. У програмі виконано:

- Віталій Кирейко. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром *ля мінор*, ор. 65 (було виконано у версії з клавіром).

Солісти: Катерина Бойчук – скрипка, Наталя Яропуд – віолончель, Олена Жукова – фортепіано;

- Джованні Солліма. «Violoncelles, vibrez!» для двох віолончелей та камерного оркестру.

Солісти: Наталя Яропуд – віолончель, Сергій Казаков – віолончель, за участю камерного оркестру (концертмейстер – Тарас Яропуд).

Концерт відбувся 27.05.2024 року в Малій залі ім. О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Віолончельне виконавство формується у період становлення доби Бароко, на початку XVII ст., у той час, коли відбувається заміщення віольного та гамбового виконавства молодим скрипковим та віолончельним, яке вже досить стрімко розвивалося як окремий вид музичного мистецтва. В наслідок зміни акцентів у смаках та естетичних потребах суспільства, у способі комунікації, продиктованих впливом часу, на перший план виходить творча, яскрава особистість – виконавець-віртуоз, що і стало сприятливою передумовою виникнення концертного жанру.

Інструментальний концерт за свою понад трьохсотлітню історію зазнавав якісних змін – від Concerto grosso А. Кореллі, через тричастинні цикли класичної доби та симфонізованого концерту XIX – XX ст. до повернення рис Concerto grosso у новій жанровій традиції, які проявлялися у формотворенні, жанрово-стильових особливостях, використанні різноманітних складів солістів та оркестру, експериментуванні з тембровим поєднанням інструментів, тощо.

Водночас з сольним інструментальним концертом розвивався і жанр *подвійного концерту*, який є об'єктом нашої праці. Звернення до обраної теми обумовлено тим, що подвійні концерти є своєрідною вершиною виконавської майстерності та зрілості. Для віолончелістів подвійні концерти цікаві саме з точки зору виконавської практики, адже в основу жанру подвійного концерту закладено один з найскладніших видів музикування – *концертне сольне-дуетне, ансамблеве виконавство*.

Сучасний віолончельний репертуар налічує безліч творів різноманітних жанрів та форм (етюди, каприси, концертні п'єси, сюїти, сонати, твори для ансамблевих віолончельних складів, концерти), серед яких жанр подвійного концерту займає особливе місце та потребує вивчення своєї специфіки як композиторський і виконавський текст.

Проте, цей різновид, на відміну від сольного концерту, мало досліджений в сучасному музикознавстві.

Об'єктом дослідження є подвійний концерт для скрипки і віолончелі та двох віолончелей з оркестром другої половини XVII – першої чверті XXI століть, що розглядається в контексті еволюції жанру.

Предметом дослідження є жанрово-стильові особливості та виконавська техніка подвійних концертів для скрипки і віолончелі та двох віолончелей з оркестром в еволюції віолончельного виконавства.

Мета роботи – дослідити особливості створення та виконання подвійних концертів різних епох, обумовлені стильовими змінами жанру.

Основні завдання дослідження. Досягнення поставленої мети потребує постановки і вирішення таких завдань:

1. Розглянути подвійний концерт в контексті розвитку жанру інструментального (віолончельного) концерту.

2. Виявити принципи концертування епохи Бароко і Класицизму, проаналізувати подвійні концерти А. Вівальді для скрипки та віолончелі (*фа мажор*, RV 544) та двох віолончелей (*соль мінор*, RV 531) зі струнними та чембало.

3. Порівняти жанрово-стильові особливості подвійних концертів для скрипки та віолончелі з оркестром Й. Брамса (*ля мінор*, ор. 102) і В. Кирейка (*ля мінор*, ор. 65) та виявити можливості їх сучасної виконавської інтерпретації.

4. Дослідити основні тенденції розвитку жанру подвійного концерту для скрипки та віолончелі та для двох віолончелей з оркестром XX – першої чверті XXI ст., традиції та новітні підходи до формування жанру.

5. Проаналізувати твір відомого виконавця й композитора сучасності Джованні Солліми «Violoncelles, vibrez!» для двох віолончелей та камерного оркестру; визначити його жанр.

6. Систематизувати подвійні та потрійні концерти за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть.

7. Класифікувати інструментальні (подвійні) концерти: за кількісним співвідношенням солюючих інструментів; за тембральними ознаками інструментів; авторством подвійних концертів (композитор; композитор-виконавець; виконавець-композитор).

8. Створити жанрово-стильові моделі подвійних концертів за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження, обумовлена специфікою наукової праці, включає наступні **методи**:

– історичний, що дав можливість визначити історичні рамки та віднести творчість композиторів, твори яких аналізуються в науковому обґрунтуванні, до певної епохи та стилю; дослідити розвиток віолончельного виконавства;

– жанрово-стильового аналізу, який дозволив виявити стилістичні особливості музичного мовлення у вказаних творах композиторів;

– компаративного аналізу, завдяки якому стало можливим порівняння інтонаційних жанрово-стильових комплексів у творчості композиторів;

– виконавського аналізу, за допомогою якого висвітлено художньо-образну і виконавську специфіку подвійного концерту (для скрипки та віолончелі, двох віолончелей з оркестром) в аспекті оновлення жанрової традиції періоду XVIII – першої чверті XXI століть.

Джерельно-аналітична база. Теоретичну базу дослідження складають насамперед праці українських авторів, які присвячені **проблемам методології, теорії та історії музики**: О. Ю. Веселіної [7], Є. Ф. Гончара [11], А. П. Калениченка [20], Л. Кияновської [23], І. М. Коханик [29; 30; 31], В. Г. Москаленка [36; 37], В. Г. Сумарокової [44;], Н. Харнонкурта [54], С. В. Шипа [60; 61];

жанрово-стильовій типологізації, методології, теорії та історії жанру інструментального концерту: О. Г. Антонової [1], К. С. Білої [3], О. В. Буреля [4], О. К. Зав'ялової [19], І. І. Коденко [25], Коханик І. М. [29; 30], А. Куцана [32], В. О. Ракочі [41], В. Г. Сумарокової [46; 49; 50], Б. О. Сюті [52], І. Г. Тукової [53], Т. Р. Холодової [55], Н. В. Яропуд [62; 63; 64], а також дослідження іноземних авторів: Є. Д. Райчева (Raychev, Evgeni Dimitrov) [86], М. Т. Роедера (Roeder, Michael Thomas) [87], Робіна Стоувелла (Stowell, Robin) [89], Майкла Талбота (Talbot, Michael) [90], Н. В. Яропуд [63];

монографічні праці, присвячені творчості композиторів та виконавців, твори яких досліджуються в праці: В. Г. Антонюк, І. В. Шестеренко [2],

О. Т. Губко [15], А. Енштейна (Einstein, Alfred) [74], А. Ерманна (Ehrmann, Alfred von) [73], М. Калбека (Kalbeck, Max) [77], Ф. Неумана (Neumann, Frederick) [83], В. Нейманна (Niemann, Walter) [84], Є. Д. Райчева (Raychev, Evgeni Dimitrov) [86], М. Талбота (Talbot, Michael) [90], Н. Хорнанкурта (Harnoncourt, Nikolaus) [76], І. В. Шестеренко [58; 59];

залучені роботи, пов'язані з історією та теорією виконавства на струнно-смичкових інструментах: В. Брауна (Braun, William) [67], О. К. Зав'ялової [16; 17; 18], Л. Моцарта (Mozart, Leopold) [82], Р. Стоувелла (Stowell, Robin) [91], А. Куцана [32], К. В. Полянської [39], В. Г. Сумарокової [44; 45; 47; 48; 51], Ф.- М. Уїтті (Uitti, Frances-Marie) [91], В. С. Червова [56], Н. В. Яропуд [62];

дослідження, присвячені виконавству, загальним проблемам виконавської інтерпретації та виконавського стилю: Р. К. Босанке (Bosanquet, R. Caroline) [66], О. Величко [6], Т. Б. Веркіної [9], М. В. Гребеннікової [13], О. К. Зав'ялової [16; 17], О. Т. Катрич [21; 22], І. І. Коденко [24; 25; 26], М. В. Кононової [27; 28], В. В. Ларчікова [33], В. Г. Москаленка [35], К. В. Полянської [39], О. Ю. Сидоренко [42], В. Г. Сумарокової [44; 45; 47; 48], Ж. Е. Хаманн (Hamann, Judith Eleanor) [75], Н. Харнонкурта [54], В. С. Червова [56], Н. В. Яропуд [62; 64];

Історично-науковим підґрунтям стали праці В. Брауна (Braun, William) [67], В. Й. Вазилевського (Wasielowski, Wilhelm Joseph) [93], К. Закса (Sachs, Curt) [88], які дозволили проаналізувати витоки походження віолончелі та розвитку віолончельного виконавства з віольної й гамбової культури.

Питанням музичної риторики, теорії афектів та специфіці виконання старовинної музики присвячені праці М. Ф. Букофцера (Bukofzer, Manfred F.) [68], Ю. В. Ваш [5], О. М. Гончарової [12], М. В. Гребеннікової [13], Г. Дікмаса (Dikmans, Greg) [69], А. Долметча (Dolmetsch, Arnold) [70], Р. Донінгтона (Donington, Robert) [71], Ф. Доріана (Dorian, Frederick) [72], Д. Золтаї (Zoltai, Dénes) [94], Й. Й. Кванца (Quantz, Johann Joachim) [85], І. І. Коденко [24; 25; 26], В. Ландовської (Landowska, Wanda) [78], Ф. В. Марпурга (Marpurg, Friedrich Wilhelm) [80], Й. Маттезона (Mattheson, Johann) [81], Л. Моцарта (Mozart,

Leopold) [82], Ю. В. Ніколаєвської [38], А. Б. Попової [40], Н. В. Сікорської [43], Г.-Г. Унгера (Unger, Hans-Heinrich) [92], Н. Харнонкурта (Harnoncourt, Nikolaus) [76], Н. В. Яропуд [62; 64].

Матеріали дослідження. У процесі реалізації творчого мистецького проєкту було проведено виконавсько-творчу роботу та проаналізовано найбільш показові твори в жанрі подвійного концерту за участі віолончелі:

1. Подвійні концерти А. Вівальді для скрипки і віолончелі (*фа мажор*, RV 544) та двох віолончелей (*соль мінор*, RV 531) зі струнними та чембало;
2. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мінор*, ор. 102) Й. Брамса;
3. Подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром В. Кирейка (*ля мінор*, ор. 65);
4. Твір «Violoncelles, vibrez!» (1993 р.) для двох віолончелей та камерного оркестру Джованні Солліми.

Також досліджувалися: *Sinfonia Concertante* для скрипки та альту з оркестром (*мі-бемоль мажор*, К 364) В. А. Моцарта та Потрійний концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з симфонічним оркестром (*до мажор*, ор. 56) Л. ван Бетховена – як показові твори, що демонструють жанрово-стильову еволюцію та розкривають можливості сучасної виконавської інтерпретації.

Наукова новизна роботи та особистий внесок здобувача:

1. Вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто подвійний концерт для двох віолончелей та скрипки і віолончелі з оркестром в стильовій еволюції у контексті розвитку жанру від Бароко до першої чверті ХХІ ст;
2. Надається характеристика виконавсько-інтерпретаційних аспектів подвійних концертів у проєкції на твори, які досліджуються;
3. Аналізуються та вводяться в науковий обіг подвійні концерти для скрипки і віолончелі (*фа мажор*, RV 544) та двох віолончелей (*соль мінор*, RV 531) струнних та чембало А. Вівальді;
4. На науковому рівні здійснено порівняльний аналіз подвійних концертів для скрипки і віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка в ракурсі наслідування та розвитку жанру в українській музиці;

5. Аналітична робота над концертом В. Кирейка, що була проведена на основі рукопису твору (сольні голоси з партією фортепіано) та аудіозапису оркестрової версії, дозволила ввести його у науковий обіг як зразок жанру та об'єкт виконавської інтерпретації. Авторкою праці визначено специфіку виконання Подвійного концерту В. Кирейка, підґрунтям для чого стала власна виконавська інтерпретація твору. Наголошено на особливостях виконання подвійних концертів Й. Брамса та В. Кирейка, обумовлених стильовою специфікою цих творів (романтизм – неоромантизм);

6. Здійснена **реставрація** рукопису та редакція сольних партій скрипки, віолончелі та клавіру Подвійного концерту В. Кирейка для скрипки і віолончелі з оркестром (*ля мінор*, ор. 65);

7. Уточняється жанрова приналежність твору відомого сучасного віолончеліста Джованні Солліми «Violoncelles, vibrez!» для двох віолончелей та камерного оркестру, який було визначено авторкою праці не як віолончельний дует (за концепцією О. Ю. Грицишиної [14]), а як *подвійний концерт* з реалізацією ідеї однотембровості, поверненням до барокового складу оркестру, сучасною стилістикою й формотворенням;

8. Авторкою створено систематизований перелік подвійних та потрійних концертів за участю віолончелі періоду XVII – до першої чверті XXI століть;

9. Розроблено класифікаційні таблиці, які ілюструють:

– різновиди інструментальних (подвійних) концертів за кількісним співвідношенням солюючих інструментів;

– подвійні концерти за тембральними ознаками інструментів; за авторством (композитор; композитор-виконавець; виконавець-композитор);

– жанрово-стильові моделі подвійних концертів за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження сприяють збагаченню української музикознавчої думки і можуть бути використані в спецкурсах історії виконавської майстерності, навчальних програмах закладів фахової освіти та у виконавській практиці.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на дев'ятьох міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

За темою творчого мистецького проєкту презентовано **два сольних концерти**, один з яких був представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктора мистецтва»:

1. Подвійні концерти Антоніо Вівальді:

- Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*фа мажор*, RV 544);
- Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*ля мажор*, RV 546);
- Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*сі-бемоль мажор*, RV 547).
- Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало (*соль мінор*, RV 531).

Концерт відбувся 30.11.2023 року в Малій залі ім. О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського в рамках творчого мистецького проєкту «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства». Солісти: Катерина Бойчук – скрипка, Наталя Яропуд – віолончель, заслужена діячка мистецтв України, професорка, завідувачка кафедри струнно-смічкових інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського Катерина Полянська – віолончель, за участю кандидата мистецтвознавства, в. о. доцента, завідувачки кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського Ольги Шадріної-Личак – чембало та ансамблю барокової музики;

2. Творчий мистецький проєкт «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства»:

- Віталій Кирейко. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром *ля мінор*, ор. 65 (було виконано у версії з клавіром). Солісти: Катерина Бойчук – скрипка, Наталя Яропуд – віолончель, Олена Жукова – фортепіано;
- Джованні Солліма. «Violoncelles, vibrez!» для двох віолончелей та камерного оркестру. Солісти: Наталя Яропуд – віолончель, Сергій

Казаков – віолончель, за участю камерного оркестру (концертмейстер – Тарас Яропуд).

Концерт відбувся 27.05.2024 року в Малій залі ім. О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського та був представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктора мистецтва» в рамках творчого мистецького проєкту «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства».

Також за темою творчого мистецького проєкту «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства» в ряді концертів було виконано твори:

- А. Кореллі. *Concerto grosso (соль мінор)*;
- А. Вівальді. Пори року. «Зима»;
- Й. С. Бах. Бранденбурзький концерт № 3.

Концерт «**Різдвяна класика**» (за підтримки музичної агенції *Svitlo Concert*) відбувся 26.12. 2023 року в Будинку архітектора (Київ, Б. Грінченка 7) в рамках творчого мистецького проєкту «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства». Виконавці: Катерина Бойчук – скрипка, Наталя Яропуд – віолончель (*basso continuo*), за участю кандидата мистецтвознавства, в. о. доцента, завідувачки кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського Ольги Шадріної-Личак – чембало та ансамблю барокової музики.

- Ейтор Вілла-Лобос. «Арія» з Бразильської Бахіани № 5 в перекладенні для сопрано, віолончелі та фортепіано.

Твір виконано в рамках концерту пам'яті з нагоди 80-ти річчя з дня народження видатного співака, Народного артиста України, професора Олександра Вострякова, що відбувся 25.02.2024 року в Київському будинку Вчених (Київ, вул. Володимирська 45-А). Солісти: Народна артистка України Лілія Гревцова – сопрано, Наталя Яропуд – віолончель, партія фортепіано Наталія Шмельова.

Публікації здобувачки

Основні положення кваліфікаційної наукової роботи викладено у двох одноосібних статтях, які опубліковані у наукових виданнях, що затверджені МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство» та одному фаховому

періодичному науковому виданні публікацій як тези за матеріалами міжнародної науково-практичної конференції (див. с. 6–7 нашої праці).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт і його наукове обґрунтування виконане на кафедрі струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 11 «Сучасне теоретичне музикознавство в системі міждисциплінарних зв'язків» до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2020–2025 рр.). Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (Наказ 193-А від 29.11.2021 протокол № 4; Наказ 46-А від 27.03.2024 протокол № 7).

Структура роботи. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів з підрозділами, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та п'яти додатків. Загальний обсяг роботи складає 128 сторінок. Список використаних джерел містить 94 позиції.

РОЗДІЛ І

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ДОБИ БАРОКО. ПОДВІЙНІ КОНЦЕРТИ А. ВІВАЛЬДІ.

1. 1. Інструментальний концерт як об'єкт музикознавчого та виконавського дослідження у полі жанрово-стильової еволюції та віолончельного виконавства

Інструментальний концерт вже більше трьох століть залишається одним з найбільш актуальних жанрів у творчості композиторів, привертаючи до себе увагу як виконавців, так і музикознавців, як жанр, який протягом тривалого проміжку часу перебуває в постійній жанрово-стильовій трансформації та потребує оновлення знань стосовно вивчення його еволюції та виконавського втілення. Розглядаючи інструментальний концерт як *об'єкт музикознавчого та виконавського дослідження* звернемо увагу на пріоритетні напрямки його вивчення, що стали корисними для нашої праці, які присвячені:

- 1) визначенню генези поняття «концерт» (етимологія);
- 2) історії інструментального концерту, як форми ансамблевого виконавства;
- 3) особливостям раннього концертування в жанрі *Concerto grosso* (А. Кореллі, А. Вівальді, ін.);
- 4) жанрово-стильовій еволюції інструментального (віолончельного) концерту та подвійного концерту за участі віолончелі;
- 5) еволюції віолончельного виконавства та проблемам реконструкції технологічних моделей концертного жанру, спрямованих на актуальне виконавське інтонування творів різних епох.

Вивчаючи музикознавчі дослідження, в яких робилися класифікації та типології інструментальних концертів (серед українських авторів можна назвати В. О. Ракочі, В. Г. Сумарокову, С. В. Шипа, ін.), спробуємо визначити провідні конструктивні принципи, на яких побудуємо *власну типологію інструментальних (віолончельних) концертів*, активізуючи увагу на жанрі подвійного концерту за участі віолончелі.

1) Як жанр інструментальний концерт виникає в кінці XVII ст., відображаючи комунікативні потреби суспільства. Його появі сприяв попит на яскраву творчу особистість виконавця-соліста та його першість у взаємодії з оркестром.

За визначенням вітчизняних та зарубіжних дослідників (О. Г. Антонової [1], О. В. Буреля [4]; В. О. Ракочі [41]; В. Г. Сумарокової [50]; Б. О. Сюті [52], М. Ройдера [87]) *концерт* – це жанр, в основу якого покладено зіставлення (контраст) звучання повного виконавського складу (*tutti*) та окремих груп інструментів, або одного солюючого інструменту (*solo*). Відповідно, взаємодія соліста та оркестру будується на партнерстві та суперництві. Можливо специфіка поняття «концерт» має дещо неоднозначне значення саме через подвійне походження слова: латиною «*concertare*» – «змагатися», «*concertus*» – узгодження, а буквальный переклад цього слова з німецької «*koncert*» та італійської «*concerto*» – «згода», «гармонія». Визначення генези цього поняття є суттєвим, адже тлумачення обох варіантів є відгалуженням такого ґрунтового принципу формування музично-естетичної цілісності, як *принципу гри*, який є невід’ємною складовою музичного виконавського мистецтва.

Огляд основних підходів до етимології слова «*concerto*» продемонстрував, як відмічає В. О. Ракочі [41], різноманітні його версії, серед яких дослідник вважає найпоширенішими три:

1. латинське дієслово «*concertare*» (боротися);
2. італійський омонім «*concertus*» (погоджуватись);
3. латинське дієслово «*conserere*» (спілкуватись).

Ракочі визначає: «Найбільш слушним є синтетичний підхід, завдяки якому змагальність, гармонійне співіснування і спілкування соліста (солістів) й оркестру вдало поєднуються» [там само, с. 2]. Отже, в нашій праці *синтетичний підхід* здається доцільним і таким, що надає інструментарій для подальшого дослідження жанру концерту (віолончельного сольного, подвійного за участю віолончелі) в його історичній еволюції.

Аналіз процесу диференціювання термінів *sonata*, *sinfonia*, *concerto*, дозволив визначити, що в останній чверті XVII століття *concerto* – це вже назва

музичного жанру (*інструментального концерту*). Традиції *concertante* (концертності) пов'язані з ідеєю розкриття віртуозного начала, демонстрації технічних вмінь солістів, а серед рис *sinfonia* можна визначити одночасне звучання кількох інструментів, які утворюють гармонійну та вишукану композицію.

Concerto grosso вважається своєрідним зародком жанру «симфонія-концерт». В цьому жанрі (різновиді інструментального концерту) реалізується ідея **ансамблевої гри**, яка втілюється у розкритті віртуозних можливостей інструментів під час **сольних епізодів**. Музичний матеріал розподіляється між невеликою групою солістів (*concertino*) та оркестром (*ripieno*). Наразі, наявність розділів *tutti*, де усі інструменти рівноцінні, можна розглядати як впливи симфоній того часу.

У різні періоди, як показує аналіз еволюції інструментального (в нашій праці на прикладі віолончельного) концерту, використання синтетичного підходу в дослідженні дозволяє виявити загальне та індивідуальне, класифікувати й типологізувати його зразки, концентруючи увагу на різновиді жанру – подвійному концерті за участю віолончелі.

2) Історія *інструментального концерту*, як форми ансамблевого виконавства, має давнє коріння. Джерелами виникнення жанру можна вважати навіть античну трагедію (ідея *концертності* полягала у чергуванні партій соліста і хору), старовинний антифонний та респонсорний спів у християнській літургії, концертний стиль багатохорних монументальних композицій Дж. Габріелі, тощо. Феномен *концертності* мав місце ще за часів панування вокальної музики в епоху Середньовіччя, що виявлявся у протиставленні голосів хору (верхні голоси, які приєднувались до григоріанського хоралу, також мали концертуючий характер) [13; 53; 68].

Довгий шлях розвитку та становлення пройшов жанр концерту, підкоряючись стильовим тенденціям часу. До середини XVII ст. «концертом» називали лише вокально-інструментальні твори. А вже з другої половини XVII ст. (коли почали з'являтися суто інструментальні концерти спочатку в Болоньї, потім у Венеції та Римі) назва «концерт» закріпилася за камерними творами, які

були написані для ансамблю інструментів та отримала назву *Concerto grosso* (з італійської – «великий концерт»). Саме в *Concerto grosso* зароджується принцип змагальності, як принцип концертного музикування – одна з характерних ознак жанру концерту. Це відбувалося завдяки виокремленню солюючих та акомпануючих інструментів, причому перших завжди було декілька і називалися вони *concertino*. Виокремлення «концертуючої» групи (*concertino* – часто дві скрипки і віолончель) із загального струнно-смичкового ансамблю (*tutti*), або об'єднання всього ансамблю при рівноправності всіх партій – були першими ознаками жанру.

Серед перших авторів жанру – Алессандро Страделла, Джузеппе Тореллі. Саме в творчості останнього і намітився перелом від принципу концертування в *тріо-сонатах*, від «симфоній» для струнного оркестру та органу з «концертними соло» до *Concerto grosso*. Найбільш важливу роль у розвитку жанру відіграла творчість Арканджело Кореллі, Антоніо Вівальді, Георга Фрідріха Генделя.

3) Стилiстичні особливості *Concerto grosso* А. Кореллі полягали у розподілі за будовою на «сонатний» і «сюїтний» варіанти циклів. З дванадцяти його *Concerti grossi* вісім написані за принципом *Concerto da chiesa* (церковний концерт – 4-х частинний цикл, що базується на парному чергуванні частин, контрастних за метром та темпом), чотири – *Concerto da camera* (камерний концерт – танцювальний сюїтний цикл, який відкривався прелюдією й складався з танцювальних п'єс). До групи солюючих голосів входять дві скрипки і віолончель; їм протиставляються інструменти струнного квартету, склад якого, за бажанням, міг бути подвоєний. Зіставлення *solo* і *tutti*, як і активізація всієї музичної тканини, створюють враження динамічності і своєрідних колористичних ефектів в процесі формоутворення. Виникають різні плани звучання в ансамблі, що за відсутності внутрішніх тематичних контрастів в кожній з частин циклу, безсумнівно, по-своєму збагачує коло виразових можливостей нового жанру.

Раннє концертування спирається переважно на відчуття поєднання тембрового колориту, на спробу з'ясувати зв'язки та співвідношення специфіки окремих інструментів, голосів тощо. Розподіл виконавського складу в *Concerto*

grosso на дві групи та функційні переваги меншої за кількістю групи (*concertino*) сприяли створенню сольного інструментального концерту.

Продовжуючи традиції *Concerto grosso* А. Вівальді створює **новий тип** концерту. Його концертний цикл набуває принципово нових рис. Він складається з трьох частин – передкласична модель циклу (див. Додаток № 5, Таблиця 4) – з чергуванням за принципом контрасту (швидко – повільно – швидко). Саме у творчості А. Вівальді з'являються перші концерти для одного солюючого інструменту у супроводі оркестру, а виконавець отримує статус соліста. Серед його творів більше 500 інструментальних концертів, в яких композитор сміливо «випробовує» можливості різноманітних інструментів (скрипка, віолончель, віола д'амур, флейта, гобой, фагот, мандоліна, тощо) [90]. Написані композитором 27 концертів для віолончелі соло у супроводі струнного оркестру підкреслюють його новаторське мислення та зацікавленість до віолончелі, як інструменту з великим потенціалом. В пошуках нового звучання А. Вівальді першим вводить в склад оркестру гобой, кларнет, фагот, валторну, експериментує з різними складами інструментів. Отже, результатом поєднання близьких до віолончелі тембрів з рівнозначним навантаженням партій солістів стали три Концерти для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*фа мажор*, RV 544; *ля мажор*, RV 546; *сі-бемоль мажор*, RV 547), Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало (*соль мінор*, RV 531) та Концерт для віолончелі, фагота, струнних та чембало, (*мі мінор*, RV 409), в яких продемонстрована рівноцінність можливостей солюючих інструментів. Ці подвійні концерти будуть детально розглядатися в підрозділі 1.3. Подвійним концертам для скрипки і віолончелі та двох віолончелей зі струнними та чембало присвячені статті авторки роботи Н. В. Яропуд [62; 64].

Структура інструментальних концертів А. Вівальді має індивідуальні жанрові особливості. Перша частина вівальдіївського концертного циклу динамічна, віртуозна (здебільшого *Allegro*), трактується композитором як головна і найбільш значуща. В ній виявляється принцип концертності як змагання соліста і оркестру. Друга частина (як правило *Largo*, *Larghetto*, *Andante*) – виступає в якості ліричного центру; наділена особливою

психологічною глибиною розкриття внутрішнього світу людини. Солюючому інструменту надається основне навантаження, а партії оркестру – акомпануюча роль. Фінал – компактний, жвавий, (*Allegro, Allegro molto, Presto*) – має жанрову основу. Часто за обсягом музичного матеріалу фінал менший за першу частину; іноді використовується тематизм першої частини, що створює відчуття цілісності циклу. Концерти А. Вівальді стали взірцем концертного жанру не тільки для італійських, але й багатьох західноєвропейських композиторів, зокрема і для Й. С. Баха, який на основі скрипкових творів видатного італійця зробив перекладення сімнадцяти концертів для клавесину та струнних [32; 78; 90].

4) Дослідження найкращих зразків віолончельної літератури в жанрі концерту у передкласичній, класичній та романтичній стильових епохах дає можливість виявити його еволюцію та органічний зв'язок з розвитком **симфонізму як типу мислення**, що намітився у творчості Л. ван Бетховена (потрійний концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром *до мажор*, оп. 56), в концертах романтиків – Р. Шумана, А. Дворжака, Й. Брамса (подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром *ля мінор*, оп. 102) та ін. [28; 39; 41; 55; 63]. Композитори ХХ століття, сучасні композитори України та Європи (Б. Бріттен, Д. Лігеті, В. Лютославський, Г. Ляшенко та ін.) продовжують цей шлях, часто підкреслюючи симфонізацію жанру у назвах творів (Симфонія-концерт, або Концерт-симфонія) [11; 29; 33; 45; 49].

5) Серед досліджень, що присвячені **еволюції віолончельного виконавства**, розвитку якого сприяє розквіт концертного жанру, актуальними вважаємо роботи з проблем **реконструкції технологічних моделей** автентичного типу виконання творів доби Бароко [6; 9; 24; 25; 26; 38; 43].

В творчій частині нашого проекту та його теоретичному обґрунтуванні використовувалися концепції щодо *актуального інтонування* як виконавської проблеми Т. Б. Веркіної [9] та І. І. Коденко [24; 26].

Розглядаючи історичний аспект специфіки виконання старовинної музики І. І. Коденко акцентує тенденцію заперечення традиційних, загальноприйнятих інтерпретацій з метою виявлення «нових прихованих смислів, нового бачення

історичного виконавства» [24, с. 9]. Так, авторка співставляючи методи «реконструкції» та «деконструкції» у відновленні історичного вигляду музичної культури попередніх епох, визначає, що використання цих методів («реконструкції» й «деконструкції») лежить в основі більш детального розуміння процесів відновлення живої традиції виконавства. Поступово складається нове бачення історичного виконавства. «Реконструкція», як естетичне поняття, потребує абсолютної історичної достовірності, дотримання всіх правил і законів при відновленні старовинної музики. «Деконструкція» (*deconstructio* з лат. – зверху вниз, «осмислення») – це метод, суттю якого є осягнення явища «за допомогою руйнування стереотипу» [там само]. Щоб зрозуміти як працює ціле, як піше І. І. Коденко, «необхідне критичне переосмислення всіх історичних та інших канонів, включення їх у новий контекст (поняття постмодернізму)» [там само].

Як показує досвід концертної практики, складається нове бачення історичного виконавства, яке пов'язано не тільки з грою на старовинних (аутентичних) інструментах. Застосування методу «деконструкції» привело до зміни абсолютно усіх засобів виразності: відтворення часу, темпу і руху в музиці, осмислення фразування, інструментування, туше і штрихів, а також навіть цілі і завдання самої музики: «В результаті, автентисти повністю спростували звичне розуміння і уявлення про старовинну музику шляхом заперечення традиційних, загальноприйнятих інтерпретацій з метою виявлення нових прихованих смислів» [там само, с. 9].

Дефініції запропоновані авторкою використовуються нами у створенні власної концепції прочитання творів минулих епох як в теоретичному, так і у виконавському аспектах. Методика підходу до реалізації частини творчого мистецького проекту, який присвячено виконанню подвійних концертів А. Вівальді, побудована на синтезі відтворення історичних канонів, що ґрунтуються на ретельному вивченні та *розшифруванні* композиторського тексту (*реконструкція*) та нового контексту як історії, *що звучить тут і зараз* на сучасних музичних інструментах з відповідними можливостями виконавського інтонування (*деконструкція*).

б) Узагальнюючи характеристики жанру інструментального (віолончельного) концерту, виділимо провідні конструктивні (класифікаційні) принципи його систематизації. В центр уваги *власної типології* поставимо жанр подвійного концерту за участю віолончелі, що є одним з завдань нашої праці.

Перший принцип класифікації жанру інструментального концерту – **за типом викладу (написання) сольної партії та її співвідношення з іншими інструментами** (див. Додаток № 5, Таблиця 1).

Відокремлюємо від композиторів, що написали інструментальний концерт, *композиторів-виконавців* (мається на увазі що твір був написаний і виконаний самим композитором). Це, по-перше, дає можливість акцентувати увагу на тому факті, що існує першочергова (композиторська) редакція сольної партії, по-друге – можливе існування аудіо, або відео запису виконання самим композитором власного твору, що формує традицію виконання та дає можливість створення іншими виконавцями інтерпретаційної версії максимально наближеної до *композиторського задуму* (див. Додаток № 5, Таблиця 3).

Другий принцип – **це поділ за складом**. За цією ознакою концерти можна поділити на два основних типи: камерні (камерно-інструментальні) та оркестрові. До камерних можемо віднести твори, що написанні для камерного оркестру, або за складом не перевищують склад камерного оркестру. До оркестрових відносимо твори, в яких за партитурою присутній повний склад симфонічного оркестру, з усіма можливими його розширеннями (див. Додаток № 5, Таблиця 4).

Третій – **поділ за типом змістоутворюючої концепції**. За цим параметром концерти розподіляються на віртуозні («ігрові») та симфонізовані («концерт-симфонія») типи.

У віртуозному «ігровому» концерті визначна роль надається «сольності» гри виконавця, контрасту та зіставленню фактур, тембру, динаміки, а симфонізований тип «концерт-симфонія» – заснований переважно на принципах симфонічної драматургії, тематичної розробки.

Розподіл на типи за цією ознакою є традиційним та водночас достатньо умовним. Віртуозність, як іманентно концертне начало, в різній мірі обов'язково присутнє в кожному зі зразків цього жанру. А частка симфонічності може бути більшою або меншою. Залежно від того, яке співвідношення цих двох начал, в одному випадку концерт можна віднести до віртуозного, а в іншому – до симфонізованого типу (основний критерій – домінування ознак того чи іншого типу).

Якщо принципом класифікації обирається **стилістика**, виділяємо **бароковий, класичний та романтичний** різновиди, що склалися історично (див. Додаток № 5, Таблиця 4).

В музиці ХХ ст. розглядаємо: твори класичного типу (**традиційні**) і схильні до радикальних новацій (**новаторські**).

До класичного (традиційного) типу відносяться твори, що продовжують природний розвиток традицій, які відтворюють параметри музичного мислення будь-якої сформованої музичної стильової системи. До цього типу слід віднести **неокласичний, неоромантичний, неофольклорний** або «**грунтовий**» (включає твори, які цитують або асимілюють пласти народно-національної музики, тобто твори з явними ознаками національного колориту, мови).

До радикального (новаторського) типу відносяться твори, які прагнуть до різних форм новацій. У ХХ ст. непоодинокі випадки, коли окремий прийом, ідея або техніка підпорядковують собі всі основні параметри музичного мислення і мови. В таких випадках інновація переборює і підпорядковує собі традицію (серійний, алеаторичний, мінімалістичний, полістилістичний, інструментальний театр, ін.).

Наступний принцип класифікації – за **чистотою (або змішанням) жанрових ознак**; перевага іманентно концертних властивостей, або синтез їх з рисами інших жанрів (в результаті такого синтезу виникають концерти-рапсодії, концерти-поєми, концерти-варіації, концерти-драми і безліч інших поліжанрових сплавів, поєднань).

Ще один принцип, за яким поділяються концерти – **масштаб**. Вже у віденських класиків існував поділ на великий концерт і концертно

(Konzertstück). Цей принцип помилково було б звести тільки до масштабів частин, їх кількості, часу звучання. Найбільш важливим є критерій масштабності або «камерності» концепції.

Істотним принципом класифікації є **форма**. Характеризуючи твори за цим принципом необхідно враховувати кілька параметрів:

- структуру циклу (кількість частин і їх співвідношення);
- структуру окремих частин;
- наявність, або відсутність суто концертних розділів форми (подвійної експозиції та каденцій);
- стилістичні принципи у формоутворенні.

Однак, для визначення параметрів форми в творах ХХ – першої чверті ХХІ століття цих критеріїв явно недостатньо. Безмежна свобода композиторського формотворення не дозволяє охопити все їх реальне різноманіття. Можливо лише намітити основні орієнтири в підходах до форми:

- традиційні (трьох, чотирьох частинні твори);
- не традиційні (одночастинні, двочастинні, тощо).

Таким чином, можна виокремити схематичний варіант класифікації інструментального концерту в цілому (див. Додаток № 5, Таблиця 4).

1.2. Інструментальний концерт доби Бароко як втілення принципу концертності

Період барокової доби залишився в історії музики масштабним, загальноєвропейським стильовим явищем. Його розвиток почався в кінці ХVІ ст. і продовжувався майже до середини ХVІІІ ст., асинхронно в різних країнах. Серед історико-філософських особливостей епохи слід зазначити взаємодію християнських та античних традицій, різноманітність і синтетичність форм, взаємопроникнення релігійних мотивів і світського буття, виникнення нових жанрів, мінливість та вибагливість мистецьких фактур, атмосферу новаторських пошуків, поєднання багатовікових традицій з виконавськими експериментами, що вдало співіснували в одній епосі.

Синтетичність творчості доби Бароко набуває стрімкого розвитку, завдяки чому окремі види мистецтва утворюють урочисте та динамічне монументально-декоративне поєднання. Одночасне злиття архітектури зі скульптурою, ліпниною, мозаїкою та майористими розписами набувають форми довершеного взаємодоповнення, утворюючи синестетичні враження чуттєвості, які притаманні новому емпіричному світогляду, де головними стають реальна людина та оточуючий її простір. Разом зі змінами в мистецтві змінюється і світське буття. Популярності набувають розважальні жанри – тріумфи, придворні та міські феєрії, театральні дійства, тощо. Найбільш стрімко розвивається концертне та оперне мистецтво.

Серед якісних змін слід відзначити, що вже в період раннього Бароко роль інструментальних жанрів зростає. В першій половині XVII ст. залишаються актуальними більшість жанрів, форм та технік письма, що заявили про себе в інструментальній музиці попереднього століття. Головним досягненням епохи Бароко стало створення сприятливих умов для народження і формування гомофонно-гармонічного стилю – основи музичної культури наступних століть. Поява цифрованого басу вказувала на суттєві зміни в музичному мисленні – гармонія стала такою ж важливою, як і поліфонія. Гармонічне мислення вже з'явилося і в деяких композиторів попередньої епохи, але в епоху Бароко воно стало загальноприйнятим явищем. Виникає тип музичного багатоголосся, що характеризується поділом партій на головні та супроводжуючі. В музиці набуває ваги драматична експресія як основна драматична домінанта твору.

Відповідно виникають і нові прийоми гри на різних музичних інструментах. Наприклад, у струнно-смічкових – це *tremolo*, *pizzicato*, *sul ponticello* – як художні засоби та звукові ефекти. З'являється техніка гри, за якої звуки, що занотовані однаковою тривалістю, виконуються ритмічно нерівно – *notes inégales* («нерівні ноти»). Надзвичайно важливою характеристикою епохи Бароко є те, що саме в той час з'являється точний нотний запис музики, закріплюється авторство музичного твору за її творцем – композитором (як відомо, в епоху Ренесансу детальний запис нот був досить рідкісним). Музика зазнає суттєвих змін та стає складнішою. Стверджується нова звуко-висотна

організація: перехід від модальності до тональності. Модальні відголоски, як і раніше, дають про себе знати, проте тонально-функціональне мислення домінує. Написання творів розраховане на віртуозне виконання.

Серед концепцій музично-естетичних поглядів XVII століття головною була ідея універсальної гармонії Всесвіту, яка визначала, як закони вселенського устрою, так і закони музичні. Система естетичних поглядів, яку наслідувало Бароко від епохи Відродження з її гуманістичними традиціями та її багатий культурний досвід відіграли значну роль у музичному мистецтві. В цей час відбувається накопичення та систематизація знань; з'являються трактати німецьких теоретиків (Й. Бурмейстера (1556–1629), Й. Кеплера (1571–1630), М. Мерсенна (1588–1648), А. Кірхера (1601–1680), Й. Маттезона (1681–1764), Й. Й. Кванца (1697–1773), Ф. В. Марпурга (1718–1795), К. Ф. Е. Баха (1714–1788) Й. Форкеля (1749 – 1818), та ін.), в яких розглядаються найрізноманітніші аспекти музики, музичної теорії та естетики, такі, як музична нотація, влаштування музичних інструментів, вчення про звук та закони його розповсюдження, природа співу, теорія консонансів, вчення про гармонію, характеристики ладів та інтервалів, закони музичної акустики, вчення про афекти в полі художнього значення, змістовності та виразності музики й музичного виконавства.

Найхарактернішою рисою епохи Бароко є **музична риторика**, підґрунтям для якої стала наука про ораторське мистецтво. Вона утворилася як система прийомів викладення музичного матеріалу, де музично-риторичні фігури (мелодично-інтонаційні та гармонічні послідовності, звороти, ритмічні та темпові структури) передавали певний настрій твору, чинили на слухачів певний афект. Ці музичні формули відігравали особливу роль у виконавському, особливо інструментальному, мистецтві Західної Європи. В цей час формуються каталоги музично-риторичних фігур (аналогічно риторичним фігурам і тропам, що слугують для посилення афектів в людському мовленні), які, певною мірою, стали словником музичних можливостей, як, наприклад, у відомому дослідженні Г. Г. Унгера (див. таблицю фігур у книзі Г. Г. Унгера [92, с. 52, 64-67]), де їх налічується понад вісімдесят.

Виконавці, в свою чергу, намагалися пробудити у слухачів певні **афекти**, що вимагало від них великої емоційної напруги, різноманіття образних характеристик, загострення ритмічних, динамічних контрастів, театральності та експресивності виконання. Саме в епоху Бароко активізувався пошук ключа до композиційних закономірностей музичного розвитку та формоутворення, семантичного наповнення та тлумачення музики.

Становлення віолончелі, як концертного інструменту, починається з кінця XVII ст. та стрімко розвивається у XVIII ст., з моменту оформлення *concertante* та *sinfonia*.

Принцип концертування широко використовувався в епоху Бароко. Автором перших віолончельних концертів вважається віолончеліст капели базиліки Сан-Петроніо в Болоньї Дж. М. Яккіні (1663–1727).

Серед композиторів найбільш активна роль у розвитку жанру належить Дж. Тореллі (1658–1709), у творчості якого саме і намітився перелом від концертування в *trio-сонатах*, від «симфоній» для струнного оркестру та органу з «концертними» соло – до *Concerto grosso*.

Справжнім творцем нового жанру (*Concerto grosso*) визнається видатний італійський скрипаль і композитор XVII – початку XVIII ст. А. Кореллі (1653–1713). Як вже зазначалося раніше в підрозділі 1.1. його дванадцять *Concerti grossi* написані за різними моделями будови циклу: вісім – *Concerto da chiesa* (4- частинний цикл, що базується на парному чергуванні частин, контрастних за метром та темпом), чотири – *Concerto da camera* (танцювальний сюїтний цикл, який відкривався прелюдією й складався з танцювальних п'єс). Таким чином у А. Кореллі утворюється «сонатний» і «сюїтний» варіанти циклу. В його *Concerto grosso* виконавський склад розподілявся на дві групи: солюючі голоси (дві скрипки і віолончель) та інструменти струнного квартету (*tutti*), які можуть бути подвійного складу. Таке поєднання *solo* і *tutti*, активізація музичної тканини, спрямовані на створення враження динамічності та тембральних ефектів в процесі формоутворення. Різноманітність ансамблевого звучання в умовах відсутності внутрішніх тематичних контрастів в кожній з частин циклу слугувала інструментом збагачення виразових можливостей нового жанру.

Подальший розвиток цієї форми пов'язано з ім'ям молодшого сучасника А. Кореллі – А. Вівальді (1678–1741), у творчості якого цикл концерту знайшов форму, де швидкі частини окреслювали середню, повільну, а розвиток музичного матеріалу відбувався за принципом контрасту та характерного протиставлення. А. Вівальді став творцем перших концертів для одного солюючого інструменту (для скрипки – 214, для віолончелі – 27) та вперше поєднав ці інструменти у *подвійних концертах* (для двох віолончелей та скрипки і віолончелі з оркестром), які будуть розглядатися в підрозділі 1.3.

За часів Антоніо Вівальді у музичному мистецтві відбуваються якісні зміни згідно до філософських та естетичних концепцій суспільства. Людина стає в центр уваги, особистість виходить на перший план, виникає потреба у самоствердженні та самовираженні, фіксується авторство музичного твору (з'являється авторське право), зростає роль інструментальної музики, виникають нові музичні жанри та інструменти.

В період раннього Бароко віолончель менш поширена як сольний інструмент ніж скрипка, що скоріш за все обумовлено подібністю характеру її звуку до *viola da braccio*, популярного в той час інструменту.

Але вже на початку XVIII ст., зі зміною пріоритетів щодо яскравості звучання, відбулося поступове заміщення родини віол інструментами родини скрипок (до якої належить віолончель). Твори для віолончелі, зокрема й концерти, з'являються дедалі частіше. Яскравим прикладом може бути творчість Л. Боккеріні (1743–1805), найвідомішого віолончеліста-віртуоза та композитора кінця XVIII століття. Його одинадцятьом концертам для віолончелі з оркестром притаманні високий рівень віртуозності в поєднанні з витонченим художнім наповненням. Саме тому їх часто включають в концертні програми та записують на платівки найкращі віолончелісти світу, в тому числі й українські (наприклад, В. С. Червов).

Віолончель вівальдіївського періоду вже достатньо часто виходить на музичну арену в якості сольного інструменту та поступово стає на один щабель зі скрипкою як *сольний концертний інструмент*. Модифікація параметрів віолончелі уможливило розширення складних технічних прийомів, збільшує

тембральний діапазон та потребує розширення репертуару й випробування інструменту у різних жанрах.

Принцип концертування широко застосовується у **подвійних концертах** А. Вівальді, де, наприклад, віолончель в дуеті зі скрипкою виконує як солюючу, так і акомпануючу функції. Спираючись на досягнення засновника італійської скрипкової школи та першотворця *Concerto grosso* А. Кореллі, А. Вівальді закріпив за жанром **концерту** тричастинну форму з чергуванням частин за принципом контрасту (швидко – повільно – швидко) та виокремив віртуозну партію соліста.

Форма подвійних концертів А. Вівальді характеризується цілісністю, контрастним насиченням між розділами та окремими частинами. Стає складнішою внутрішня структура частин.

Крайні частини часто будуються на темі, що звучить у незмінному вигляді (ритурнелі оркестрових *tutti*). Їх характерною рисою є яскраве протиставлення *tutti* та *solo*.

Середня частина циклу найчастіше є *ліричною арією* соліста на тлі акомпанементу (зазвичай групи *continuo* – бас, чембало). Іноді друга частина виконує функцію зв'язки-переходу до наступної, фінальної, частини.

Навіть при значній ролі лірики, споглядальності та меланхолії в середніх повільних частинах, за висловом Н. Харнокурта: «емоційною домінантою концертної музики все-таки залишається радісне, у чомусь навіть наївне захоплення життям» [54, с.110].

У подвійних концертах композитор втілює технічну досконалість, максимально розкрив віртуозні та тембральні можливості інструментів. Рельєфні теми-мелодії крайніх частин, поряд зі стійкими пасторальними мотивами серединних розділів, спрямовані на розкриття відчуття захоплення гармонією буття.

Жанр *подвійного концерту* у творчості А. Вівальді увібрав в себе всі характерні закономірності жанру *інструментального концерту* та розвивався у відповідності до його типових тенденцій. Сам композитор був визнаний сучасниками одним з провідних європейських скрипалів-віртуозів, майстерність

якого відіграла вирішальну роль у розвитку скрипкової техніки та збагатила скрипкове виконавство новими прийомами гри на інструменті. Але його геніальність як композитора проявилася ще й в тому, що на відміну від віртуозів-виконавців, які писали концерти лише для інструментів, якими вони самі володіли, А. Вівальді створив безліч творів в цьому жанрі для самих різних інструментів: для *viola d'amore* – 6; мандоліни – 1; флейти – 14; сопілки – 3; блокфлейти – 2; гобоя – 20; фагота – 37; скрипки – 214; віолончелі – 27. А також цілий ряд **подвійних концертів**: для 2-х скрипок – 25; 2-х віолончелей – 1; для скрипки і віолончелі – 3; віолончелі і фагота – 1; 2-х мандолін – 1; 2-х флейт – 1; 2-х гобоїв – 3; 2-х труб – 2; 2-х валторн – 2; різних інструментів – 11 [90, с. 106].

Як вже було зазначено, за часів А. Вівальді віолончель лише починає входити до рангу концертуючого тембру та ще доволі рідко використовується в якості сольного інструменту. Однак, А. Вівальді створив 27 концертів для віолончелі соло у супроводі оркестру, що підкреслює його новаторське мислення. Композитор перманентно перебував у процесі пошуку нових поєднань тембрів (першим вводить в склад оркестру гобой, кларнет, фагот, валторну) та експериментував з різними складами інструментів. Результатом спроби поєднання близьких до віолончелі тембрів з рівнозначним навантаженням партій солістів стали три Концерти для скрипки та віолончелі зі струнними та чембало (*фа-мажор*, RV 544; *ля-мажор*, RV 546; *сі-бемоль мажор*, RV 547), Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало (*соль мінор*, RV 531) та Концерт для віолончелі, фагота, струнних та чембало (*мі мінор*, RV 409). Манускрипти цих концертів є у вільному доступі на сайті електронної бібліотеки Petrucci Music Library (URL: https://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio), а також існують у редакціях Джан Франческо Маліп'єро (Gian Francesco Malipiero), Анжело Ефрікіана (Angelo Ephrikian) Орфео Мандоцці (Orfeo Mandozzi) та ін., (див. посилання, там само).

Принцип концертності в концертах А. Вівальді базувався на зіставленні групи солюючих інструментів (або одного солюючого інструменту) багат шаровій фактурі оркестрової групи. Суть принципу полягала в тому, що в

процесі розвитку форми, групи інструментів змінювали свої функції, виступаючи і в якості соло, і в якості супроводу.

Відтак, *жанр концерту, який виник як наслідок естетики концертності, являє собою своєрідну взаємодію суперництва та згоди, ансамблевої та сольної гри одночасно.*

За зразком вівальдіївських інструментальних концертів писали свої сольні концерти Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель. Надалі в якості солюючого інструменту став висуватися і клавесин. Хоча його роль в *Concerto grosso* та концертах для солюючих інструментів була суто акомпануючою, але поступово його партія ускладнювалася, і з плином часу він став концертним інструментом. Сталося це вже у другій половині XVIII ст., в творчості Й. Гайдна та В. А. Моцарта.

1.3. Подвійні концерти А. Вівальді: принцип концерткування та виникнення типу однотембрової дуєтності

З 46-ти концертів для двох солюючих інструментів А. Вівальді п'ять з них – подвійні концерти, в яких **віолончель** задіяна як інструмент, що солює: Концерт для віолончелі, фагота, струнних та чембало, (*мі мінор*, RV 409), Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало (*соль мінор*, RV 531), три Концерти для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*фа мажор*, RV 544; *ля мажор*, RV 546; *сі-бемоль мажор*, RV 547). В нашій праці буде проаналізовано декілька творів з метою виявлення характерних жанрово-стильових рис концертів, які також розглядатимуться в ракурсі виконавської традиції.

Новаторський підхід А. Вівальді у формуванні складу оркестру та поєднанні солюючих голосів став підґрунтям для реалізації нових ідей, які втілилися у формі концерткування **двох близьких за тембром** інструментів: концерти для двох скрипок, двох віолончелей, а також духових інструментів – флейт, гобоїв, труб, валторн (див. детально Talbot, Michael [90, с. 106]). Так виникає тип *однотембрової дуєтності*.

Однією з перших спроб поєднання тембрально близьких, але різних за природою інструментів, став Концерт для віолончелі, фагота, струнних та чембало, (*мі мінор*, RV 409). Цей твір вирізняється серед інших подвійних

концертів будовою частин: незвична I частина – Adagio–Allegro–Adagio–Allegro (зміна темпів чергується протягом всієї частини); II частина – Allegro–Adagio – також відбувається чергування темпу всю частину, але закінчується швидким епізодом; III частина – Allegro. В цьому концерті не витримано принцип контрасту між частинами циклу, натомість він відбувається в середині самих частин. Віолончелі надається явне лідерство протягом всього твору, фагот – здебільшого акомпанує, що можна побачити аналізуючи партитуру твору (див. детально за посиланням URL: https://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio). На відміну від інших подвійних концертів, цей концерт невідомий широкій аудиторії та майже не виконується.

Ідея поєднання близьких за тембром струнних інструментів виникає у композитора не випадково. Адже А. Вівальді сам досконало володів скрипкою та чудово розумів специфіку віолончельного виконавства, яке розвивалося в безпосередній взаємодії зі скрипковим та наслідувало цілий ряд виконавських прийомів гри (штрихову техніку, принцип використання аплікатури, звукоутворення, вібрацію, тощо). Композитор ставить віолончель на один рівень зі скрипкою, вбачає в ній віртуозний інструмент з великим потенціалом художніх можливостей. Тембральна наближеність до скрипки, але з більшим регістровим діапазоном, дає змогу створити більш об'ємне звучання мелодійної фактури. В його концертах віолончель стає рівноправним учасником процесу *сольного дуетного виконання*, що дає змогу втілити ідею змагальності, як головного принципу концертування в жанрі подвійного концерту тієї доби.

Однією з характерних рис подвійних концертів А. Вівальді є виокремлення партій двох солюючих інструментів з групи *tutti* та надання їм рівноцінних виражальних можливостей. Як було зазначено у підрозділі 1.2., продовжуючи традиції А. Кореллі, А. Вівальді закріпив за жанром *концерту* тричастинну форму з чергуванням частин за принципом контрасту (швидко – повільно – швидко). За умови контрастної будови концертного циклу ускладнюється внутрішня структура окремих частин. Використання однієї і тієї самої теми, або її фрагменту що звучить в оркестрових *tutti* (ритурнелі оркестру) крайніх частин

циклу в незмінному вигляді є важливим принципом формотворення концертів А. Вівальді, завдяки якому зміст та структура набувають цілісності.

Роль оркестру змінюється в залежності від розгортання музичного матеріалу – в крайніх швидких частинах оркестр зазвичай вступає в діалог з солістами, а в середніх повільних – виконує суто акомпануючу функцію (частіше за все в комбінації лише басу та чембало). Взаємодія між солістами будується за *принципом змагальності*, який також розповсюджується і на зіставлення *solo* до *tutti*.

Яскравим зразком типу *однотембрової дуєтності* є Концерт для двох віолончелей (*соль мінор*, RV 531). А. Вівальді.

Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало (соль мінор, RV 531) став найбільш популярним серед сучасних виконавців-віолончелістів та є одним з яскравих зразків вівальдіївської моделі подвійного концерту. Цикл складається з трьох частин контрастної будови.

В цьому творі композитор звільняє солістів від гри оркестрових *tutti* в групі, натомість одразу представляє обох солістів віртуозними фрагментами.

Перша частина (*Allegro*) розпочинається експозицією теми стрімкого, енергійного характеру двох віолончелей, що звучить каноном у супроводі лише остинатного *basso continuo*. Після проведення першого речення оркестр підхоплює солюючі голоси, підтримуючи заданий настрій. Тематичний матеріал будується на чергуванні двох мотивів – віртуозного та наспівного характеру, який розробляється варіативно: віолончелі то змагаються, то вступають в діалог між собою. Роль оркестру супроводжуюча.

Друга частина (*Largo*) – написана в основній тональності (*соль мінор*) у простій двочастинній формі. Голосу першої віолончелі надається ведуча роль, другий голос каноном повторює мелодію теми, утворюючи діалог солістів. Для супроводу з голосів оркестру композитор залишає лише *basso continuo* (в даному випадку віолончель з чембало), зберігаючи, таким чином, одну темброву фарбу. При повторенні кожного з розділів частини тема виконується з застосуванням імпровізаційних елементів та вільної орнаментики.

Третя частина (*Allegro*) в стрімкому русі є достатньо віртуозною. Тридольний синкопований метро-ритм надає характеру музики жанрової танцювальності. Частина розпочинається оркестровим проведенням теми-ритурнелю, який в процесі розгортання музичної драматургії буде виступати в якості об'єднуючої теми між варіативним проведенням сольних епізодів. Рух мелодії сольних голосів викладений здебільшого шістнадцятими, а в оркестрі – восьмими зі «збивкою» ритму в кінці кожного речення (дві шістнадцятих на останній восьмій такту), що підкреслює жанровість. Партії обох віолончелей абсолютно рівноцінні та виступають у конкурентному дуетному чергуванні. Принцип змагальності яскраво прослідковується в рівноцінному навантаженні партій солюючих віолончелей, розкриваючи ідею концертності. Оркестр, хоча і бере активну участь у створенні характеру музики, проте не вступає у відверте змагання з солістами.

Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (*фа мажор, RV 544*) має програмну назву «**Il Proteo o sia il mondo al roverscio**» («Протей, або світ перевернувся з ніг на голову»), в якій закладено ідею самого твору. Композитор написав партії солюючих скрипки та віолончелі таким чином, що їх за бажанням можуть виконувати як скрипка, так і віолончель. Як зазначено в редакції Франческо Маліп'єро (Francesco Malipiero) видавництва Рікорді (Ricordi, Milan), «у рукописі соло концертуючої скрипки записано у теноровому і басовому ключах, а солюючої віолончелі – у скрипковому ключі. Солюючі голоси мають транспонувати свої партії – скрипка на октаву вгору та, відповідно, на октаву вниз віолончель»¹. Можна лише припустити що композитор в такий спосіб хотів підкреслити абсолютно рівноцінні віртуозні та виражальні можливості скрипки і віолончелі.

Концерт має три частини. У першій (*Allegro*) – експозиція проводиться всіма голосами оркестру разом з солюючими скрипкою та віолончеллю. Далі музичний матеріал викладається за принципом чергування солюючих голосів.

¹ Див. Додаток № 2 А. Титульна сторінка партитури Концерту для скрипки, віолончелі струнних та чембало (*фа мажор, RV 544*) А. Вівальді.

Варіативність мелодій першої частини та почергове виконання її віртуозних тем солістами носить типовий характер *concertante*. Закінчується частина репризою – проведенням теми-ритурнелю солістами та *tutti*. Віолончельна партія насичена віртуозними пасажами у високій теситурі, які повністю повторюють скрипкові віртуозні фігурації.

Друга частина (*Largo*) – написана в тональності мажорної доміанті (*до мажор*) у формі розгорнутого періоду. Наспівність мелодії з її простотою та водночас красою інтервальних інтонацій за викладом та будовою подібна до ліричних барокових вокальних арій. З перших нот мелодії скрипки соло відчувається споглядальний, умиротворений характер музики, який в дуєті з солюючою віолончеллю відтворює ідею «злагоди» та водночас «змагальності» в тембральній красі між солістами, як характерну рису подвійних концертів А. Вівальді. Сольні голоси по черзі демонструють красу тембру інструментів. Музичний матеріал розгортається варіативно, викладений за принципом взаємодоповнення мелодичної лінії. В якості акомпануючого тембру А. Вівальді обрав чембало.

Третя частина (*Allegro*) також будується за принципом *concertante* солістів та дуєтним виконанням віртуозних тем частини. Починається третя частина унісоном *solo* і *tutti*; викладена в тридольному метрі темою танцювального характеру. Розвиток тематичного матеріалу відбувається за рахунок варіативного викладення теми та її віртуозних фрагментів. Фінал завершується ритурнелем початкової теми частини всіма голосами. Змагання солістів підсилює акомпануюча функція оркестру. Партії скрипки та віолончелі наповнені рівнозначними віртуозно-технічними елементами, з яких вибудовується цілісна мелодична лінія.

Подвійні концерти А. Вівальді (Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало *соль мінор*, RV 531 та Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало *фа мажор*, RV 544) побудовані за принципом контрастної драматургії (чергування частин швидко – повільно – швидко), з опорою на жанровість, де яскраво представлений принцип змагальності (*concertante*) між солюючими інструментами та сольними і тутійними проведеннями. В концертах

дотриманий також принцип імпровізаційності та варіативності викладу музичного матеріалу. Віртуозні епізоди швидких частин «обрамлені» чергуванням тем-ритурнелів *tutti*.

Зазначимо що аналогічну композиційну модель (за винятком концерту для віолончелі та фагота струнних та чембало *мі мінор*, RV 409) мають також подвійні концерти для скрипки, віолончелі, струнних та чембало *ля мажор*, RV 546 та *сі-бемоль мажор*, RV 547 А. Вівальді, які не були розглянуті детально в нашій праці, проте вони були виконані авторкою роботи в рамках творчого мистецького проєкту.

Узагальнюючи результати аналізу відзначаємо, що перші частини проаналізованих подвійних концертів А. Вівальді динамічні, віртуозні та швидкі (*Allegro*), трактуються композитором як основні та найбільш значущі в тричастинному циклі. В них яскраво втілений принцип концертності у значенні змагальності солістів між собою та оркестром. Другі частини (*Largo*) виступають в якості ліричного центру та наділені особливою семантичною глибиною. Як правило, мають будову, наближену до вокальних арій Бароко. Цікаво відмітити, що в подвійних концертах, які мають мажорні тональності (Концерти для скрипки, віолончелі, струнних та чембало: *фа мажор*, RV 544; *ля мажор*, RV 546; *сі-бемоль мажор*, RV 547) другі частини написані в тональності мажорної домінанти, тоді як в концертах з мінорною тональністю (Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало *соль-мінор*, RV 531; Концерт для віолончелі, фагота струнних та чембало *мі мінор*, RV 409) другі частини залишаються в основній, але мінорній тональності (див. детально за посиланням URL: https://imslp.org/wiki/Category:Vivaldi,_Antonio). Солюючим інструментам в другій частині відводиться ведуча роль, а партії оркестру – акомпануюча, чим підкреслюється вагомість партій солістів, їх особливе положення. Всі повторні проведення теми виконуються солістами з використанням принципу імпровізаційності та застосуванням орнаментики. Фінали подвійних концертів зазвичай компактні, стрімкі та жваві (*Allegro*), мають жанрову основу. В них підкреслена роль змагальності солістів.

Риси стилістики Бароко у подвійних концертах А. Вівальді складають цікавість прочитання для сучасного виконавця. Це, передусім, *імпровізаційність, риторичні фігури та виконавські засоби виразності (артикуляція, звукоутворення, штрихова техніка, вібрація).*

Як відомо, мистецтво імпровізації було невід'ємною складовою виконавської практики часів Бароко. Імпровізація виникла як найбільш ранній тип музикування, в якому процес створення музики відбувається під час її виконання. Протягом століть вміння імпровізувати вважалося обов'язковою складовою у комплексі професійних навичок музиканта, показником його смаку, високої виконавської майстерності та глибинних знань музичної теорії.

Відомий німецький флейтист, композитор та музикознавець XVII століття, сучасник А. Вівальді Йоганн Йоахім Кванц (1697–1773) у своїй праці «Мистецтво гри на поперечній флейті» розгорнуто виклав критерії вимог до виконавців-солістів, таких як виконання прикрас, майстерність імпровізації, заповнення довгих нот, виконання штрихів та артикуляцій, про що він детально пише в главах XI, XII, XIII, XV [85]. Автор розповідає і про відповідні вимоги до акомпануючого в оркестрі музиканта в главі XVII [там само]. За словами Й. Кванца виконавці того часу мали вміти доповнювати музичний текст прикрасами, дімінуціями, імпровізувати контрапункт, а починаючи з XVII століття ще й розшифровувати цифрований бас (*basso continuo*).

Поширеними видами імпровізації того часу були *дімінуція* та *орнаментування*. Ці види розвивалися приблизно в один період, утворивши різні національні традиції Бароко. Так, наприклад, *дімінуція* широко застосовувалася в італійській та англійській музиці, а *орнаментування* – у французькій [32; 85]. Імпровізація використовується зокрема й в других частинах подвійних концертів А. Вівальді, оскільки повторення теми кожного з її розділів (частина зазвичай складається з двох речень у формі періоду) має бути виконана відповідно до барокових стилістичних традицій: перше проведення виконується так, як написав композитор, а за повтором соліст мав майстерно додати прикраси на окремих нотах та імпровізувати мелодію так, що б «не нашкодити» задуму композитора, про що детально пише Й. Кванц в главах XI, XIII, XIV [85].

Наблизитися до суті й змісту барокової музики сьогодні неможливо без **реконструкції** тих композиційних засад, які відкриває музична риторика, що утворилася як система музичних прийомів та символів, підґрунтям для якої стала наука про ораторське мистецтво.

Вчення про музично-риторичні фігури увібрало в себе різноманітне коло явищ, де самі семантичні значення інтонаційно-ритмічних елементів виступають в якості прийомів розвитку й формотворення, прикрас і законів контрапункту. Подібно до ораторського мистецтва музична риторика здатна чинити вплив на людину засобами емоційного переконання, що вперше було сформульовано ще в античній риторичі – вчити, давати насолоду, хвилювати. Завдяки стійкій семантиці музичні фігури стали знаками, емблемами певних почуттів та понять, а мелодичні та гармонічні звороти навіть відображали зміст за відсутності слів в інструментальній музиці.

Музичні риторичні фігури зазвичай пов'язані з зображенням тих чи інших образних уявлень, про що говорять самі їх назви: *circulatio* – коло, *fuga* – біг, *anabasis* – сходження вгору, *catabasis* – низхідний хід, *suspiratio* – зітхання (секунда вниз), *passus duriusculus* – хроматичний хід, яким передавалося почуття скорботи, страждання. Показовими є ознаки деяких фігур, наприклад: *circulatio* може відтворювати в музиці обертання, кружляння; фігура *fuga* – пов'язана з рухом мелодії дрібними довжинами – передає біг. Широко застосовувався прийом музичного зображення смерті, який позначався паузою у всіх голосах – фігура *aposiopesis*; паузи, які переривають мелодію – фігура *tmesis* (розсічення) – використовувалася для передавання відчуття жаху й оціпеніння. Низхідні мелодії – фігура *catabasis* – символізували смuteк, вмирання, покладення у труну. Фігури могли наслідувати інтонації людського мовлення: *interrogatio* – питання (секунда вгору), *suspiratio* – зітхання, плач (секунда, мала секунда вниз), *exclamatio* – вигук (секста вгору) – (за Г.- Г. Унгером [92]).

Своєрідною моделлю формотворення служила риторична диспозиція, зразком якої ще за часів античності вважалася побудова з шести-восьми частин. Одним з найпоширеніших варіантів був такий: *exordium* – вступ, *narratio* – розповідь, *confirmatio* – затвердження теми, *propositio* – визначення, коротке

викладення теми, *partitio* – розділення, *confutatio* – спростування, *digressio* – відступ, *peroratio* – заключення [там само].

Особливе значення ці **риторичні моделі** мали в інструментальній музиці, оскільки вони відігравали роль опори, орієнтиру, замінюючи відсутність допоміжного елементу – словесного тексту. **Розробка принципів музично-риторичної диспозиції пізніше сприяла затвердженню діалектики сонатної форми в музиці віденських класиків, а через них і на перетворення риторичних принципів сонатної форми та музичного формотворення в цілому.**

В творах А. Вівальді, що аналізуються, зустрічаються музичні риторичні фігури пов'язані з рухом, які підкреслюють віртуозну спрямованість та жанровість крайніх частин концертів. Так, наприклад, в партитурі Концерту для двох віолончелей, струнних та чембало (*соль мінор*, RV 531) знаходимо: *circulatio* – коло [такти 6-8; 19-23; 33-39; 65-72; 84-90; 93-94; 150-152; 168-183; 233-235; див. Додаток № 1, Приклад № 1];² *fuga*, що відтворює біг в музиці [такти 17-23; 27-33; 46-54; 65-75; див. Приклад № 2].

До іншої образної сфери належить фігура *catabasis* – низхідний хід, на мотиві якого побудовані друга і третя частина концерту – [такти 9-10; 25-26; 74-75; 80-83; 96-97; 100; 105; 110; 115-126; 131; 133; 135; 147-148; 154-164; 187-197; 215; 217; 219; 221; 223; 226; 228; 230; 236-238; див. Приклад № 3]; *anabasis* – сходження вгору [такти 49-50; перша половина 99 та 104 тт.; 130; 132; 134; 136; 143-146; 149; 165-166; див. Приклад № 4].

Фігура *suspiratio* – зітхання, плач (секунда вниз) є характерною ознакою другої частини даного концерту, але зустрічається і в швидких розділах [такти 74-76; 99; 100; 104; 105; останні чотири шістнадцяті 108 та 109 тт.; 111-113; 131; 133; 135; див. Приклад № 5].

В Концерті для двох віолончелей фігура *exclamatio* – вигук – (секста вгору) використана композитором лише декілька разів [на межі тактів 30 та 31; 31 та 32; 32 та 33; 106; 110; див. Приклад № 6].

² Див. Додаток № 1. Нотні приклади.

В другій частині фігура *interrogatio* – питання (секунда вгору), виступає у діалектичній взаємодії з *exclamatio* [такти 106 та затактова нота до 110 та такт 110; див. Приклад № 7].

Аналогічні приклади музичних риторичних фігур та зворотів можна віднайти і в інших творах композитора.

В подвійних концертах А. Вівальді **фактура** викладу музичної думки диференційована за функціональними ознаками на інструментальні плани, зумовлені солюючими голосами та акомпанементом, згідно з тематично-рольовим навантаженням у кожний конкретний момент розвитку музичної дії. Визначальним фактором в процесах відбору інструментів для подвійних концертів були їх художні (артикуляційні, динамічні, тембральні) властивості. Чітке динамічне прочитання, від *pp* до *ff* створювало необхідну контрастність у чергуванні музичних епізодів, що добре узгоджувалось з **канонем жанру інструментального концерту**. Такий динамічний баланс яскраво проявлявся у співвідношенні між солюючими голосами та оркестровим *tutti*. Адже два соліста звучали значно тихіше в сольних епізодах, ніж весь склад *tutti*, який їм протиставлявся.

Безумовно важливим для сучасного інструменталіста (віолончеліста, скрипаля) у відтворенні барокової стилістики подвійних концертів А. Вівальді є спосіб звукоутворення, який **формує тембр-інтонацію та виконавський тонус**, в якому важлива роль належить фразуванню. Музична тканина подвійних концертів А. Вівальді – це переплетення багатьох музичних ліній, які складаються з мотивів, або фраз. Кожна фраза має свій напрям, кульмінаційну точку, яка безпосередньо залежить від гармонії та ритму. Поліфонічне звучання фактури подвійних концертів А. Вівальді є рухливим, наповненим смислами. Фразування сольної віолончельної партії взаємопов'язано із структурним поділом музичної форми і визначається логікою музичної думки.

Фраза, її побудова та агогіка підпорядковані тематичному розвитку музичної думки. Саме тому виконавцю необхідно відноситись з особливою увагою до розвитку теми. Тільки тоді мелодична лінія досягає цілісної форми та енергії. Для подвійних концертів А. Вівальді характерне поєднання різних

інтервалів (дисонансів і консонансів), різноманіття ладових зв'язків та поліфонічних співвідношень **музичної мови**. Тому для виконання цієї музики необхідне розвинене ладове мислення. Щоб краще розуміти музичну мову А. Вівальді, потрібно ретельно вслухатись в звукову тканину, адже слухове сприйняття спонукає до розуміння складних поліфонічних поєднань елементів в музичній мові подвійних концертів.

У віолончельній сольній партії подвійних концертів А. Вівальді значно зростає увага до окремих мотивів, фраз. Саме тому виконавцю необхідно вміти об'єднати та організувати окремі мотиви та поліфонічні лінії в єдине ціле. Драматургічний розвиток забезпечується завдяки таким виразовим елементам, як штрихи, динаміка, артикуляція, вібрація, імпровізаційність, за допомогою яких необхідно вибудувати логіку розвитку композиції.

Одним з основних засобів втілення смислових (інтонаційних) акцентів різних рівнів у подвійних концертах А. Вівальді є **динаміка**. Для визначення динамічного спектру твору орієнтиром є гармонічна структура та її афект. Сама тональність вже несе велике змістовно-емоційне навантаження та зумовлює певний характер музики. Дисонанси виконуються голосніше та з більшою напругою на відміну від консонансів; розв'язання в тоніку виконуються тихіше, порівняно з загостреною звучністю в кадансах. У середині довгих, цілісних фраз за допомогою динаміки інтонуються (*вимовляються*) окремі виразні звороти, що дозволяє наблизити музику до живого людського мовлення. Одним з основних критеріїв використання динамічних нюансів є мелодичний рельєф.

Виконавець виявляє композиторський інтонаційний задум за допомогою ряду художніх засобів (динамічних, агогічних, колористичних) і розкриває його відповідно до своєї індивідуальної позиції.

Особливістю *музичного інтонування* є те, що кожен виконавець має власне внутрішнє відчуття, свою особисту потребу в інтонуванні, на що впливають темперамент, характер, інтелектуальна обізнаність. Сучасним виконавцям необхідно володіти культурним і музично-історичним світоглядом, щоб бути співзвучним настроям, які передаються бароковою музикою. Вірне розуміння та тлумачення музичного тексту передбачає звернення до риторики, філософії,

теорії та історії літератури, мовознавства, теорії перекладу, історії релігії, богослов'я, герменевтики, екзегетики, гомілетики, біблеїстики.

Виконавська техніка віолончеліста (скрипаля) в інтерпретуванні подвійних концертів А. Вівальді вимагає високого рівня майстерності володіння інструментом в широкому розумінні цього поняття, адже поняття «техніка» (від грец. «техні» – мистецтво) – це щось значно вагомніше, ніж просто швидкість, віртуозність, рівність, стрімкість, які вже самі по собі є окремими її складовими. Художня техніка – це цілий комплекс виконавських засобів та навичок, які мають конкретну музично-цільову спрямованість, зумовлену змістом твору, що інтерпретується, особливостями творчого мислення, рівнем розвитку рухливої техніки та її взаємодії зі слуховими еталонами.

Особливості звуковидобування в подвійних концертах А. Вівальді зумовлені, насамперед, естетикою епохи Бароко. Сучасний виконавець має враховувати те, що інструментарій барокової доби відрізнявся від сучасного за своєю будовою та силою звучання, про що засвідчено в працях видатних теоретиків Вільгельма Йозефа фон Вазилевського (1822–1896) «Віолончель та її історія» [93] та Курта Закса (1881–1959) «Довідник музичних інструментів» [88], в яких автори надають класифікацію струнно-смичковим інструментам від старовинних до сучасних, розглядають їх витoki та вплив на формування нових типів інструментів.

Виконання технічних віртуозних фрагментів в подвійних концертах А. Вівальді не є самоціллю демонстрації віртуозності, адже пасажі завжди підпорядковані розвитку музичної ідеї та виступають в якості засобу, за допомогою якого композитор створює певний музичний образ. Для того що б відтворити той чи інший характер музики подвійних концертів необхідно використовувати різноманітні прийоми ведення смичка (легато, дета́ше, спікато, стакато, комбіновані штрихи) та відповідні прийоми артикуляції, які були б наближені до манери виконання на барокових інструментах. Техніка лівої руки має бути достатньо розвиненою, адже чіткість виконання віртуозних елементів залежить від швидкості та моторики лівої руки в поєднанні з правою. Лише

злагожденість артикуляції лівої та правої руки робить можливим майстерне виконання різних штрихових комбінацій.

Те саме стосується звука та вібрації – вони є невід’ємними від музичної ідеї художніми засобами виразності, завдяки яким виконавець надає музиці змістовного навантаження, колористичного забарвлення, тим самим викликає певні афекти в слухачів.

Звук – головний виражальний засіб, за допомогою якого виконавець комунікує зі слухачем, передає той чи інший стан або настрої музичного твору. Для виконавців-інструменталістів звук є одним з найважливіших інструментів впливу на слухача, тому що звук виступає в якості «провідника» семантичної ідеї твору. В художньому сенсі поняття «звук» є значно ширшим – це цілий комплекс технічних та художніх прийомів гри, до яких відноситься і вібрація.

Вібрація є «вторинним», допоміжним засобом виразності, характерною прикрасою, фарбою звуку, якою також підсилюється певний настрої музики. В часи А. Вівальді вібрація як художній засіб використовувалася досить «дозовано». Вона служила для виділення певних змістовних акцентів у фразі, підкреслення гармонічних та мелодичних зворотів, окремих нот та інтервалів. Прийом *вібрато* в бароковій музиці зазвичай використовували наприкінці тривалості довгої ноти для «заокруглення» фрази, або навпаки, для продовження та «наповнення життям» довгої ноти, яка мала гармонічне затримання з подальшим розв’язанням. В подвійних концертах А. Вівальді сучасний виконавець має звернути особливу увагу на виконання прийому *вібрато* задля дотримання стилістично вірного виконавського відтворення барокової музики, уникаючи впливу романтичної манери виконання.

Будь-яке вдосконалення виконавської техніки є розвитком самого мистецтва, а відповідно допомагає виявленню змісту, «художнього сенсу». Виконання подвійних концертів А. Вівальді вимагає досконалого володіння інструментом та високого рівня віртуозності, розуміння музичної «мови» доби Бароко.

Поняття *віртуозності* тісно пов’язане з поняттям *виконавської техніки*. Віртуоз – це виконавець, який в досконалості володіє технікою гри на

інструменті. В XVII ст. в Італії віртуозом називали видатного артиста або вченого, а вже наприкінці цього ж століття – музиканта-професіонала (на відміну від аматора), пізніше – музиканта-виконавця (на відміну від композитора). Але, зазвичай, в XVII – XVIII ст., частково і в XIX ст. найвизначнішими віртуозами одночасно були і видатні композитори такі, як А. Кореллі, А. Вівальді, Л. Боккеріні, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Скарлатті, В. А. Моцарт та багато ін.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ I

Зародження жанру подвійного концерту тісно пов'язано з розвитком віолончельного виконавства наприкінці XVII – початку XVIII ст., що дало змогу поставити віолончель в один ряд зі скрипкою та показати в повній мірі її художні та технічні можливості у ракурсі концертного змагання.

Серед композиторів доби Бароко найбільш визначними у розвитку концертного жанру стали Дж. Тореллі, Дж. М. Яккіні, А. Кореллі, А. Вівальді.

Подвійний концерт, як різновид жанру сольного інструментального концерту, наслідує всі його характерні ознаки. Елемент змагальності значно підсилюється у випадку наявності двох солістів. Розкриття технічних та художніх можливостей тембрально-близьких інструментів (скрипки та віолончелі) досягається завдяки паритетним рівноцінним по наповненню партіям солістів та їх взаємодії з оркестром.

А. Вівальді – перший композитор, який сприяв розвитку віолончельного виконавства, створивши 27 концертів для віолончелі соло, а також залучив віолончель до партнерського змагання зі скрипкою у подвійних концертах.

А. Вівальді увійшов до історії музичного виконавства як скрипаль-віртуоз, композитор, засновник жанру сольного інструментального концерту та став емблемою барокової музики віртуозного напрямку.

Жанр подвійного концерту у творчості А. Вівальді мав розвиток відповідно до типових тенденцій інструментального концерту. У подвійних концертах А. Вівальді (Концерт для двох віолончелей, струнних та чембало *соль мінор*, RV 531; Концерт для скрипки, віолончелі, струнних та чембало *фа мажор*, RV 544) сольні інструменти отримують першість над групою

оркестрових інструментів (*tutti*). Характерними ознаками цих подвійних концертів є **сольне дуетне виконання** (принцип поєднання близьких тембрів скрипки і віолончелі), традиції *concertante* (принцип змагальності, взаємодії солістів з оркестровим *tutti*, як ідея розкриття віртуозного начала та демонстрація технічних можливостей солістів), що зумовлено естетичними принципами музикування епохи Бароко.

Сучасне прочитання барокових творів пов'язане з розвитком моторики, вдосконаленням різних видів техніки та прийомів виконання, тощо. Обов'язковою умовою, основою їх легкості, віртуозності та рухливості є високий тонус виконання. Інструменталіст має виконувати твір ще й як актор, що вимагає значних емоційних затрат, різноманіття образних характеристик, загострення ритмічних та динамічних контрастів, театральності та експресивності виконання в контексті усвідомлення змістовного навантаження та розкриття ідеї твору. Це потребує особливої інтонаційної уваги до звукоутворення, опанування штрихових, динамічних та артикуляційних прийомів гри, завдяки чому виконавець зможе вірно відтворити композиторський задум і представити зрілу виконавську інтерпретацію.

Теорія афектів, музична риторика та імпровізація були ключовими засадами музичної естетики Бароко. Глибоке вивчення й розуміння комплексу естетичних засобів музикування, аналіз рукописів нотних текстів, теоретичних трактатів, що дозволить глибше зрозуміти значення риторичних фігур та пов'язаних з ними афектів, дає сучасному виконавцю змогу вірно тлумачити авторський задум, розкрити художню та образну сферу твору, виявити його істину виразність та створити стилістично переконливу інтерпретацію, що й було здійснено авторкою праці у виконавській частині роботи над подвійними концертами А. Вівальді, які було виконано у творчому мистецькому проєкті «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства».

РОЗДІЛ II

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ПОДВІЙНОГО КОНЦЕРТУ В МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – XX СТОЛІТЬ.

2.1. Віденська та мангаймська виконавські традиції у розвитку подвійного концерту. *Sinfonia Concertante* для скрипки та альту з оркестром (мі-бемоль мажор, К 364) В. А. Моцарта

Інструментальна музика значною мірою визначила ключову роль музичного мистецтва в системі художнього мислення епохи класицизму. Шлях до *сонати-симфонії* намітився ще в творчості італійських композиторів, але класичні взірці симфонізму сформується згодом у представників віденської школи. Лише з появою зрілих творів Й. Гайдна, а потім і В. А. Моцарта настає класичний період, в який утворюється *сонатно-симфонічний цикл* нового типу та сучасна *жанрова модель концерту* для сольного інструменту з оркестром.

Концертний жанр залишається одним з пріоритетних напрямків у творчості європейських композиторів середини XVIII століття. *Concerto grosso*, як особливий жанр, певною мірою відіграв перехідну роль, слідом за яким у італійських композиторів, а також у Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя настав період ранньої симфонії, що була представлена, в першу чергу, творчістю композиторів мангаймської школи та Й. Гайдна.

Хоча композиторами-класиками не було створено жодного подвійного концерту за участі віолончелі, все ж таки слід відзначити деякі ключові моменти, які сприяли розвитку жанру *інструментального концерту* у проміжний передкласичний період.

Перехід від барокового до класичного інструментального концерту був зумовлений, з одного боку, розширенням складу оркестру, а з іншого – кристалізацією структури композиції (тричастинний цикл з формою сонатного *allegro* в першій частині та каденцією в кінці кожної з частин).

Взаємозв'язок між еволюцією оркестру та розвитком жанру інструментального концерту є очевидним. Якщо бароковий оркестр був виключно струнним, то вже в середині XVIII століття формується новий тип

оркестру. В його структурі відбуваються суттєві зміни, за рахунок чого оркестрові голоси отримують нові функційні завдання. В першу чергу це стосується басової групи, адже відмова від *basso continuo* дала можливість розширити функції кожного інструмента групи. Завдяки цим змінам розповсюдженим явищем стає різнопланове застосування струнних інструментів басової групи, а також фагота, які виконують функції баса, гармонії, педалі, а інколи навіть мелодії в оркестрових *соло*. Клавесин (чембало) також перестає бути частиною складу *basso continuo*, його вилучають з оркестру, як інструмент що тембрально вирізняється серед інших та «губиться» в звучанні нового типу оркестру, натомість його роль (гармонічного заповнення середнього регістру) перебирають на себе мідні духові інструменти (валторни, труби). З вилученням групи *basso continuo* зі складу оркестру суттєво змінюється як тембральне забарвлення, так і сила звуку оркестру. Він отримує більш збалансований за звучанням та кількісним складом вигляд. Як зазначає В. О. Ракочі, важливим чинником формування оркестру класичного періоду слід вважати стабілізацію його складу, зокрема подвійний склад духових інструментів оркестру та співвідношення між струнними і духовими 2:1 [41, с. 298].

Насамперед оркестри нового складу з'являються в Німеччині (Берлін, Дрезден, Мангайм, Штутгарт). Одним з найкращих оркестрів того часу вважався Мангаймський оркестр придворної капели. Його склад налічував: 20 скрипок, 4 альти, 4 віолончелі, 2 контрабаси, 2 флейти, 2 гобоя, кларнет, 2 фагота, 4 валторни і літаври. Для того часу це був незвично великий оркестр, з розширеною струнною групою.

В середині XVIII століття Мангайм був визначним німецьким музично-культурним центром. Його територіальна близькість до кордону з Францією відкривала широкий комунікативний простір з її музичною культурою. До співпраці оркестр залучав і багато чеських музикантів, завдяки яким, по суті, була заснована мангаймська творча школа. Капела Мангайму об'єднала доволі широке коло першокласних музикантів – композиторів та виконавців (переважно скрипалів та віолончелістів), які й визначили характерний *виконавський стиль* оркестру та суттєво збагатили оркестровий репертуар.

Одним з визначних представників мангаймської композиторської та оркестрової школи, який відіграв провідну роль у формуванні творчого й виконавського стилю, був її засновник – скрипаль та композитор чеського походження Ян Стаміц (1717–1757). Він уніфікував та впровадив нові прийоми виконання штрихової техніки та аплікатури для струнної групи оркестру, що сприяло підняттю рівня злагодженості оркестрової гри. Новаторською рисою оркестру була й абсолютна самотійність партій духових інструментів. Звучання мангаймського оркестру вирізнялося яскравими градаціями динамічних відтінків. Сучасники захоплювалися високою якістю виконання, відзначали *особливі стилістичні риси*: характерне підкреслення контрастів *f* та *p*, динамічних наростань – тривалі *crescendo* і згасань – *diminuendo*, від яких у слухачів захоплювало подих, а також акцентування певних мелодійних зворотів. Поза сумнівом, розвинута динаміка стала *ознакою нового інструментального виконавського стилю*.

В творчості мангаймців зосереджені характерні тенденції, які намітилися в різних творчих напрямках, що вели до симфонізму: в старовинній скрипковій італійській тріо-сонаті, в оркестровій сюїті, увертюрах (особливо італійських), в оперній музиці з її яскравими образами, які підготували симфонічний тематизм.

Композитори мангаймської школи зібрали, узагальнили і сконцентрували все те, що було підготовлене зусиллями не лише різних творчих шкіл, але і декількох поколінь. Саме в їх творчості затвердився тип симфонії як **концертного циклу**, який безпосередньо передував її еталону, що складеться згодом у *віденській класичній школі*. Серед авторів мангаймських симфоній (які водночас були і оркестрантами-виконавцями) вирізняються Я. Стаміц та його учні (Ф. Бек, Х. Каннібах), Ф. К. Ріхтер, Дж. Токсі, А. Фільц, К. Стаміц та А. Стаміц (сини Я. Стаміца), Й. Френцль, П. Рігтер, які спільно і послідовно працювали над симфонією як *концертним жанром*, з характерним колом образів зі стійкими функціями частин, над тематизмом циклу, прийомами його викладу і розвитку, системою контрастів, оркестровим письмом. Створюючи свій варіант симфонічного циклу мангаймці підготували **класичну модель** симфонії, в якій означили художню функцію кожної з її чотирьох частин: Allegro, Andante,

Menuetto, Finale. Симфонічним творам мангаймців було характерне поєднання рис вже існуючих музичних жанрів і форм. Вони були побудовані за одним типом та мали загальні для всіх закономірності: **перші частини** були більш фундаментальні та значущі, часто починалися урочистими, рішучими повнозвучними акордами; далі дві різнохарактерні теми проводилися одна за одною; мали розвиток в ході драматургії частини; і наприкінці друга за характером і настроєм тема зближувалася з першою. **Другим частинам** відводилася роль ліричного центру – повільна, лірична частина була своєрідною *арією* для оркестру. **Третя** – витончений *менуєт*, функція якого (у чотиричастинному циклі) зводилася до інтермецо, або він міг бути відсутній (у тричастинному циклі), а іноді навіть замінювати фінал. Зазвичай ця частина має жвавий характер, відрізняється наповненням тематичного навантаження та можливих контрастів від більш напруженої першої частини циклу. **Фінали симфоній** мангаймців – стрімкі, енергійні, запальні.

Саме сформований ними симфонічний стиль та утворений склад оркестру з його *виконавськими традиціями* відіграли визначну роль у подальшому розвитку всієї симфонічної музики та *жанру інструментального концерту* зокрема.

Заслугове на особливу увагу інтенсивний розвиток передкласичних жанрів, подібних до *Concerto grosso*, але репрезентуючих у повній мірі *симфонічну модель концертного жанру*. Таким прикладом є *Sinfonia Concertante*, які в значній кількості налічуються в творчості композиторів мангеймської школи.

Sinfonia Concertante – тричастинний цикл для солюючих інструментів з оркестром, позначених як *obligato* – ансамблевий твір, в якому логіка *чергування сольних розділів та tutti* могла підпорядковуватись канонам форми сонатного *allegro*. В цьому жанрі віртуозне виконання та симфонічна форма, знаходилися у певній рівновазі.

Синтез жанрових ознак симфонії та концерту знаходимо у творах Карла Стаміца в його чисельних *Sinfonia Concertante* для *скрипки та віолончелі obligato* (№№ 1; 2; 3; 4; 8; 10; 12; 13) зі струнними, парними дерев'яними та мідними інструментами (частіше 2 гобоя та 2 валторни, або ж 2 кларнети та 2

валторни). На відміну від барокових подвійних концертів для скрипки та віолончелі суттєво змінився склад оркестру, наповнення якого відбувається за рахунок введення духових інструментів, розширення струнної групи та перерозподілу функцій оркестрових голосів. При цьому залишається цикл побудований за принципом контрасту частин: I частина – Allegro, II ч. – Andante, III ч. – Menuetto (Tempo di Menuetto) або Allegro e Rondo. Виключенням є *Sinfonia Concertante* № 3 та № 13, які мають двочастину будову (№ 3 – Allegro Maestoso – Rondeau; № 4 – Allegro – Andante).

Нажаль ці твори мало відомі серед виконавців та не виконуються на сучасній естраді. Ґрунтовний аналіз *Sinfonia Concertante* К. Стаміца може стати окремою темою подальших музикознавчих досліджень.

З середини XVIII століття, яке визначається початком епохи Класицизму, формується сучасна жанрова модель концерту для сольного інструменту з оркестром, який у творчості віденських класиків втілюється у сонатно-симфонічну форму.

Хоча сини Й. С. Баха, особливо Карл Філіпп Емануель і Йоганн Крістіан, зіграли важливу роль у розвитку концерту в другій половині XVIII століття, але на нову висоту жанр інструментального концерту підняли Й. Гайдн та В. А. Моцарт.

Ключовим моментом на шляху до встановлення канонів класичних зразків симфонічної та інструментальної музики загалом стала творчість Й. Гайдна (1732–1809), яка охопила практично всі існуючі на той час жанри. В його доробку: 104 симфонії, близько 80 струнних квартетів, 200 тріо для різних складів, понад 50 клавірних сонат, більше 30 концертів для різних інструментів (два з яких написані для віолончелі), більше 20 оперних творів, 4 ораторії, 14 мес, 46 пісень для голосу з супроводом, вокальних ансамблів, клавірних п'єс, музичних номерів до драматичних вистав.

Й. Гайдн відіграв визначну роль у розробці *сонатно-симфонічних* форм (симфонія, квартет, соната) – формуванні симфонії як самостійного концертного жанру, жанру сонати для різних інструментів, становленні сонатної форми та

сонатно-симфонічного циклу, світської ораторії, а також формуванні складу та структури оркестру.

Важливим етапом у розвитку віолончельного сольного виконавства стали Концерти для віолончелі з оркестром № 1 (*до мажор*, Ноб. VІІb:1; 1761–1765 рр.) та № 2, (*ре мажор*, ор. 101 Ноб. VІІb:2; 1783 р.) Й. Гайдна, які є технічно складними та нелегкими для втілення художнього змісту. Обидва концерти належать до еталонних зразків жанру, входять до репертуару концертуючих віолончелістів та виконуються на престижних віолончельних конкурсах як показові твори найвищої виконавської майстерності.

Концерт для віолончелі з оркестром № 1 (*до мажор*) був написаний для Й. Вайгля – віолончеліста-віртуоза капели Естергазі (в 1760-ті роки). Концерт має три частини: I – Moderato (форма сонатного *allegro*), II – Adagio, III – Allegro molto (форма рондо). Частини мають виписану композитором каденцію (наприкінці кожної з них), що є новаторським композиторським рішенням. На відміну від каденцій в барокових концертах, яку мав придумати та виконати сам виконавець, в концертах композиторів-класиків **каденція фіксується композитором** і не може бути зміненою. Традиція запису незмінного, чіткого виконання зазначених фрагментів бере початок від Й. С. Баха, який першим почав виписувати в своїх творах імпровізації та належне виконання орнаментики, заповнення великих інтервалів прикрасами, виконання та розв’язання трелей, тощо. Крайні частини Концерту написані в *до мажорі*, а середня – в тональності субдомінанти (*фа мажор*). Партія соліста дуже віртуозна, містить подвійні ноти, стрибки, гру у високих позиціях, насичена віртуозними пасажами. Тематизм та музичний розвиток має піднесено-урочистий характер. У складі оркестру струнні та духові інструменти (2-а гобої, 2-і валторни). У другій частині духові відсутні. Залишається струнний склад, як в бароковому оркестрі.

Концерт для віолончелі з оркестром № 2 (*ре мажор*) було написано для А. Крафта, музиканта чесько-австрійського походження, соліста-віолончеліста капели Естергазі у 1778–1790-х роках. А. Крафт вважався найкращим віолончелістом Відня (саме для нього Бетховен напише віртуозну віолончельну

партію Потрійного концерту). Структура концерту: *Allegro moderato (ре мажор)* – *Adagio (ля мажор – тональність домінанти)* – *Rondo. Allegro (ре мажор)*. Партія соліста насичена грою в високих позиціях та блискучими віртуозними пасажами. Склад оркестру такий самий, як і в першому концерті, але в другій частині Й. Гайдн залишив гобої в супроводі, які виконують мелодичну лінію.

Обидва концерти вирізняються неперевершеною витонченістю та елегантністю музичної мови, довершеністю форми та змісту. За своєю структурою вони відповідають класичній моделі концертного циклу: тричастинні, з сонатним *allegro* першої частини, подвійною експозицією та наявністю каденції наприкінці кожної частини. Віртуозність партій віолончелі *соло* вказує на те, що рівень виконавської майстерності європейських віолончельних виконавських шкіл часів Й. Гайдна був вже дуже високий. Так, наприклад, поряд з його віолончельними концертами можемо зіставити вже раніше згадані нами 11 віолончельних концертів Луїджі Боккеріні, які не поступаються у віртуозності гайднівським.

Що саме відрізняє класичний інструментальний концерт, який за моделлю відзначений нами як «ігровий» (див. Додаток № 5, Таблиця 4)? Перш за все, композиторами класиками пошуки здійснюються у сфері формотворення, драматургії (балансування між *ігровою ситуацією* концертного змагання та *логікою симфонічного розгортання*), тембральності (змішуються тембри дерев'яних духових та струнно-смичкових інструментів), тощо.

В творчості Й. Гайдна, як і у більшості композиторів-класиків, ми не знаходимо подвійних концертів для скрипки та віолончелі (двох віолончелей) з оркестром. Проте, серед творів жанру інструментального концерту у Й. Гайдна є *Sinfonia Concertante* для гобоя, фагота, скрипки та віолончелі з оркестром, в якій віолончель є солюючим інструментом. Її партія вирізняється мелодичною розвиненістю та вишуканістю. Можливо, під впливом твору Й. Гайдна, свою **Концертну симфонію** для семи інструментів (фортепіано, двох скрипок, арфи, віоли да гамба, фагота і віолончелі) у 1790 році написав Д. Бортнянський, в якій

природньо поєдналися риси концертної віртуозності з драматургією класичного сонатного *allegro*.

Послідовником традицій Й. Гайдна у створенні *сонатно-симфонічного* циклу та жанру інструментального концерту став В. А. Моцарт (1756–1791). У його численних концертах для скрипки, флейти, кларнета, а особливо в 23-х клавірних концертах синтезовано елементи барокового сольного концерту з масштабністю і логікою форми класичної симфонії [74; 76]. Моцарт одночасно впроваджує традиції *мангаймської* техніки та формотворення *паризької* концертної симфонії – жанру, який активно побутує 1770-х роках у Парижі, та навіть на деякий час витіснив сольний концерт і традиційну симфонію, ставши одним з провідних у Франції [74].

В. А. Моцарт відіграє ключову роль у створенні *віденської* традиції концертного жанру. В його творчості сформується нова модель інструментального концерту, в основі якого тричастинна будова циклу, сонатна форма (з подвійною експозицією у першій частині), рондо-сонатна або рондо у третій, з авторською каденцією в частинах. Роль оркестру в експонуванні тематичного матеріалу мало чим поступається солісту, а партія соліста стає більш індивідуалізованою, враховуючи спектр виражальних та технічних можливостей солюючих інструментів. В скрипкових та клавірних концертах переважає концертний стиль, який підкреслює змагання соліста та оркестру, сповна демонструючи технічні можливості інструменту («ігровий» концерт).

У пізніх фортепіанних концертах Моцарта ритурунель перетворюється в експозицію, яка містить ряд самостійних тематичних ідей, оркестр і соліст взаємодіють як рівноправні партнери, в сольній партії досягається небувала раніше гармонія між віртуозністю та художніми завданнями. Навіть Л. В. Бетховен, який якісно змінив багато традиційних елементів жанру, явно розглядав манеру і метод моцартівського концерту як ідеал [76].

Особливе місце у творчості Моцарта посідає розвиток сольного інструментального концерту. Цікаво зауважити, що для віолончелі він не написав жодного сольного концерту, але композитор планував і навіть розпочав Концертну симфонію для скрипки, альту, віолончелі та оркестру. Нажаль, цей

твір залишився незавершеним. Проте, з точки зору *концертного сольного дуетного виконавства* цікавим є один з його зразкових творів – *Sinfonia Concertante* для скрипки, альту та оркестру (*мі-бемоль мажор*, К 364), що йому передував. І хоча в ній віолончель не має сольної партії розглянемо цей твір більш ретельно як взірець жанру *класичного подвійного концерту* для струнно-смичкових інструментів та оркестру класичного типу (струнні, 2-а гобоя, 2-і валторни) в контексті еволюції жанру подвійного концерту.

Sinfonia Concertante дуже цінується серед виконавців, але як і подвійні концерти для інших інструментів не входила у поле професійних музикознавчих досліджень. Винятком є магістерська робота Т. Р. Холодової [55], яка була захищена у НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2023 році. В роботі лише схематично окреслено стильові риси та здійснено аналіз твору, що на наш погляд, потребують уточнення стосовно форми його частин.

Безперечно, *Sinfonia Concertante* В. А. Моцарта займає особливе місце в репертуарі сучасних виконавців. Однак, стосовно цього опусу існує якась певна загадка – навіть у повному зібранні листів Моцарта цей твір жодного разу не згадується ним. Втім, дослідник творчості В. Моцарта Альфред Ейнштейн зазначає, що наявними є сторінки з автографами каденцій. Вони дійсно існують. Зокрема, автограф заключних 9 тактів 1-ї частини в чернетці. На зворотному боці цього аркуша автор написав 2 ескізи до каденції *Andante*. Інший подвійний аркуш містить каденцію 1-ї частини та повну каденцію 2-ї частини. Ще один автограф, що зберігається у приватній колекції, також містить 1-шу частину каденції та відрізняється лише в одному місці – у 10-му такті партитури [74].

У цьому творі, як підкреслює А. Ейнштейн: «Моцарт підсумував все те, чого він досяг у концертних частинах своїх серенад, чого навчився про монументальний стиль у Мангаймі та Парижі, і що найголовніше, обробляючи всі свої матеріали з особистою мистецькою зрілістю, якої він досяг на той час» [там само].

Sinfonia Concertante (*мі-бемоль мажор*, К 364) для скрипки, альту та оркестру В. А. Моцарта присвячена пам'яті матері композитора. Саме тому

друга частина носить траурний характер. Твір має класичну тричастинну будову циклу: I ч. – *Allegro Maestoso*, II ч. – *Andante*, III ч. – *Presto*.

Перша частина (*Allegro Maestoso*) – написана у формі сонатного *allegro* з розгорнутим оркестровим вступом, який відкривається традиційними для початку *мангаймських* симфоній урочистими фанфарними акордами на тоніці, що додають театральності, сповіщаючи про початок дійства (як в увертюрах). Він є достатньо розгорнутим (71 такт), звучить масштабно й об'ємно за рахунок використання духових інструментів, які на той час вже стали невід'ємною складовою класичного оркестру (партитуру твору дивись за посиланням URL: [https://imslp.org/wiki/Sinfonia_concertante_in_E-flat_major,_K.364/320d_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Sinfonia_concertante_in_E-flat_major,_K.364/320d_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus))). Виконуючи роль увертюри, вступ сприймається як окремий завершений епізод, що передує проведенню експозиції сонатної форми солістами. Відсутність подвійної експозиції в першій частині сприяє посиленню *симфонічного* розвитку, а викладення Головної партії у солістів одразу після вступу акцентує *концертне* начало. Оркестр виступає не стільки як акомпанемент, скільки як власний симфонічний ансамбль. Теми, які звучать у вступі є їхньою власною тематичною сферою, а солісти мають свої цілком незалежні теми, які не проводилися в оркестрі. Наприкінці оркестрової експозиції, яка підводить до вступу солістів, як і в більшості скрипкових концертів Моцарта, сольні інструменти «вливаються» у музичний розвиток, «з'являються», наче виникаючи здалеку, з мрії. Такого ефекту композитор досягає за рахунок тривалого *crescendo* на першій довгій ноті у солістів (такт 72), після чого затверджується концертний елемент твору енергійними темами солістів. Як тільки *симфонічний* та *концертний* аспекти чітко визначені, Моцарт продовжує створювати ці два музичні світи як одне багат шарове ціле з яскравою взаємодією між солістами в поєднанні з елегантними мелодіями в оркестрі.

Головна партія починається широкою наспівною мелодією солістів в унісон, яка нагадує вокальні оперні арії. Тему *перебивають* перші акорди оркестрового вступу, в чому одразу відчувається характер змагання. Солісти, наче «приміряючись» до вже запропонованого у вступі характеру, займають своє

місце у форматі комплементарного змагального дуету. Головна партія має варіативний розвиток, містить віртуозні елементи в обох солістів. **Зв'язуюча** – відрізняється самостійним характером, побудована на ладовому контрасті (*до мінор*), варіативно проводиться спочатку скрипкою потім альтом, розвивається імітаційно та в русі логічного розвитку підводить до тональності домінанти, в якій вступає **побічна партія**. Вона побудована на віртуозному матеріалі, проходить почергово у солістів у форматі «запитання-відповіді». Кожен з солістів демонструє свої технічні можливості та водночас вони вибудовують цілісний тематичний розвиток. **Заключна партія** – бравурного «маестозного» характеру. Музичний розвиток відбувається надзвичайно активно за рахунок перманентної варіативності віртуозних елементів. Експозиція завершується оркестровим *tutti*, підхоплюючи запал солістів, струнні продовжують розвиток віртуозної складової енергійними пасажами, а урочистий характер підкреслюють пунктирні фанфари духових. Знов звучать деякі теми та ритмічні формули оркестрового вступу.

В розробці (такт 174) речитативи солістів набувають діалогічності, водночас відбувається динамічний діалог між солістами та оркестром; тональність змінюється на мінорну (*соль мінор – до мінор*) та повертається в основну. Далі тема має розвиток у постійному модуляційному русі. В оркестрі проводиться тема зі вступу (арпеджіо вниз, перервані восьмими паузами).

В репризі (такт 223) повністю повторюються перші 8 тактів вступу, після чого солістами проводиться **головна партія** в унісон. У **зв'язуючій** відбувається відхилення у *фа мінор* (в проведенні теми альтом) та повернення в *мі-бемоль мажор* (у повторенні теми скрипкою). **Побічна** – проводиться в репризі альтом, потім скрипкою (в основній тональності). **Заключна партія** викладена у більш стислому варіанті. В партії оркестру звучать мотиви зі вступу, які органічно вплітаються в матеріал сольних партій скрипки та альту. В такті 293 водночас звучать дві теми вступу у різних голосів (як в оркестровому вступі 14–27 такти).

Каденція (такт 338) підкреслює ідею віртуозності, яка втілена у почерговому виконанні солістами стрімких пасажів головної теми. Їх партії абсолютно рівноцінні. Матеріал викладено за принципом канону. Елемент

змагальності, як характерної риси концертності, Моцарт розкрив у всій його повноті. Першу частину завершує кода – урочисте оркестрове *tutti*.

Друга частина (*Andante*) – *до мінор* – має риси сонатності. Музичний матеріал частини розвивається в русі тематичної спорідненості.

За будовою частина наближена до варіаційної форми, де тема-зерно (умовно головна) проводиться оркестром (перші 8 тактів), а далі розвивається у варіаціях як діалог між двома сольними інструментами. Перше проведення теми-зерна виконує скрипка (такт 8), далі її варіативно розвиває альт (такт 16). В 35-у такті – оркестрове *tutti* (умовно побічна тема оркестру) в низхідному русі мелодії підводить до нової (другої) теми-варіації солістів у 40-у такті в тріольному русі. В 46-у такті звучить тема-зв'язка (умовно заключна), яка готує оркестрове *tutti* з модуляцією у *мі-бемоль мінор*. З 62-го такту починається розробка матеріалу теми-зерна. Розвиток відбувається за рахунок почергового виконання розробочних елементів теми обома солістами. Динамічна реприза відбувається за рахунок повернення в основну тональність (*до мінор*) через S та D (такти 78-81). В 91-у такті звучить умовно побічна партія оркестру. У 96-у такті – повторюється тріольна тема-варіація (друга) у солістів, яка має розвиток до 106 такту (умовно заключна). Оркестрова зв'язка (116-121 такти) драматичного характеру логічно підводить до каденції солістів.

Каденція другої частини будується на початковій теми-зерні; більш розгорнута по структурі та емоційному наповненню порівняно з каденцією першої частини. Вона відіграє роль філософського центру та є кульмінацією всього концерту. Частина завершується 8-ми тактовим оркестровим *tutti*, в якому звучить дещо змінена початкова тема, низхідні мелодійні ходи якої загострюють почуття скорботи, приреченості та безвиході.

Образно-емоційна сфера частини має трагічний характер, який підкреслюють характерні музично-риторичні фігури: оспівування секундних інтонацій (*suspiratio*), низхідні (*catabasis*) та секстові ходи вгору (*exclamatio*), остинатні поступи в партіях басової групи та хроматичні низхідні ходи (*passus duriusculus*).

Фінал (Presto) – не є типовим для фіналів симфоній та концертів зрілого класицизму. В основі композиції спостерігаємо складну рондальну форму, на яку нашаровуються сонатні, варіаційні та строфічні принципи.

Рефрен повторюється **тричі** в основній тональності *мі-бемоль мажор*. Тема рефрену перший раз проводиться струнною групою оркестру (1-16 тт.), другий (204-219 тт.) та третій (343-358 тт.) – солістами.

Теми епізодів подібні за характером, доповнюють одна одну. Співвідношення з рефреном вільне. **Перший епізод** звучить у вступі у духових, потім струнних інструментів (16-31 тт.), **другий епізод** – енергійне оркестрове *tutti* (32-47 тт.), яке буде виконувати функцію ритурнелю, зв'язуючого елемента протягом частини, та **третій епізод** (48-79 тт.), тема якого проводиться спочатку у духових, потім всім оркестром.

У 80-у такті «естафету» тематичного розвитку перехоплюють солісти, виконуючи по черзі зовсім нові теми, які ще не звучали. **Перша тема солістів** (80-110 тт.) грайливого, синкопованого характеру. **Друга тема солістів** (112-136 тт.) – не змінює настрій, а лише підсилює його віртуозними тріольними пасажами. **Третя тема солістів** – піднесено урочистого, декламаційного характеру зі стрибками на широкі інтервали (136-152 тт.) переходить у **четверту тему** – віртуозно-бравурну (152-204 тт.). Весь цей сольний фрагмент розвивається незалежно від тем рефрену та епізодів початкового оркестрового вступу.

Після самостійного сольного фрагменту звучить **тема рефрену (другий раз)** у дуєтному виконанні скрипки та альту (204-219 тт.). За нею слідує **тема першого епізоду** (119-235 тт.) у почерговому виконанні солістів. В 235-247 тактах проходить **тема оркестрового ритурнелю (другого епізоду)**.

Наступає повторення сольного фрагменту – повторюється **перша тема солістів**, але в тональності доміанти *ля-бемоль мажор* (247-263 тт. – скрипка, 263-277 тт. – альт). **Друга тема солістів** (279-303 тт.) знов повертається в основну тональність *мі-бемоль мажор*. Далі звучить **третя тема солістів** (303-319 тт.), а **четверта тема солістів** (319-342 тт.) – проводиться у стислому варіанті.

Втретє тема рефрену звучить у солюючих інструментів (343-358 тт.), **тема першого епізоду** у варіативному викладі (358-374 тт.) по черзі у альт та скрипки. **Тема другого епізоду** (оркестровий ритурнел) звучить у незмінному оркестровому виконанні (374-382 тт.), а далі цю тему перехоплюють скрипка та альт (382-398 тт.). Після неї проводяться елементи **четвертої теми солістів** (400-416 тт.). Як зв'язуючий елемент звучить (416- 432 тт.) **третій епізод**. Ефектна Кода з віртуозними тріольними пасажами солістів каденційного характеру (432-456 тт.), а слідом за ними і **оркестрова тема ритурнелю** вже у виконанні всього складу та солістів (456-490 тт.) завершують третю частину.

Хоча **каденція** у фіналі відсутня, але активний розвиток тематизму у партіях солістів (часто імпровізаційного характеру) набуває рис *розосередженої* каденційності. Моцарт залишив на сам кінець циклу найяскравіші технічні труднощі для солістів – стрімкі пасажі та арпеджовані ходи у високі позиції, якими пронизаний фінал.

Традиції закладені Моцартом в *Sinfonia Concertante* продовжує Л. ван Бетховен.

Щодо віолончельних творів Бетховена, помітною є прихильність до інструменту (п'ять сонат для віолончелі та фортепіано) [16], а в його симфоніях віолончелі досить часто дістаються ліричні і драматичні сольні епізоди. Проте композитор не створив віолончельного концерту, і це можна пояснити тим, що саме у цей час переважна кількість концертуючих віолончелістів, перш за все Б. Ромберг, які виконували лише власні віртуозні концерти, настільки ж популярні, як і віртуозні фантазії та варіації.

Окреме місце, серед інструментальних концертів Бетховена, посідає Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром, відомий також як Потрійний концерт (*до мажор*, оп. 56), написаний у 1804 році. Вибір солюючих інструментів робить його фактично концертом для фортепіанного тріо. Це єдиний випадок у творчості автора з залученням більш ніж одного солюючого інструменту. Концерт (*до мажор*, оп. 56) є нетиповим для Бетховенського часу, коли жанр інструментального концерту передбачає одного або двох солістів. Можливо в такий спосіб композитор демонструє певне звернення до традицій

Бароко, коли для жанру *Concerto grosso* було природнім змагання групи солістів з оркестром, але пізніше концерт, в якому з оркестром грає ансамбль, а не один соліст, став великою рідкістю. Виникають деякі асоціації з бароковими подвійними концертами і у будові форми. Наприклад, як і у А. Вівальді друга частина циклу начебто виконує функцію зв'язки-переходу до наступної, фінальної, частини (див. підрозділ 1.2., с. 34). Але Бетховен будує її як варіаційну форму (тема з однією варіацією), що є самостійною частиною, хоча й меншою за масштабами ніж крайні частини концерту. «Відкритість» форми, характер тематизму сприяють наскрізному розвитку драматургії, що більш типове вже для жанру *симфонії* класико-романтичного стилю.

Можна вважати, що саме цим твором розпочинається рух жанру концерту в напрямку симфонізації як *типу художнього мислення*. Солюючі інструменти та симфонічний оркестр рівноправні у втіленні цього руху. Відчувається зв'язок з Героїчною симфонією, яка була написана раніше. Концерт вирізняється благородством звучання та довершеністю форми, виразністю художніх засобів та симфонізацією їх розвитку.

Відповідно до розгортання подій у жанрі концерту-змагання з настанням каденції (побудованій на тематизмі основних тем) всі солісти також входять в неї разом. Весь твір пронизаний елементами каденційності; сюжет розвивається шляхом віртуозних елементів у всіх солістів водночас.

На думку багатьох виконавців, які так чи інакше стикалися з цим твором, партія віолончелі у Потрійному концерті Л. Бетховена є найпомітнішою і найскладнішою. Якщо порівняти зусилля, які слід докласти скрипалю або піаністу, для того що б забезпечити вдале виконання цього Концерту, то піаністу – достатньо продемонструвати найменшу грань своїх можливостей, скрипалю – доведеться трішки докласти зусиль, але вони будуть незначними у порівнянні з тим об'ємом роботи, який випадає на долю віолончеліста. Отже, Потрійний концерт Л. Бетховена є знаковою подією у творчому житті віолончеліста. Після його виконання соліст може дійсно відчувати, що він подолав одну з найвищих сходинок концертного виконавства. Окрім того, ансамблева сольна гра і взаємодія тріо-виконавців між собою та оркестром є найбільш

складною формою виконавства та спільного відтворення цілісності музичної ідеї твору.

2.2. Романтична концепція подвійних концертів для скрипки та віолончелі з симфонічним оркестром Й. Брамса та В. Кирейка: мости у часі

Еволюції концертного жанру в XIX столітті сприяв стрімкий розвиток інструментального виконавства, який підняв на небувало високий рівень техніку виконання, віртуозність, художню виразність. Віолончельний концерт романтичного періоду отримує яскраві зразки жанру в творах Р. Шумана, К. Сен-Санса, А. Дворжака, Е. Лало, Е. Елгара та ін., підґрунтям якому став активний розвиток віолончельних національних шкіл. Видатними віолончелістами-композиторами створювались і концерти для двох віолончелей, як наприклад, твір німецького віолончеліста-віртуоза Фредеріка Доцауера – «*Concerto Concertant*» для двох віолончелей, або скрипки та віолончелі з оркестром (*фа мажор*, оп. 85).

Знаковим твором епохи став Концерт для скрипки та віолончелі з симфонічним оркестром (*ля мінор*, оп. 102) Й. Брамса, який і сьогодні залишається еталонним зразком, вершиною майстерності в жанрі *інструментального подвійного концерту*.

Тенденція симфонізації жанру, яка почалася у творчості композиторів класичної доби продовжується в епоху Романтизму.

Розмірковуючи про характер музики Й. Брамса (1833–1897) і роль композитора у розвитку інструментального виконавського мистецтва, зауважимо, що внутрішня парадоксальність його композиторського мислення давно визнані свого роду «візитною карткою» музичного стилю композитора. З одного боку, доступність музичної мови, опора на традиційність форм створюють відчуття відкритості, прозорості, кришталевої чистоти і ясності висловлювання. З іншого – стиль Й. Брамса є надзвичайно багатограним, оскільки він асимілював традиції німецько-австрійської музики різних епох та німецької культури загалом, риси віденської класики і романтизму, стилістику німецького народного мелосу і ритміки, а також збагатився елементами європейських культур, зокрема, угорської, слов'янської та ін.

Схиляючись до інструментальної музики в своїй творчості композитор спромігся втілити практично повний спектр інструментальних жанрів європейського музичного мистецтва – від сонат для різних інструментів, камерних ансамблів різного складу (тріо, квартети, квінтети) до концертів. Жанр концерту у Й. Брамса представлений масштабно і різноманітно: два фортепіанних, скрипковий та подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром. Їх музика вирізняється епічним розмахом і проникливим ліризмом, посиленням індивідуального суб'єктивного начала в сольних партіях та водночас загальною симфонізацією розвитку. Інструменталізм Й. Брамса позначений романтичною схвильованістю і суворою дисципліною мислення, монументальністю композиції і витонченим нюансуванням деталей.

Подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ля мінор, оп. 102) Й. Брамса є знаковим не тільки для творчості композитора, а й важливою віхою у розвитку жанру в романтичну добу. Відомо, що до його появи в концертах нечастим було використання двох сольних інструментів (найчастіше однорідних), але історичний досвід Л. Бетховена в потрійному концерті для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1804), вочевидь, став для Й. Брамса своєрідним творчим стимулом у створенні концерту для двох, близьких за природою, але різних за виражальними можливостями солістів.

Концерт було створено у 1887 році для двох відомих виконавців – скрипаля Й. Йоахіма та віолончеліста Р. Хаусмана. Перша репетиція відбулася в Баден-Бадені у вересні 1887 року, і вже за місяць твір вперше прозвучав публічно у Кельні під орудою самого автора. Скрипка і віолончель справді трактовані композитором як повноправні сольні концертні інструменти з самостійними, розвиненими, сповненими мелодійного тепла та блискучої віртуозності партіями, які не суперечать одна одній, а доповнюють красу і задушевність висловлювання. Водночас цей твір можна віднести до типу *симфонізованого* концерту. В ньому присутні глибинна рельєфність образів, майстерна розробка тематичного матеріалу, широта мелодичного дихання, притаманна Й. Брамсу, надзвичайно колоритна інструментовка, симфонічна насиченість оркестрових *tutti*, органічне сплетіння партій сольних інструментів з оркестровими голосами.

Композиторський стиль Й. Брамса є надзвичайно багатограним, внутрішньо рухомим. У його музиці палке вираження почуттів органічно поєднується з логікою думок, романтична образна наповненість отримує міцну опору на традиції попередників – від Бароко до Класицизму. Композитор володіє унікальною здатністю укласти романтичні переживання в класичні музичні форми. Не став винятком і *подвійний концерт*, який має класичну тричастинну композицію.

I частина (*Allegro*) відкривається яскравим, емоційно-насиченим оркестровим *tutti*, яке задає тон подальшому розвитку подій. Його «перебиває» речитатив віолончелі, який підхоплює скрипка в імпровізаційній манері, проте в рамках строгого ритму. Такий розгорнутий діалог солістів, майже каденційного характеру, без супроводу оркестру дає можливість кожному з них висловити власне глибоке почуття, використовуючи засоби колористичної та художньої виразності інструментів. Слідом за Л. Бетховеном у концертному дуеті «скрипка – віолончель» Й. Брамс підсилив увагу до віолончелі, подеколи надаючи їй пріоритетне право проведення тематичного матеріалу. Саме віолончелі композитор доручив викладення головної та побічної партій, тим самим підкресливши особливу, експресивно насичену барву цього інструменту. Характер фактури першої частини, зокрема, численні суперечливі перекликання, імітації, ламані пасажні послідовності вимагають від солістів віртуозної техніки лівої руки та досконалого володіння штриховою технікою.

II частина (*Andante*) являє собою дует злагодженості, умиротворення та спокою. Головна тема викладена октавним унісоном солістів з великим діапазоном мелодії, що начебто занурює у рефлексивний стан спогадів, «водночас, широта та поетичність музичного матеріалу створюють атмосферу проникливих образів природи, теплих дружніх почуттів та приємних розмов» [39, с. 129].

Фінал (*Vivace non troppo*) концерту позначений яскравим танцювально-скерцозним характером розвитку тематизму. Головна партія знову на початку віддана віолончелі, побічна – мужня, горда та широка за своїм характером, нагадує піднесену епічну героїку А. Дворжака. У цій частині, як і в усьому

концерті, також відчувається вплив угорської народної музики. Відомо, що Й. Брамс все життя займався обробками народних пісень, причому в коло його музичних інтересів входили не тільки німецькі мелодії, а й інші національні теми: слов'янські, угорські, чеські, словацькі, сербські тощо. У 1853 році композитор гастролював разом з угорським скрипалем Еде Ременьї, який часто в концертах виконував народні угорські мелодії. Ці теми згодом знайшли відображення у відомих «Угорських танцях» для фортепіано в чотири руки і, безсумнівно, визначили специфічну колористичність фіналу подвійного концерту.

На сучасній українській сцені концерт Й. Брамса прозвучав у виконанні Б. Півненко (скрипка) та К. Полянської (віолончель) з оркестром Київського муніципального академічного Театру опери та балету для дітей і юнацтва під керівництвом В. Плоскіни (01.10. 2000 р.) та цьогогоріч (2024 р.), 10 квітня на сцені Національної філармонії України в дуєті Д. Ткаченка (скрипка) та К. Полянської (віолончель) з Національним академічним симфонічним оркестром під орудою В. Плоскіни.

Специфіка *романтичного стилю* виконання концерту Й. Брамса є серйозним випробуванням професійних можливостей солістів, потребуючи поліфонічності мислення, блискучої віртуозної гри, концертної витривалості. Справлятися із виконавськими труднощами дозволяє стильова установка солістів, яка знаходиться «на межі» між звуковим матеріалом твору і художньо-образним наповненням музичної тканини. Як пише К. Полянська: «У прагненні створити найбільш релевантну інтерпретаційну версію твору, для виконавців важливо звернутися як до вивчення стильових особливостей творчості композитора в цілому, так і до конкретних обставин написання» [39, с. 128].

Концерт Й. Брамса, відзначений глибиною змісту та насиченістю технічних засобів, ставить перед виконавцями непрості завдання. Саме тому, він належить до найскладніших творів інструментального репертуару. Як підкреслює К. Полянська: «Пристаюючи до роботи над цим твором, музиканти повинні глибоко оволодіти “школою гри” на своєму інструменті, усіма секретами майстерності, адже їм доведеться мати справу зі складним нотним

текстом, в якому, незважаючи на численні редакції, зовсім відсутня аплікатура і вказані фразеологічні, а не штрихові ліги» [там само, с. 130].

Маючи досвід роботи з цим твором як виконавиця, К. Полянська створила власну редакцію віолончельної партії. Редакцію скрипкової партії зробила відома українська скрипалька Б. Півненко. Втім вони не побачили доцільності у публікації цих редакцій, адже «кожен виконавець мусить зробити редагування тексту “під себе”, узгоджуючи при цьому чисто практичні завдання – приведення до зручності фактури та технічних прийомів із високохудожнім втіленням музичної думки автора» [там само].

Ще одна важлива умова в роботі над концертом – ансамблева взаємодія солістів, що суттєво відрізняє подвійний концерт від інших жанрових типів. Кожен музикант має свою манеру виконання, темперамент, творчу уяву та лідерські риси. Але для досягнення художнього результату необхідно зберегти і свій індивідуальний виконавський почерк і, водночас, дотримуватись максимальної узгодженості з партнером задля реалізації єдиної спільної ідеї твору, за будь-якої ціни уникаючи змагання перед публікою з метою показати «хто краще». Саме таку особливість виявляє текст брамсівського подвійного концерту, де обидва інструменти виступають на паритетних началах, вони ніби є продовженням одне одного в безкінечному гармонійному дуеті. Зрештою, це найважливіша риса жанру, що досліджується в нашій праці.

Прикладом еталонної інтерпретації слід назвати виконання Подвійного концерту Й. Брамса для скрипки та віолончелі професорами Київської консерваторії Олексієм Гороховим та Вадимом Червовим. Запис цього твору був зроблений для фонду Українського радіо. Гра О. Горохова та В. Червова дуже прониклива, глибокозмістовна, позбавлена зайвого пафосу та штучних, штампованих фраз. Натомість у ній відчувається глибоке розуміння музики ХІХ століття, передане дихання романтичної епохи та глибинне знання творчості композитора. В їх виконанні підкреслена багатоманітна змістовність концерту, досконалість і довершеність у втіленні художніх образів.

Ясність музичного фразування, стриманість у прояві почуттів, вказують на те, що виконання подвійного концерту композитора-романтика Й. Брамса

вимагає від інструменталіста досконалого володіння віртуозною пасажною і штриховою техніками в контексті елегантного, витонченого характеру звуковидобування. У трактуванні твору є труднощі технічного та змістовного характеру: необхідно збагнути звуковисотні, ритмічні та темброво-акустичні особливості музичної мови, агогічні інтонаційні зрушення, застосувати артикуляційні прийоми у виконанні мелодичних та віртуозних побудов, якими насичені скрипкова й віолончельна партії, відтворити багатство композиторського письма в ансамблі скрипки, віолончелі та оркестру, художньо переконливо виявити тематичні і фактурні контрасти.

Обидва виконавці (О. Горохов та В. Червов) тяжіли до романтичної манери гри, добре розумілися в поезії, літературі та театральному мистецтві. Саме цей інтелектуалізм і широкий культурний світогляд допомогли їм у створенні чуттєвих ліричних образів, які вони майстерно продемонстрували у своєму виконанні. А їх багаторічна дружба та глибока людська й музикантська повага один до одного відіграли ключову роль у забезпеченні гармонійного ансамблю, ідеального та проникливого діалогу у спільному музикуванні двох неперевершених солістів, що є невід'ємною рисою подвійного концерту як особливого різновиду жанру інструментального концерту.

Якщо концерт для скрипки та віолончелі з оркестром німецького композитора ХІХ ст. Йоганнеса Брамса вже давно увійшов до репертуару світових музикантів і має власні виконавські традиції, то аналогічний твір українського композитора Віталія Кирейка, написаний майже через сто років після нього, сьогодні мало відомий виконавцям та недостатньо досліджений науковцями. Прикрим є факт, що подвійний концерт В. Кирейка не був виданий, а його рукопис оркестрової партитури було втрачено. Збереглися сольні партії і фортепіанний клавір та аудіо запис, зроблений в 1977 році (виконавці: О. Горохов – скрипка, В. Червов – віолончель). Отже, звернення до цих зразків подвійних концертів не тільки важливе з позицій дослідження їх жанрово-стильових особливостей, розкриття можливостей виконавського прочитання в контексті розвитку концертного жанру від романтичної доби до сьогодення, але

й актуалізує завдання відновлення повноцінної версії концерту українського автора в сучасній концертній практиці³.

Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ля мінор, ор. 65) Віталія Кирейка (1926–2016), створений у 1971 році – став першим в Україні подвійним концертом для солюючих струнно-смичкових інструментів. Як зазначає В. Сумарокова: «Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром В. Кирейка продовжує традиції стародавніх майстрів *Concerto grosso*, відроджених романтиками. У основі його – класичні традиції західноєвропейської інструментальної музики, що розвиваються на ґрунті народної української творчості і сучасної композиторської техніки» [51, с. 82]. Авторка відзначає, що даний твір містить риси симфонізованого концерту, оскільки «оркестр виступає тут повноправним співрозмовником» [там само].

Твір, написаний в період творчої зрілості митця, вирізняється особливою рельєфністю образів, експресивністю, драматургічною завершеністю, майстерним добором засобів музичної виразності, досконалою музичною мовою. В. Кирейко широко використав виражальні можливості інструментів – мелодичні, тембрально-сонорні, технічні, підкреслюючи, насамперед, сольну інструментальну природу скрипки і віолончелі. Разом з тим технічне навантаження сольних партій, особливо віолончельної, у взаємодії з оркестром набувають довершеної драматургії циклу.

Першими виконавцями подвійного концерту В. Кирейка (з симфонічним оркестром) стали Олексій Горохов та Вадим Червов, для яких композитор його і написав. Твір було виконано вперше у 1977 році у супроводі симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом Святослава Литвиненка. Під час виконання було зроблено аудіозапис, який є єдиним зафіксованим фактом виконання цього твору (у повній версії з симфонічним оркестром). На жаль, оркестрові голоси після роботи над концертом були загублені, але зберігся

³ Авторкою праці здійснено реставрацію рукопису нотного тексту, редагування сольної віолончельної партій Подвійного концерту В. Кирейка; відбулося прем'єрне публічне виконання твору.

авторський рукопис сольних голосів з партією клавiру, яким користувалася в своєму дослідженні авторка праці.

Подвійний концерт В. Кирейка за формою є класичним, його тричастинна композиція побудована за принципом темпового співвідношення частин: «швидко – повільно – швидко». Принцип концертування полягає у протиставленні оркестрового виконавського складу сольному дуету скрипки і віолончелі. Образно-емоційна складова твору, з її розвиненою сферою почуттів, формотворчими і художньо-драматургічними характеристиками, наслідує романтичні традиції, зокрема, брамсівську трактовку концертного циклу з яскраво вираженою схильністю до симфонізації. Така тенденція помітна навіть попри те, що музичний текст концерту зберігся у «звуженому» обсязі, без одного з найважливіших компонентів – оркестрового пласту в його інструментальній багатобарвності та складних взаємозв'язках з партіями солістів.

Емоційною домінантою концерту є лірико-пісенна основа циклу: лірична складова набуває тут різноманітних та глибоких трансформацій, надаючи цілісності експресивному драматургічному розвитку. З подвійним концертом Й. Брамса зближують і деякі інші паралелі: наприклад, спільна з твором композитора-романтика тональність – *ля мiнор*; початок оркестрового вступу з низхідним рухом мелодії, з тієї ж самої ноти, але іншим мелодичним та ритмічним наповненням; перехід оркестрового вступу до каденції солістів – щоправда, у В. Кирейка тема спочатку звучить у скрипки, а потім у віолончелі; далі вони, як і в концерті Й. Брамса, зливаються у діалозі. Інтонаційність та ритмічна організація концерту теж співзвучна брамсівським.

Подібність двох творів, розділених у часі та культурному просторі, була помічена й першими виконавцями концерту В. Кирейка. На думку В. Червова⁴, висловлену у бесіді з В. Сумароковою, крім означених вище, є й інші, які виявляються у багатьох фрагментах тексту (наприклад, тріольні фігури, направленість мелодичної лінії, гармонія, каденційні сольні проведення тем скрипки і віолончелі тощо). Такі аналогії, що виникали у В. Червова та

⁴ У класі віолончелі професора Вадима Сергійовича Червова навчалася авторка праці.

О. Горохова в процесі роботи над концертом В. Кирейка, дозволили виконавцям повною мірою використати досвід, набутий у творчій співпраці над подвійним концертом Й. Брамса. В. Червов також відзначав схожість взаємодії солістів між собою та оркестром в обох концертах [51, с. 83].

В. Кирейко, безперечно, перебував під враженням від концерту Й. Брамса, який, вочевидь, став для нього еталонним зразком романтичного концерту. Проте композитор не копіює і не цитує Й. Брамса. Подвійний концерт В. Кирейка є оригінальним твором, якому притаманна широта українського мелодизму, його тематизм позначений індивідуальною інтонаційною забарвленістю і виразністю музичного вираження, що обумовлюють унікальність та цілісність авторської концепції. Завдяки цьому чітко вимальовується інтонаційно-драматургічна лінія циклу: від епіко-ліричної першої частини – через лірико-кантиленну другу – до танцювального жанрового фіналу. Драматургія концерту будується на співставленні і взаємо доповненні тематичних ліній, в основі яких – трансформація «ліричного» як сенсоутворюючого джерела музичного дійства.

I частина (*Allegro moderato*) починається величною темою оркестрового вступу думного характеру, яка звучить в унісон, нагадуючи пролог до епічної оповіді. Після вступу звучить каденція солістів – спочатку у скрипки, потім віолончелі, в якій вони двічі, по черзі вибудовують тематичну лінію. В третій темі вони зливаються в дуеті та приходять до кульмінації каденції, яку підхоплює оркестрове проведення головної теми. Скрипка і віолончель у сольних епізодах немов би виконують монологи, в їх тематичних проведеннях відчутна декламаційна речитативність, яка дає відчуття живої розмови. Поступово монологічні висловлювання скрипки і віолончелі зближаються, утворюючи експресивно-декламаційний дует солістів.

В. Кирейко унаслідував класичну традицію організації форми концерту, зокрема, композитор викладає усі експозиційні теми спочатку в оркестрі, де вони звучать епічно, мужньо, з вольовим імпульсом. Інтонаційно, ритмічно й образно **Головна партія** пов'язана з народними витоками (квартові мелодичні ходи, пунктирний ритм, стриманий супровід). Далі головна тема передається скрипці

соло, а потім віолончелі, у яких вона набуває імпровізаційного характеру, збагачуючись поліфонічним розвитком. Кантиленна **Побічна партія** – пісенно-романсового типу, у ній також прослуховуються низхідні інтонації народних голосінь. Побічна тема проходить спочатку у віолончелі, а потім у скрипки, утворюючи діалог та розвиває ліричну образну сферу концерту. Заклучна партія набуває більш схвильованого й активного характеру.

Розробка характерна особливою драматизацією музичного розвитку на основі мотивно-секвенційного обігрування елементів головної партії. Тут особливо відчутна змагальність між солістами та між солістами і оркестром, що підкреслює класичний принцип концертування. Музичний матеріал драматизується, досягаючи кульмінаційного проведення в оркестрі головної теми, яка набуває маршового характеру, суворих і трагедійних фарб звучання.

Реприза, порівняно з експозицією, викладена більш лаконічно, підкреслюючи тематичну контрастність і експресивність завдяки поліфонічному розгортанню музичної думки. Кодою мужньо-вольового характеру, ритмічною, активною, побудованою на інтонаціях головної теми, динамічно і напружено завершується перша частина концерту.

II частина (*Andante cantabile*) є емоційним центром композиції концерту. Вона є світом ліричного та чуттєво-глибинного у красі своєї виразності і експресії. Продовжуючи західноєвропейські романтичні традиції, що сягають витоків у пізній стиль Л. Бетховена, у стиль Й. Брамса, В. Кирейко створює другу частину у формі подвійних варіацій. Інтонаційні характеристики обох тем дозволяють віднести їх до типу народних ліричних пісень.

Перша тема світлого, пасторального характеру, колористику якої прекрасно передає тембр віолончелі соло. Друга тема – це світ смутку, печалі, внутрішнього болю; мінорний лад, темброва палітра сольних інструментів повною мірою розкривають задум композитора у втіленні настроїв самотності, відчаю, туги. Обидві теми зазнають драматургічного розвитку внаслідок повсякчасного переплетення і видозмінення.

Задіяна композитором варіаційна форма дозволяє з особливою динамікою і психологічною напругою виявити драматургічний потенціал тематизму. Також

для цього сповна використані виразові можливості скрипки і віолончелі, їх тембровий, фактурний діапазон у змалюванні різноманітних станів ліричного настрою. Протягом всієї частини превалує український народно-пісенний колорит.

III частина (*Allegro vivo*) – жанровий фінал, жвавий український танок, щоправда, характер якого затемнений мінорними інтонаціями. Форма рондо-сонати, яку використовує композитор, також є цілком характерною для романтичної традиції концертних фіналів. Головна тема характерна синкопованим ритмом, що наближує її до фольклорних зразків запальних західноукраїнських танців; це надає музиці фіналу яскравої характерності, ритмічної пружності. Побічну партію наспівного розповідного характеру, наближену за семантикою до ліричних хороводних пісень, виконують в унісон солюючі скрипка і віолончель, поступово розвиваючи тему в імітаційному дуеті. У розробці з'являється новий епізод, жанрові витoki якого сягають козацьких пісень героїчного маршового характеру. Музика змальовує козацький бойовий дух, мужність, силу, відважність, волелюбність. Другий елемент теми епізоду (з восьмого такту *poco allegretto*) має скерцозний, примхливий характер. Обидва елементи значно видозмінюються в подальшому розвитку, готуючи динамічну стретну репризу. В оркестровий супровід головної партії вводяться поспівки з теми епізоду, надаючи їй ще більшої грації та примхливості. Репризою завершується розвиток музичних образів усієї частини. Лірична Побічна партія у репризі набуває хорального піднесеного звучання. Завершує цикл Кода – яскравого драматичного, патетичного характеру, побудована на матеріалі Головної теми і скерцозного елемента середнього епізоду.

Фольклорна основа фінальної частини концертного циклу у поєднанні з симфонічними принципами розвитку і насиченою палітрою образів (ліричних, патетичних, танцювальних) є показовим явищем для композиторського стилю В. Кирейка, підкреслюючи національний колорит музичної образності подвійного концерту, визначаючи його художню домінанту. Драматургічне вирішення фіналу відмінне від класичних рішень симфонічних циклів відсутністю життєствердної характерності, на що звертає увагу дослідниця

творчості композитора І. Шестеренко [59, с. 228]. Це, безумовно, загострює філософсько-епічну проблематику концерту для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мінор*, ор. 65) В. Кирейка.

Музично-образне наповнення стилю В. Кирейка пов'язано з ідеями європейського романтизму (Й. Брамс), а також українською школою симфонізму (М. Лисенко, Л. Ревуцький). Для стильового почерку В. Кирейка властивим є як наслідування симфонічних традицій класичної музики, так і невтомний пошук нового: авторське прочитання класичних і романтичних традицій, звернення до народних зразків при достатньо вільній їх трактовці. Композиторський стиль В. Кирейка вирізняється поглибленістю музичного мислення, тяжінням до втілення внутрішнього драматизму, а іноді й глибокого трагізму.

Подвійний концерт В. Кирейка позначений філософськими роздумами над трагічними подіями сучасного композиторів світу, відмітний глибиною думки, високим етичним рівнем. В ньому присутні спрямованість в історичне минуле, болісне відчуття життя, трагізм випробувань долі. При цьому композитор, який тонко і глибоко відчуває недосконалість світу, висловлюється сучасною музичною мовою, здатною відобразити експансивний настрій, підкреслений динамізм думки, ритмічну стрімкість.

Унікальність концерту В. Кирейка полягає в його художній індивідуальності, в поєднанні глибини музичного змісту і ясної форми, у розумінні виразових можливостей скрипки і віолончелі та розкритті природної краси звуку інструментів.

Тематизм у В. Кирейка є яскравою характеристикою його стилю – у концерті він набув широти, наспівності, пластичності мелодійного малюнка. Теми концерту багаті на барви і відтінки за рахунок проведення в різних інструментальних викладах та співставленні епізодів *solo* і *tutti*.

Концерт вирізняється українським національним мелодизмом, що також підкреслює І. Шестеренко: «музична мова концерту віддзеркалює інтонаційні, ладо-гармонічні і ритмічні особливості українського фольклору. Характер його мелосу цікавий тим, що композитор уникає прямого цитування фольклору, але збагачує, внутрішньо насичує свої мелодії інтонаціями, наближеними до

народних (плагальні звороти, м'які секундіві та квартові оспівування)» [там само]. Переважно ліричний склад тематизму багато в чому визначив і засоби його розвитку. Тут панує система м'яких зіставлень, контрастних доповнень, а не гострих зіткнень тем-образів.

Гармонічна мова збагачена народними ладами, плагальністю гармонії, альтерованими співзвуччями, поліладовими нашарування, що утворює особливий колорит музичної палітри твору. Використовуючи мелодії широкого емоційного діапазону, композитор досягає рельєфного тематичного розвитку, застосовує різноманітні поліфонічні методи – імітаційну поліфонію, підголоскове варіювання. Спираючись на народнопісенну основу, він творчо переосмислює український мелос, створюючи власні авторські мелодії.

Фактура концерту поліфонічного типу, з опорою на варіаційні техніки розвитку музичної тканини, на імітаційну поліфонію (фугато, підголосковий розвиток, різноманітні оспівування, імітації, стрета), та контрастні тематичні співставлення, темброві співставлення.

Рівень технічних виконавських складнощів Подвійного концерту В. Кирейка вимагає від солістів досконалого та віртуозного володіння інструментом, різноманітними засобами художньої виразності (різними видами вібрації, звуковедення, широким спектром нюансів), технічними прийомами (різноманітна штрихова та акордова техніка, віртуозність техніки лівої руки).

Дуетне виконання, в поєднанні з сольним, є надзвичайно складною формою музикування, на що ми робимо наголос у кожному розділі праці. Адже солісти мають досягти спільного, однорідного звучання у всіх художніх та технічних прийомах гри; важливо знайти однакову амплітуду коливання вібрації, враховуючи великий розрив діапазону між скрипкою та віолончеллю. Має бути чітка узгодженість артикуляційних та штрихових прийомів гри. Всі ці складові виконавської майстерності поєднали в своїй інтерпретації Олексій Горохов та Вадим Червов. Їх гри було притаманне глибоке трактування змісту концерту, широта і масштабність звучання, віртуозне виконання складних технічних епізодів, неймовірно багата тембральна палітра інструментів та надзвичайної краси звук в кантиленних епізодах.

Звернення до подвійних концертів для скрипки та віолончелі з оркестром Й. Брамса та В. Кирейка обумовлюється цікавістю до виконавської специфіки, стилістичних і жанрових аспектів цих творів, що втілюють сміливі художні пошуки композиторів різних культурних епох у концертному жанрі.

2.3. Нова транскрипція жанрової традиції подвійних концертів за участю віолончелі композиторів ХХ століття

ХХ століття є справжнім розквітом віолончельного виконавства та кульмінаційним етапом еволюції жанру віолончельного концерту⁵ (різновидом якого є *подвійний концерт*). *Концерти для двох віолончелей та оркестру* в різні періоди ХХ століття писали: Емануель Моор (*ре мажор*, ор. 69; 1908); Юліус Кленгель (*мі мінор*, ор. 45; 1912 р.); Арвідас Мальцис (*Concerto grosso*); Джованні Солліма («Violoncelles, vibrez!»; 1993 р.); Томас Деменга («Relations», 1997 р.) та ін. *Концерти для скрипки та віолончелі з оркестром*: Стефан В. Беатті (ор. 902; ор. 903); Фредерік Деліус (*до мінор*, RT VII/5; 1915); *Sinfonia Concertante*: Миклош Рожа. *Sinfonia Concertante (ре мажор*, ор. 29; 1958 р.) та ін. [див. Додаток № 3].

В українській музичній літературі жанр подвійного концерту з'являється в другій половині ХХ ст. у творчості Віталія Кирейка – неоромантичний симфонізований *Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ля мінор*, ор. 65; 1971 р.), який було досліджено у підрозділі 2.2.

До ідеї сольного дуетного виконавства в концертному жанрі зверталися і інші українські композитори: О. Красотов (*Concertino grosso* для скрипки та віолончелі з оркестром; 1996 р.), З. Алмаші (*Камерна симфонія № 2* для скрипки, віолончелі та струнного оркестру; *Концерт* для скрипки, віолончелі та струнних «Швидкоплинна зима»); О. Безбородько («*Concerto Luminoso*» – *Концерт* для скрипки, віолончелі та струнного оркестру).

⁵ Провідним віолончелям сучасності присвячено безліч концертів композиторами різних країн світу. Серед українських віолончелістів лідером з прем'єрних виконань творів у цьому жанрі залишається маестро Вадим Червов. Композитори ХХІ століття також не втрачають цікавості (навіть навпаки) до сольних та подвійних концертів для віолончелі та за її участі [див. Додаток №3 та Додаток №5, Таблиця 3].

В другій половині ХХ століття концерт став провідним жанром інструментальної музики, можливо, навіть, більш значущим ніж симфонія. Прикладом може бути творчість Мирослава Скорика, який зовсім не писав симфоній, але був автором багатьох інструментальних концертів, які увібрали в себе відповідні риси та концептуальність симфонічного жанру [19; 46].

У дзеркалі жанрово-стилістичних пошуків ХХ століття, пов'язаних з новими типами драматургії, єдності та індивідуальності з феноменом полістилістики, віолончельний концерт (як і подвійний за участю віолончелі) займає важливе місце. Процес наближення різних музичних систем і напрямків відбувся в музиці композиторів сімдесятих років минулого століття як твердження *синтетичного типу мислення*, універсальність художньої мови.

Посткласичний тип свідомості виявився через неймовірне почуття історії, важливості змісту, що начебто «над матеріалом». Музика різних епох відчувалася в деякій єдності. У прихованому вигляді полістилізм існував завжди, інакше стилістично стерильна музика була б мертвою. Саме *необмеженість* музичних стилів дає можливість широко мислити як композиторам, так і виконавцям. Такий широкий спектр не міг дати жоден окремо взятий стиль – а ні авангард, а ні неокласичний, а ні субкультура – фольклорна, джазова, авторська пісня і т. п. Натомість полістилістика дозволила утримати і зберегти в сучасній творчості одночасно будь-які історичні стилі.

У творах провідних композиторів ХХ століття відбувся характерний для музичної культури плюралізм напрямів, стилів, технік, супроводжуючись радикальними новаціями – серійності, серіалізму, алеаторики, сонористики, електронної та конкретної музики, мінімалізму, авторських технік.

Так на прикладі віолончельної музики Д. Лігеті, В. Лютославського, Г. Ляшенка, М. Скорика та ін. спостерігаємо картину етапного освоєння різних композиційних новацій у ХХ столітті: додекафонії, серіалізму, алеаторики, сонорики у 50-ті – 60-ті роки, які охоплюють всі жанри: жанр інструментального (віолончельного, подвійного за участі віолончелі) концерту в тому числі. Наприкінці 60-х і до кінця 70-х років багато композиторів відкривають полістилістику для себе саме у жанрі концерту.

Концепційна новизна, порушення стереотипу заданої драматургії, евристичність – невід'ємні риси асоціативного стилю, який водночас спирається на твердий фундамент традиційного – притаманні розвитку жанру у подальшому його русі.

Остання третина ХХ століття повертає моностилістику, що в повній мірі характеризує прояви нового *неостиллю* – неоромантизму.

Найважливіша властивість неоромантичних концептів – опозиційність на рівні розділів форми, медитативні та конфліктні начала драматургії, опозиція, що проникає на всі рівні музичної організації.

Отже, свобода та регламентованість, текучість та дискретність, тональність та атональність, обертаються своєю протилежною стороною – амбівалентністю в *багатоканальній, симультанній* художній формі, подібній до метафори. *Концертність* як головний принцип жанру теж набуває змін.

Як відзначає В. Г. Сумарокова: «Формування романтичного абрису інструментального концерту останньої третини ХХ століття відрізняється жанровими особливостями, найважливішими з яких вважаємо: зміни характеру взаємовідносин соліста з оркестром; інтенсивність інтонаційно-тематичного розвитку; збільшення значення ідеї *жанрового синтезу* (виділено нами, Н. Я.); різноманітність вирішення загальної композиції; посилення ролі каденції, яка, не втрачаючи віртуозності, насичується тематизмом та є одним з найважливіших драматургічних вузлів композиції» [49, с. 88].

Спираючись на аналіз неоромантичних концертів провідних композиторів ХХ століття В. Губаренка, Г. Ляшенка, М. Скорика можна проілюструвати вищезазначене.

Таким чином, стильові зміни (від неокласицизму, неофольклоризму, полістилістики до неоромантизму та неobaroco [20]) не обійшли жанр концерту, в тому числі подвійного, в якому поряд з продовженням тенденції симфонізації та романтизації найбільш помітною стала нова транскрипція жанрової традиції *Concerto grosso*.

Часто позначення сучасним композитором твору як «концерт» свідчить про його намір вступити в діалог з жанром: актуалізувати (або спростувати) його

структурно-семантичний інваріант, поєднуючи та асимілюючи з характерними ознаками власного індивідуального стилю. Як пише О. Г. Антонова: «Семантичне ядро концертного жанру становить діалог між солістом та оркестром, причому такий діалог, у якому взаємодія учасників регламентується системою правил, що дають змогу солістові «на рівних» протистояти оркестру. Одним із таких правил виступає принцип солюювання, тобто специфічний спосіб «життєдіяльності» інструмента, спрямований на виявлення його технічних і тембрових можливостей» [1, с. 6].

В *Concerto grosso* XX та першої чверті XXI століття композитори переконливо демонструють принцип перетворення жанрових моделей епохи Бароко сучасними музичними засобами.

За зразками музики А. Кореллі та А. Вівальді створюються *Concerto grosso*, в яких з одного боку основні ознаки барокового жанру зберігаються, але, з іншого, змінюється концепція творів.

У композиторському мисленні особливо відчутним є прагнення до підкреслення і розширення звуковиражальних можливостей інструментів (солюювання) й відведення тембру ролі важливого *функційного чинника драматургічної логіки*, а також у контексті формотворення та створенні оригінальної темброво-інструментальної мови.

Важливість ролі тембрового чинника полягає в тому, що звуковиражальні властивості тембру не є абстрактними, а органічно зв'язують елементи музичного тексту і форми, композиційний задум та його виконавську інтерпретацію.

Основні принципи будови барокового циклу загалом дотримуються [62]. За зразком барокового *Concerto grosso* використовуються рондальні, варіаційні, староконцертні форми. Але за слуховими відчуттями музика часто кардинально відрізняється від барокової, незважаючи на використання характерних мелодико-гармонічних та ритмічних формул (іноді аж до квазі цитат), прийомів тематичного викладу за принципом «ядро-розгортання», канонічного викладення тем. При поєднанні всіх вищезазначених принципів, нібито *запозичених* з минулого, а також сучасних тенденцій та індивідуального стилю

композиторів ХХ – першої чверті ХХІ ст. з'являється *нова транскрипція жанру Concerto grosso*.

Concerto grosso для двох віолончелей або скрипки та віолончелі з оркестром сучасних композиторів за параметрами відносимо до жанру *подвійного концерту*. Кількість частин циклу варіюється (наприклад, *Concertino grosso* для двох віолончелей та камерного оркестру українського композитора Олександра Красотова має 5 частин), але здебільшого концерти мають чотири частини, як у типовому бароковому циклі та будуються за принципом контрастного чергування частин, що йдуть без перерви (приміром, *Concerto Grosso* для двох віолончелей та струнних сучасного литовського композитора Арвідаса Мальциса). Отже, в цьому відношенні збережені традиції жанру.

Новаторські за задумом твори сучасних композиторів поєднують в собі не тільки багато формальних ознак барокового *Concerto grosso* і сучасного інструментального концерту, але й втілюють притаманні цим жанрам різні типи висловлювання, експресії: більш суб'єктивний, загострений, властивий концерту з солістом тип музичного мовлення і більш об'єктивний, відсторонений, характерний для *Concerto grosso*. Цікавим є коментар А. Мальциса про свій твір⁶: «Чотири частини концерту – це наче чотири студії різних сюжетних, штрихових, емоційних ліній. Концерт контемпліовано з багатьох уяв, спогадів, ідей, ескізів. Це фрагменти, що відображають стилістику Бароко, моди, традиції, культурний прошарок цієї епохи...» [див. Додаток № 2 В, титульна сторінка].

У сучасних композиторів зростає важливість ролі тембрового чинника, що виявляється в *Concerto grosso* не тільки у розширенні звуковиражальних можливостей кожного інструменту, а й у наданні тембру ролі *функційного* чинника драматургічної логіки, формотворення й створення оригінальної темброво-інструментальної мови. Важливим моментом цей прояв тембровості став і для виконавців. Саме *тембровість*, як явище функційного характеру, розширила напрямки творення композиторської техніки в контексті стильових тенденцій ХХ – першої чверті ХХІ століть. Різноманітні *інтонаційні альянзи*

⁶ Додаток № 2 В. Титульна сторінка партитури *Concerto grosso* для двох віолончелей та струнного оркестру А. Мальциса.

барокової стилістики, наявність імпровізаційного елемента в тембровому трактуванні, різниці регістрів у стрибках, метро-ритмічна свобода використовуються сучасними композиторами як «стильовий мікст». Полістилістичні тенденції впливають на сприйняття твору не тільки слухачем, але й перш за все, виконавцями, які й повинні донести до слухацької аудиторії цей складний зміст. Композитори найчастіше схиляються до пошуку і студіювання нових музично-виразових засобів, колористичних можливостей інструментів засобами використання жанрових модусів, що співвідноситься із постмодерністськими тенденціями в музичному мистецтві ХХ століття.

Говорячи про полістилістичні тенденції в сучасному музичному мистецтві хочеться акцентувати увагу на одному з найяскравіших зразків сольного віолончельного дуету з оркестром ХХ століття.

«**Violoncelles, vibrez!**» («Віолончелі, вібруйте!») для двох віолончелей та камерного оркестру – твір відомого італійського виконавця-композитора сучасності Джованні Солліми був написаний у 1993 році та присвячений Маріо Брунелло. Згодом автор зробить редакцію для двох віолончелей соло та 6-ти віолончелей в якості супроводу. Солліма є одним з тих митців сучасності, в якому гармонійно поєдналися віртуозна виконавська майстерність та композиторський талант. Серед його робіт чисельні твори для віолончелі соло, солістів та оркестру, камерного оркестру, камерного ансамблю, хору та оркестру а також музика до театральних вистав та балету. Його стиль письма належить до мінімалізму з вираженим елементами неоромантизму.

Цей твір був проаналізований в магістерській роботі О. Ю. Грицишиної [14] та в збірнику матеріалів міжнародної науково-практичної конференції «Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: МОСТИ У ЧАСІ» [10] з позиції віолончельного дуету, однак в нашій роботі ми визначаємо його як *подвійний концерт*.

О. Ю. Герасименко в своєму аналізі відзначає, що «Яскрава стильова характеристика підкреслена будовою музичного матеріалу, формою твору, мелодичними та ритмічними моделями, наявністю постійного повтору матеріалу, сталої моделі розвитку без внесення контрастних елементів та

трансформацій, єдності музичного полотна з чітким усвідомленням розділів та загальної тематики твору» [10, с. 44]. Вона також визначає *комплементарний тип дуєтності* віолончелей, обумовлений доповненням тематичного та ритмічного матеріалу партій з рідкими включеннями діалогічності, що підкреслює єдність двох солюючих інструментів. Даючи характеристику образному змісту твору авторка акцентує увагу на поєднанні двох сфер – драматичної та ліричної, не розглядаючи їх як класичну картину боротьби двох контрастів: «Вводячи дві протилежні образні сфери в контекст сталої, застиглої картини мінімалізму, ми скоріше передбачаємо показ двох емоційних частин одного «Я», різницю поглядів на тотожні речі, внутрішню боротьбу з загальним зовнішнім спокоєм, що притаманне неоромантизму. Саме таку дуальність одного цілого підкреслено в матеріалі партій дуєту віолончелей» – як зазначає О. Ю. Герасименко [там само].

Що саме дає підстави віднести твір «Violoncelles, vibrez!» до жанру подвійного концерту спробуємо виявити у власному аналізі.

Сам композитор назвав твір Балада для двох віолончелей та струнних «Violoncelles, vibrez!». З одного боку у назві присутній елемент програмності, а з іншого – автор ніби дає чітку настанову, або ж підказку солістам як саме має звучати твір, вказує на *вібрацію*, як засіб експресії, розкриваючи сутність манери виконання твору, через яку втілюється семантична ідея.

Для розкриття художнього задуму Солліма обирає одночастинну форму, однак, її структура має ознаки тричастинності: вступ, чітко окреслені розділи, каденцію, репризу та коду. За драматургічним розвитком вона наближена до сонатної форми.

В оркестровому **вступі** формується майбутня ритмічно-мелодійна формула тематичних елементів. Тріольний ритм стане домінуючою сентенцією всього твору, а мелодичним зерном – секундова інтонація. Динамічний план тримається в межах нюансу *pp – tr* формуючи мінімалістичний образ зупинки часу, спокою.

Перший **розділ** твору побудований на двох контрастних темах, які розкривають протилежні образні сфери – енергійно-дієву та експресивно-

ліричну. Перша тема, яка проводиться солістами – концентровано-напружена, будується на інтонації секундового інтервалу-зерна. Вона буквально вривається у спокійну атмосферу оркестрового вступу і стрімко розвивається за рахунок варіювання хроматичного ходу вгору секундових інтонацій та широких інтервалів (квінт та секст). Друга тема солістів має протилежне емоційне навантаження – експресивна, лірично-наспівна. Широкі секстові та квінтові ходи та їх варіації від різних ступенів, утворюють надзвичайно гармонійну «об'ємну» мелодійну лінію. Такі образно-інтонаційні характеристики тем дають змогу зіставити їх як ніби то «головну» та «побічну» теми відповідно до формування тем сонатної форми. Широкий динамічний спектр цього розділу від *p* до *ff* та експресивність тем вказують на неоромантичні тенденції викладення музичного матеріалу.

Другий розділ твору умовно можна назвати **розробкою**, адже він побудований на матеріалі першої теми першого розділу, яка активно розвивається. Мелодія розгортається у віртуозному дуетному змаганні двох солістів без супроводу оркестру. Ідея «змагальності», як принцип концертування в концертних формах, розкрита композитором у спосіб почергового виконання солістами віртуозних пасажів. Між солістами відсутня діалогічність, вони лише доповнюють постійний рух стрімких пасажів утворюючи суцільну мелодійну лінію. Таку взаємодію солістів віолончелей можна визначити як комплементарний тип дуетності (який також визначила О. Ю. Герасименко) враховуючи образну сферу та розгортання музичної тканини твору. Можна сказати, що цей розділ має яскраво виражені ознаки **Каденції**.

Заключний розділ, по суті, відіграє роль репризи. Оркестрова тема-зв'язка повертає ситуацію у врівноважену початкову тріольну пульсацію, динаміка дещо знижується, напруга спадає. Ще раз проводиться лірична тема (умовно побічна) першого розділу, яка трансформується в ритмічно-гармонічну формулу **Коди**. Розвиток тематичного матеріалу відбувається на базі ритмічно-гармонічної складової. Ритмічна фактура змінює пульсацію з секстолей тріольного руху на рух тридцятьдругими квартолями, що сприймається на слух як ефект пришвидшення темпу. Яскрава, віртуозного спрямування **Кода** стає

кульмінаційним моментом всього твору. Динамічний план набуває найширшого розгортання – від *ppp* до *fff* та повертається у початковий нюанс твору – *ppp* на тлі сталої ритмічної формули в оркестровій партії. Такий арочний драматургічний прийом розкриває ідею завершеного, цілісного сприйняття твору.

У сучасній віолончельній виконавській практиці твір «Violoncelles, Vibrez!» для двох віолончелей та струнних є надзвичайно популярним. Він привертає увагу, перш за все, саме як яскравий, ефектний концертний твір, який дає можливість виконавцям реалізувати свій інтерпретаційний задум у проєкції розкриття широких концертних можливостей віолончелі.

Характерні ознаки концертності проявляються у взаємодії солістів та оркестру. Очевидним є домінування партії солістів. Яскраво виражене *сольне дуетне змагання* не лише у виконанні віртуозних елементів, а й демонстрації солістами краси тембрального звучання, у використанні художнього засобу *вібрато*. Оркестр, у свою чергу, виконує споглядальну, акомпануючу функцію і часто є елементом розмежування між розділами або тематично-образними сферами, виступає в якості зв'язуючої партії (сонатної форми). Ці тематичні зв'язки нагадують теми-ритурнелі подвійних концертів А. Вівальді.

Каденція в даному творі – це ще одна типова ознака концертного жанру. Ідея «змагальності» двох солістів та надання їм першості відповідає рисам жанру подвійного концерту.

З точки зору технічних труднощів, якими насичений твір, він вимагає від солістів віртуозного володіння інструментом, штриховою технікою, застосування різноманітних тембральних прийомів звуковедення. Вібрація, як колористичний засіб, закладена автором як семантична ідея твору. Вона є прямою вказівкою на романтичну манеру виконання ліричних епізодів твору. Найважливішим аспектом концертного дуетного виконання є взаємодія солістів. Саме *сольне дуетне музикування* є квінтесенцією концертування, вершиною майстерності якого є відчуття партнера, відтворення однакової манери виконання, тембральне злиття солістів.

В результаті аналізу доведено, що цей твір написаний в стилі мінімалізму (як і більшість робіт композитора) з використанням елементів неоромантичних тенденцій розвитку музичного матеріалу. Він також містить новаторські риси, які проявляються у метафоричному співіснуванні стилів – мінімалізму та класицизму – у формотворенні, Бароко та неоромантизму – у складі оркестру та тембральному поєднанні інструментів. У виборі складу Солліма прагне до камерності та однорідного звучання, повертається до моделі «однотембровості», використовуючи інструменти одного виду зі спорідненими, близькими тембрами – дві віолончелі соло, та інструменти струнного квартету (скрипка, альт, віолончель, контрабас), як це було у подвійних концертах А. Вівальді, В. А. Моцарта. Новаторством Солліми стало використання лише віолончелей у власній редакції твору для двох віолончелей соло та шести акомпануючих – ідея звучання «чистих тембрів», чого ще ніхто до нього не робив у жанрі подвійного концерту.

Підсумовуючи матеріали проведеного аналізу твору «Violoncelles, vibrez!» за типом можна спробувати визначити його як концерт для «однотембрових» інструментів, який має характерні риси жанру подвійного концерту.

Хоча твір має програмну назву і позначений композитором як балада, в нашому дослідженні виявляємо характерні ознаки жанру подвійного концерту: *сольне дуетне виконання* як змагання солістів та протиставлення *solo* з *tutti*; будова розділів твору відповідає стисненому в одночастинність тричастинному концертному циклу з контрастним чергуванням епізодів та наявністю каденційного елемента.

Наукова новизна цього підрозділу полягає саме у **визначенні жанру подвійного концерту** у творі, який розглядався О. Ю. Грицишиною як *віолончельний дуєт*. Аналітична та виконавська робота дала підстави визначити його саме як **подвійний концерт** з реалізацією ідеї **однотембровості**, повернення до барокового складу оркестру. Разом з тим в ньому виявляються новаторські риси, які проявляються у переплетенні стилів різних епох та у формотворенні.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II

Простежуючи жанрово-стильову еволюцію подвійного концерту у музиці другої половини XVIII століття (передкласицизм, класицизм), підкреслюємо значну роль віденської та мангаймської виконавських традицій. Інструментальні твори італійських, чеських, німецьких і французьких майстрів, які виникли в другій чверті XVIII століття, в більшості відносяться до перед класичних етапів розвитку крупних інструментальних жанрів. Лише з появою зрілих творів Й. Гайдна, а потім і В. А. Моцарта настає класичний період, який відзначається утворенням сонатно-симфонічного циклу нового типу.

Sinfonia Concertante для скрипки та альту з оркестром (мі-бемоль мажор, К 364) В. А. Моцарта демонструє новий тип подвійного концерту, формуючи віденську традицію та значною мірою продовжує традиції майнгаймської композиторської та виконавської школи.

Новий етап розвитку подвійного концерту відбувається в епоху Романтизму. Подальша симфонізація жанру, що була започаткована Л. ван Бетховеном, досліджена нами на прикладі Концерту для скрипки та віолончелі з оркестром (ля мінор, оп. 102) Й. Брамса. У Й. Брамса симфонізація жанру підкреслюється наскрізними тематичними зв'язками, розгалуженою мережею мотивного розвитку, деталізацією штрихів і нюансування. Музична мова і формотворення відповідні романтичним принципам композиторського письма. Спостерігаються рапсодійність, відкритість форми, оновлення гармонічного і ладо-тонального мислення. Глибоко ліричні, психологічні образи Й. Брамса відображають динаміку душевної драми людини.

Виконання подвійного концерту Й. Брамса провідними українськими музикантами різних поколінь (О. Горохов – В. Червов, Б. Півненко (Д. Ткаченко) – К. Полянська) надає еталонні зразки виконавських версій, в яких відчувається глибоке розуміння композиторських концепцій, їхнє проникнення в загальний культурно-історичний процес. Безперечно, такі інтерпретаційні версії є орієнтирами для подальшого розкриття художнього потенціалу подвійних концертів сучасними виконавцями.

В останній третині ХХ століття ця традиція унаслідкується в Концерті для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мінор*, ор. 65) Віталія Кирейка – першому в Україні подвійному концерті для солюючих струнно-смичкових інструментів. В концерті В. Кирейка жанрова традиція симфонізації пов'язана з насиченням твору експресією художніх образів та епічним драматургічним масштабом розвитку: багатогранність образів першої частини, з її епічним думним вступом, лірико-наспівний характер повільної частини і жанровий танцювальний фінал. Концерт відрізняється динамічною образністю, національним колоритом тематизму, глибоким змістом.

Реставраційна робота авторки над рукописом нотного тексту Концерту для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мінор*, ор. 65) В. Кирейка та його публічне виконання (вперше з 1977 року) стали виконавським аспектом новизни та визначною подією у відновленні жанру подвійного концерту в сучасній українській виконавській практиці та в полі музикознавчих досліджень.

Стильові зміни в музиці ХХ століття сприяли появі **нової транскрипції** жанрової традиції *Concerto grosso*, в тому числі і подвійного концерту.

Серед пріоритетних напрямків розгортання процесу композиторського мислення – пошук композиційних чинників, відповідних наслідуванню барокових мистецьких ідей в аспектах розширення спектру виражальних властивостей інструментів та подолання комунікативної обмеженості форми, поєднання експериментальних пошуків нового та опори на жанрову традицію, гостра експресивність звучання та неоромантичне начало.

Мовно-стилістичний рівень *Concerto grosso* демонструє процеси синтезування, узагальнення та водночас активну трансформацію образних жанрово-стилістичних систем, що дозволяє виявити феномен **транскрипції** жанрової традиції епохи Бароко.

Розвиток дуетно-концертних творів для (або за участю) віолончелі продовжується та набуває нових рис наприкінці ХХ – у першій чверті ХХІ століть, про що свідчить досліджений нами програмний твір італійського композитора, віолончеліста-віртуоза Джованні Солліми для двох віолончелей та

камерного оркестру «Violoncelles, vibrez!», який визначається нами як приклад *однотембрового* подвійного концерту.

ВИСНОВКИ

В еволюції віолончельного виконавства, яке органічно поєднує збереження традицій та відкриття нових художніх подій, об'єднуючі їх у творчому процесі відтворення музичного твору засобами виконавської майстерності, жанр концерту відіграє провідну роль.

Відтак, жанр концерту, який виник як наслідок естетики концертності, являє собою своєрідну взаємодію суперництва та згоди, ансамблевої та сольної гри одночасно. **Подвійний концерт – це різновид жанру інструментального концерту, створений для двох солюючих інструментів з оркестром, змістоутворююча концепція якого побудована на діалозі принципу сольної та оркестрової гри, як головної ознаки концертності, у специфічному прояві *сольності* як ансамблевої, дуетної форми.**

Подвійний концерт, як різновид жанру сольного інструментального концерту, наслідує всі його характерні ознаки. Елемент змагальності значно зростає у випадку наявності двох солістів. Розкриття технічних та художніх можливостей тембрально-близьких інструментів (двох віолончелей, скрипки та віолончелі) досягається завдяки паритетним рівноцінним по наповненню партіям обох солістів та їх взаємодії з оркестром.

Дослідження подвійного концерту в контексті розвитку жанру інструментального (віолончельного) концерту, проведене у нашій роботі, дозволило виявити принципи концертування, які були притаманні йому у стильових проєкціях різних епох та виконавських шкіл: від Бароко до сучасності.

Традиції та новітні підходи до формування жанру вивчалися на найбільш показових зразках подвійних концертів, які були презентовані у виконавській частині творчого мистецького проєкту «Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства».

Контекстовий аспект розвитку та особливостей творів у жанрі, який аналізувався, представлений у систематизованому переліку подвійних та

потрійних концертів за участі віолончелі періоду з XVII століття до першої чверті XXI століття та класифікаційних таблицях, що ілюструють: різновиди інструментальних концертів за кількісним співвідношенням солюючих інструментів; подвійні концерти за тембральними ознаками інструментів; за авторством подвійних концертів (композитор; композитор-виконавець; виконавець-композитор).

Жанрово-стильові моделі подвійних концертів XVII – першої чверті XXI століть демонструють рух жанру у стильовому полі різних епох, що розглядалися в нашій праці в історичній проекції.

Отже, узагальнюючи результати дослідження, відзначимо:

– Жанр подвійного концерту сформувався у творчості А. Вівальді, як різновид інструментального концерту, що увібрав в себе характерні закономірності *Concerto grosso* та розвивався у відповідності до його типових тенденцій, які виявляються: у зіставленні групи солюючих інструментів (або одного інструменту) багат шаровій фактурі оркестрової групи, їх взаємодії та змаганні; у зміні функцій інструментів, які виступали і в якості соло, і в якості супроводу в процесі розвитку форми, в чому, як доведено в нашій праці на прикладі аналізу подвійних концертів, і полягав принцип концертності.

– Рух від «ігрового» концерту-змагання між солістом та оркестром (віолончельні концерти Л. Боккеріні, Й. Гайдна) в напрямку симфонізації як типу мислення розпочинається в творчості Л. Бетховена. Його Потрійний концерт (*до мажор*, ор. 56) з одного боку демонструє певне звернення до традиції Бароко (змагання саме групи (3-х) солістів та оркестру), з іншого – симфонізації концерту через тотожність прав солістів та оркестру. Каденції солістів насиченні тематизмом, що побудований на матеріалі головних тем. Вони виступають вже не як «вставні» номери (демонстрація технічних можливостей солістів), а беруть активну участь у драматургії сонатно-симфонічного циклу.

– Порівняльний аналіз двох оригінальних за задумом та способами музичного втілення концертів для скрипки та віолончелі з симфонічним оркестром Й. Брамса та В. Кирейка дозволив окреслити широкий жанрово-стильовий простір існування цих яскравих художніх феноменів, який

простягається від романтизму ХІХ до неоромантизму ХХ століття, демонструє тяглість жанрової традиції, виявляє спільні риси та індивідуальні відмінності цих творів. Попри різний національний і культурний контекст, обидва твори втілюють симфонічний масштаб розвитку музичної думки, вони позначені багатозначністю лірико-драматичних образів. Тематичний пласт концертів відрізняється образною широтою: епічна розповідь, елегійні романсово-пісенні епізоди, багатоманітна лірико-драматична сфера, різні за емоційним модусом жанрово-танцювальні фінали. Принцип тематичного розвитку вибудовується на основі взаємного доповнення, контрастних зіставлень тем-образів, уникнення гострих зіткнень, асоціативно нагадуючи романтичні поемні драматургічні концепції.

– Відродження жанру *Concerto grosso* в музиці ХХ століття, через два з половиною століття, пов'язане з транскрипцією жанрової традиції концерту епохи Бароко. Поєднання рис сучасного інструментального концерту та барокового *Concerto grosso* виявляємо у: тенденції до синтетичності стильових ознак у творах сучасних композиторів (ХХ–ХХІ ст.); поверненні до однотембрового складу оркестру (лише струнні інструменти); використанні симфонічного складу оркестру разом з *непритаманними* для традиційного *Concerto grosso* поєднаннями інструментів; посиленні сольності (кожен виконавець, граючи свою власну партію в оркестрі, може стати солістом); наданні тембру ролі функційного чинника драматургічної логіки, формотворення й створення оригінальної темброво-інструментальної мови.

– *Тембровість*, як явище функційного характеру, дала можливість розширення напрямків творення композиторської техніки в контексті стильових тенденцій, що найбільш наглядно представлено у *Concerto grosso* ХХ століття як приклад *нової транскрипції жанрової традиції*, новітніх тенденцій у розвитку жанру подвійного концерту.

– Квінтесенцією концертування, вершиною виконавської майстерності в програмному творі Джованні Солліми для двох віолончелей та струнних «*Violoncelles, vibrez!*», визначеному нами як приклад однотембрового подвійного концерту є *сольне дуетне музикування в умовах однотембровості*

звучання та структури, що представлена одночастинною формою з ознаками тричастинності й драматургічним розвитком, притаманним сонатному *allegro*. Аналітична та виконавська робота дала підстави визначити його саме як *подвійний концерт* з реалізацією ідеї однотембровості, поверненням до барокового складу оркестру. Разом з тим в ньому виявляються новаторські риси, які проявляються у переплетенні стилів різних епох та у формотворенні.

Володіння культурним, музично-історичним світоглядом, вірне розуміння та тлумачення музичного тексту сучасними виконавськими засобами, інтелектуальна обізнаність та особиста потреба в інтонуванні надають можливість *актуального інтонування* музики різних епох та стилів.

Завданням виконавця має бути максимальне наближення до композиторського задуму через аналіз твору, звертаючись, по можливості, до оригінальних текстів, порівнюючи існуючі редакції, аналізуючи стиль композитора в еволюції розвитку жанру та його творчості в цілому. Важливим інструментом в розкритті змісту музичних творів з використанням *віртуозних* можливостей виконавця, безумовно, виступає *виконавська традиція*. Це є *реставраційний аспект виконання*, перш за все, старовинної музики сучасними виконавцями, який також розповсюджується й на виконання творів різних епох, що було продемонстровано нами у виконавській частині творчого мистецького проєкту **«Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства»**.

Теми, яких ми торкалися периферично в процесі дослідження, як то виконавська реставрація, реконструкція, деконструкція, актуальне інтонування та ін., потребують подальшого вивчення й можуть стати предметом самостійної наукової праці. Це, безумовно, свідчить про потенціал обраної теми дослідження та відкриває цікаві перспективи у концертній виконавській діяльності авторки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Концерт для скрипки з оркестром Дьордя Лігеті: діалог із жанровою традицією. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2017. №1 (34). С. 4–17.
2. Антонюк В. Г., Шестеренко І. В. Портрет композитора в інтер'єрі часу: Віталій Кирейко. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. №2 (31) С. 114–122.
3. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
4. Бурель О. В. Інструментальний концерт К. Сен-Санса в контексті французької традиції XIX – початку XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 225 с.
5. Ваш Ю. В. Французька танцювальна музика епохи Бароко для клавіра: специфіка виконання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 16 с.
6. Величко О. Виконавські вектори старовинної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»* [голов. ред. О. Смоляк; редкол. : М. Станкевич, Н. Урсу, О. Біба]. Тернопільський нац. пед. ун-т. Тернопіль, 2015. №1 (Вип. 33). С. 89–93.
7. Веселіна О. Ю. Стильовий феномен «нового синтезу» у розвитку жанру віолончельного дуету (друга половина 20 ст.) *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 58: *Виконавське музикознавство*. Київ, 2006. Кн. 12. С. 175–186.
8. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практично-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста інтерпретатора) : автореф.

- дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського Київ, 2007. 20 с.
9. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
 10. Герасименко О. Ю. Неоромантизм в контексті стильових пошуків композитора-віолончеліста Джованні Солліми *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі* / Матеріали міжнародної науково-практичної онлайн-конференції. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 44–47.
 11. Гончар Є. Ф. Семантична спрямованість оновлення деяких традиційних форм (на прикладі творів М. Скорика та А. Шнітке). *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 155–167.
 12. Гончарова О. М. Антична риторика як феномен європейської культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Київський нац. ун-т культ. та мистецтва. Київ, 2012. 39 с.
 13. Гребеннікова М. В. Концерти А. Вівальді у контексті автентичного барокового виконавства : Магістерська наук. робота / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 61 с.
 14. Грицишина О. Ю. Дует для двох віолончелей: витоки, еволюція, типологія : Магістерська наук. робота / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 56 с.
 15. Губко О. Т. Останній романтик українського мелосу. Творець чарівних мелодій. Розповіді про Віталія Кирейка / упоряд. І. Лобовик. Київ : Криниця, 2002. С. 61–73.
 16. Зав'ялова О. К. Віолончельні сонати Л. ван Бетховена (ансамблевій закономірності жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 19 с.
 17. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : Монографія / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. 256 с.

18. Зав'ялова О. К. Концертно-віртуозна культура і традиції київської віолончельної школи XIX ст. *Мистецтвознавство України*. Вип. 11. Київ : Муз. Україна, 2010. С. 69–76.
19. Зав'ялова О. К. Віолончельні концерти Мирослава Скорика у концептуальних вимірах доби. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика /* Матеріали та тези VIII міжнародної науково-практичної онлайн-конференції / Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка. Дрогобич : Посвіт, 2023. С. 133–136.
20. Калениченко А. П. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації. *Музична Україністика: сучасний вимір*. НАН України ІМФЕ імені М. Т. Рильського, Київ, 2005. Вип. 1. С. 106–115.
21. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.
22. Катрич О. Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 18, кн. 7 : *Музичне виконавство*. Київ, 2001. С. 115–122.
23. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. Вип. 11. Київ : Муз. Україна, 2010. С. 62–64.
24. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 19 с.
25. Коденко І. І. Координати драматургічної цілісності в автентичному виконавстві (на прикладі романтичної і барокової інтерпретацій концерту для скрипки, струнних і basso continuo a-moll Й. С. Баха). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. Вип. 4. С. 116–127.

- 26.Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. №56. С. 93–105.
- 27.Кононова М. В. Значення типів виконавської інтерпретації в процесі освоєння нової традиційності виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 95. С. 104–110.
- 28.Кононова М. В. Романтичний тип виконавської інтерпретації у сучасній музичній практиці. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі* / Матеріали міжнародної науково-практичної онлайн-конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 136–141.
- 29.Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
- 30.Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.
- 31.Коханик І. М. Романтизм як поняття в дискурсивному полі музикознавства. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі* / Матеріали міжнародної науково-практичної онлайн-конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 11–13.
- 32.Куцан А. Проблеми виконання творів XVII – XVIII століть на прикладі концертів для скрипки, струнних та континуо А. Вівальді. *Магістерська робота. Рукопис*. Київ, 2011. 64 с.
- 33.Ларчіков В. Трагування віолончелі композиторами 20 століття: нова естетика, нова мова, нова техніка (до постановки проблеми). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 40 : *Музичне виконавство*. Кн.10. Київ, 2004. С. 109–118.
- 34.Маркова О. М. Неоромантизм ХХ століття і сучасний пост-авангард. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у*

- часі* / Матеріали міжнародної науково-творчої онлайн-конференції. Пам'яті Івана Арсенійовича Котляревського, Юрія Олексійовича Полянського / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 20–23.
35. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : [навч.-метод. посіб.]. Київ, 2013. 134 с.
36. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 21. Київ, 2002. С. 9–17.
37. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 7 : *Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття*. Київ, 2000. С. 56–64.
38. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. С. 180–198.
39. Полянська К. В. Концерт Й. Брамса для скрипки та віолончелі з оркестром ля мінор (ор. 102) як об'єкт виконавської інтерпретації. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі* / Матеріали міжнародної науково-практичної онлайн-конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 126–131.
40. Попова А. Б. Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві. *Культура і мистецтво у сучасному світі* / Київський національний університет культури і мистецтв. Збірник наукових праць. Київ, 2015. Вип. 16. С. 171–177.
41. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 625 с.
42. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. Харків, 2018. 17 с.

43. Сікорська Н. В. Клавирна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 287 с.
44. Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В., Веселіна О. Ю., Кононова М. В., Ларчіков В. В. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика: [навч. посіб.]. Одеса: ВМВ, 2009. 160 с.
45. Сумарокова В. Г. Віолончельне виконавське мистецтво у контексті нео- та полістилістики ХХ – початку ХХІ ст. *Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського*. №1 (10). Київ, 2011. С. 40–48.
46. Сумарокова В. Г. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 10 Київ, 2000. С. 101–107.
47. Сумарокова В. Г. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 3: *Музичне виконавство*. Київ, 1999. С. 117–126.
48. Сумарокова В. Г. Історія українського віолончельного й контрабасового мистецтва в контексті європейського виконавства : [навч. посіб.] [ред. : Семенова Н. М., Сікорська І. М.]. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 199 с.
49. Сумарокова В. Г. Неоромантичні тенденції у розвитку жанру інструментального концерту останньої третини ХХ століття. *Романтизм – неоромантизм в музично-виконавському мистецтві: мости у часі* / Матеріали міжнародної науково-практичної онлайн-конференції / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 86–90.
50. Сумарокова В. Г. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 17: *Українська тема у світовій культурі*. Київ, 2001. С. 338–352.
51. Сумарокова В. Г. В. С. Червов – виконавець і педагог (до питання про становлення української віолончельної школи). *Науковий вісник Національної*

музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 14: *Музичне виконавство*. Кн. 6. Київ, 2000. С. 77–87.

52. Сюта Б. О. Концерт. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 2. Київ, 2008. С. 535–537.
53. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореферат дис...канд.. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Муз. мистецтво. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
54. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / [пер. Г. Куркова]. Суми: Собор, 2002. 184 с.
55. Холодова Т. Р. Концертна симфонія Es-dur В. А. Моцарта для альту, скрипки і камерного оркестру в контексті розвитку альтового виконавства: Магістерська наук. робота / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 49 с.
56. Червов В. С. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство*: [наук.-метод. зб.]. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1977. Вип. 12. С. 132–147.
57. Шестеренко І. В. Музична мова Віталія Кирейка як вияв української ментальності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Київ, 2010. №23. С. 189–195.
58. Шестеренко І. В. Постать Віталія Кирейка в історії української музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 86. Київ, 2013. С. 168–182
59. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка : [навч.-метод. посіб.]. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 428 с.
60. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 16: *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)*. Київ, 2002. С. 154–177.
61. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: [навч. посіб.]. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

62. Яропуд Н. В. Виконавська стилістика Бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка / [ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 67, том 2. С. 188 – 196.
63. Яропуд Н. В. Подвійні концерти для скрипки та віолончелі з оркестром Йоганнеса Брамса та Віталія Кирейка: жанрово-стильові виміри. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 138, С. 161 – 174.
64. Яропуд Н. В. Подвійні концерти А. Вівальді для скрипки і віолончелі та для двох віолончелей зі струнними та континуо як об'єкт дослідження та репрезентації в сучасних умовах виконавства / Збірка тез за матеріалами XXII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» у рамках IV Міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації». Київ, 2022. С. 115–117.
65. Antonov, Ivan Milkov. A catalogue of twentieth-century cello ensemble music. LSU Digital Commons. Louisiana State University. LSU Doctoral Dissertation. 2005. 150 p.
66. Bosanquet, R. Caroline. *The Secret Life of Cello Strings (Harmonics for Cellists)*. Cambridge: SJ Music, 1996. 44 p.
67. Braun, William. *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Tehnique and Repertoire*. University Nebraska-Lincoln, 2015. 132 p.
68. Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton Company Inc., 1947. 489 p.
69. Dikmans, Greg. *Introduction to Historically Informed Performance Practice*. URL: <http://earlymusic.dikmans.net/introduction-to-historicallyinformed-performance-practice/> (date of access – 23.04.2024).
70. Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Washington : University of Washington Press, 1969. 512 p.

URL: [https://imslp.org/wiki/The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries \(Dolmetsch, Arnold\)](https://imslp.org/wiki/The_Interpretation_of_the_Music_of_the_17th_and_18th_Centuries_(Dolmetsch,_Arnold))

71. Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989. 766 p.
72. Dorian, Frederick. *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*. New York: W. W. Norton & Company, 1966. 408 p.
73. Ehrmann, Alfred von. *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt: mit zahlreichen Bildern und Dokumenten*. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1933. 534 p.
74. Einstein, Alfred. *Mozart: His Character, His Work*. New York City: Oxford University Press, 1962. 492 p.
75. Hamann, Judith Eleanor. *Double, Sync, Constellate: Realization Specific Works for More Than One Cello*. US San Diego Electronic Theses and Dissertations, 2018. 87 p.
76. Harnoncourt, Nikolaus. *The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. Amadeus Press, 2003. 226 p.
77. Kalbeck, Max. *Johannes Brahms*. Reprint of 1921 ed. published by Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin. H. Schneider, 1976. 205 p.
78. Landowska, Wanda. *Music of the past*. New York : A. A. Knopf. 1924. 185 p.
79. Le Cerf de la Viéville, Jean-Laurent. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française. (Éd. 1705)*. Hachette Livre Bnf. Paris, 2017. 821 p.
80. Marpurg, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singkunst besonders*. Leipzig, 1975. 171 p.
81. Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Margarete Reimann. Kassel; London : Barenreiter; Facsimile Reprint ; Fifth Edition (January 1, 1991). 484 p.
82. Mozart, Leopold. *Violinschule, oder Anweisung die Violin zu spilen*. Forgotten Books. London, 2018. 78 p.
83. Neumann, Frederick. *J. S. Bach*. Princeton University Press, 1983. 648 p.
84. Niemann, Walter. *Brahms*. Schuster & Loeffler. Berlin, 1920. 444 p.
<https://archive.org/details/brahmsni00niem> (date of access 22. 01.2024).

85. Quantz, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. 394 p. URL: [http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim)) (date of access 19.01.2023).
86. Raychev, Evgeni Dimitrov. The Virtuoso Cellists–Composers from Luigi Boccherini to David Popper: A Review of Their Lives and Works. Florida State University Libraries. 2003. 104 p.
87. Roeder, Michael Thomas. A History of the Concerto. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 480p.
88. Sachs, Curt. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. 419 p.
89. Stowell, Robin. The Cambridge Companion to the Cello [ed. by Stowell R.]. Cambridge University Press, 1999. 269 p.
90. Talbot, Michael. Vivaldi. Schirmer Books : Maxwell Macmillan International. New York, 1993. 237 p.
91. Uitti, Frances-Marie. The Frontiers of Technique. The Cambridge Companion to the Cello. [ed. by Stowell R.]. Cambridge University Press, 1999. № 13. P. 211 – 233.
92. Unger, Hans-Heinrich. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18 Jahrhundert. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 1992. 173 p.
93. Wasielewski, Wilhelm Joseph von. The Violoncello and Its History. London & New York. Novello, Ewer And Co., 1894. 240 p.
94. Zoltai, Dénes. Ethos und Affekt. De Gruyter; Reprint 2021 edition (January 14, 1971). 274 p.

ДОДАТКИ

Додаток № 1. Нотні приклади.

Приклад № 1

20

5

35

(p) *(mf)*

mf

65

85

f *(mf)* *(p)* *(pp)*

(mf) *f* *(p)*

92

ff

150

(b)

3 3 3 3

Detailed description of the musical score: The score consists of two staves. The first system (measures 1-20) features a melodic line with slurs and a bass line with eighth-note patterns. A measure rest of 5 measures is indicated. The second system (measures 21-35) continues the melodic line with dynamics *(p)* and *(mf)*, and a bass line with a *mf* dynamic. The third system (measures 36-65) shows a melodic line with dynamics *f*, *(mf)*, *(p)*, and *(pp)*, and a bass line with dynamics *(mf)*, *f*, and *(p)*. The fourth system (measures 66-92) features a melodic line with a *ff* dynamic and a bass line with eighth-note patterns. The fifth system (measures 93-150) includes a melodic line with a *(b)* dynamic and a bass line with triplets (marked with '3').

235

(cresc.)

(massa)

Приклад № 2

17

27

(mf)

*)

(p)

(mf)

46

(аналогічно наступні)

Приклад № 3

10

25

f

75

(mf:mf)

80

Largo (♩) 100

Allegro 115

(аналогічно наступні приклади)

Приклад № 4

50

Largo (♩) 100

130

145

(аналогічно наступні приклади)

Приклад № 5

Musical score for Example 5, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 75-80) features a piano part with a *mf* dynamic and a bass part with a *p* dynamic. The second system (measures 81-90) is marked *Largo* (♩) and includes trills in both parts, with dynamics of *p* and *mf*. The third system (measures 91-100) continues the piano part with a *mf* dynamic. The fourth system (measures 101-110) features a piano part with a *mf* dynamic and a bass part with a *p* dynamic.

(аналогічно наступні приклади)

Приклад № 6

Musical score for Example 6, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 30-40) features a piano part with dynamics of *mf*, *p*, *mf*, *p*, and *mf*, and a bass part with dynamics of *p*, *mf*, and *p*. The second system (measures 41-50) features a piano part with a *mf* dynamic and a bass part with a *p* dynamic, including trills in the final measures.

Приклад № 7

The image displays a musical score for 'Приклад № 7' (Example No. 7). It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff with slurs and a bass line with a flat (b) and slurs. The second system is marked with a double bar line and the number '110'. It features a treble staff with slurs and a trill (tr) over a note, and a bass staff with slurs and a trill (tr) over a note. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Додаток № 2 А. Титульна сторінка партитури Концерту для скрипки, віолончелі, струнних та чембало (фа мажор, RV 544) А. Вівальді.

Durata: min. 11

CONCERTO in Fa maggiore

per Violino, Violoncello, Archi e Cembalo

Il Proteo o sia il mondo al rovescio

F. IV n° 5

a cura di
Gian Francesco Malipiero

Antonio Vivaldi
(1675?-1741)

Allegro

Il Violino principale può suonare li soli del Violoncello et al rovescio il Violoncello può suonare li soli del Violino.★)

★) Nel manoscritto sono invertite le rispettive chiavi ai due solisti, precisamente nel modo seguente: i soli del Violino concertante sono scritti in chiave di tenore e basso (all'8^a sotto) e i soli del Violoncello concertante in chiave di violino (all'8^a sopra). Ciò rappresenta soltanto la notazione - e l'esecuzione - a cui i due solisti dovranno attenersi qualora dovessero invertirsi appunto le rispettive parti.

Risulta poi quest'avvertenza: "Li soli del Violino principale vanno sempre suonati all'ottava alta,,. Ciò perché, come abbiamo suaccennato, i soli del Violino risultano scritti con la notazione del Violoncello, mentre rimane sottinteso che il Violoncello dovrà fare altrettanto, cioè trasportare all'8^a sotto i suoi soli che sono scritti con la notazione del Violino. Noi abbiamo appunto realizzato graficamente per i due solisti la propria, rispettiva notazione.

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.

Tutti i diritti riservati. - Tous droits réservés. - All rights reserved.

(Copyright 1952, by G. RICORDI & Co.)
P.R. 585

Додаток № 2 В. Титульна сторінка партитури Concerto grosso для двох віолончелей та струнного оркестру А. Мальциса.

Concerto grosso для двох віолончелей та струнного оркестру (2013)

Цей Concerto grosso як постскрипtum епосі Бароко...

Він написаний у традиційній формі чотирьох частин, традиційному концертному стилі Бароко, в якому принцип концертного жанру заснований на зіставленні солістів та оркестру, який розробляється в якості акустично-фактурного і драматично-емоційного аспекту. Партитура має свого роду сюжет з діалогами, алегоріями, кульмінаціями, з драматизмом і лірикою...

Солісти - герої цього концерту, два друга, свого роду трубадури-мейстерзінгери, поети-музиканти мандрівники... У творі вони розповідають свої історії життя, створюючи персонажі з яскравими музичними характеристиками.

Я хотів написати так, як би я жив в епоху Бароко, як би в моєму оточенні звучала музика епохи Бароко...

Чотири частини концерту – це наче чотири студії різних сюжетних, штрихових, емоційних ліній. Концерт контемплувано з багатьох уяв, спогадів, ідей, ескізів. Це фрагменти, що відображають стилістику Бароко, моди, традиції, культурний прошарок цієї епохи...

Арвідас Мальцис

Concerto grosso dviems violončelėms ir styginių orkestrui (2013)

Kūrinys parašytas tradicine keturių dalių forma, tradicinio barokinio koncerto žanro principu, grindžiamas solistų ir orkestro priešpastatymu, kuris vystomas tiek akustiniu-faktūriniu, tiek emociniu dramatiniu aspektu. Partitūra turi savotišką siužetą su savo dialogais, aleagorijomis, kulminacijomis, dramatismu ir lyrizmu...

Solistai kūrinyje yra savo gyvenimo istorijų pasakotojai, tai lyg savotiški personažai, kurių muzikinės charakteristikos pasižymi daugiabriauniškumu ir daugiaplaniškumu.

Koncerto dalys – tai savotiškos studijos su skirtingomis siužetinėmis, štrichų, emocinėmis linijomis. Koncertą bandžiau sukontempliuoti iš daugybės fragmentų, kurie atspindėtų ir baroko epochos instrumentų galimybes, ir nūdienos kultūros sluoksnį, ir šiandienos nervą, pulsą, žmogaus viltis, džiaugsmus ir nusivylimus, svajones ir klystkelius...

Kūrinyje vartojamos įvairios pusiausvyros ir simetrijos formulės, jos atsispindi garsaeiliuose, ritme, faktūroje ir kituose muzikos elementuose. Visas emocinis krūvis tenka ritmui, štrichams, dinamikos kontrastams.

Arvydas Malcys

Premiere –

2013.12.21 - Laeishalle Hamburg

Soloists - Konstantin Manaev and Gunta Abele (violoncellos)

Berliner Camerata chamber orchestra

malcys@gmail.com

Додаток № 3. Систематизований перелік подвійних концертів за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть.

1. Аго Калеві (нар. 1949). Концерт для двох віолончелей з оркестром (2003).
2. Аго Калеві (нар. 1949). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2022).
3. Алмаші Золтан Гаврилович (нар. 1975). Камерна симфонія № 2 «Розмова двох п'яниць про сенс життя» для скрипки, віолончелі та струнного оркестру (присвята О. А. Яську).
4. Алмаші Золтан Гаврилович (нар. 1975). Концерт для скрипки, віолончелі та струнних «Швидкоплинна зима» (присвята В. Соколову та О. Шадріну).
5. Анонімний автор періоду Бароко. Концерт для скрипки, віолончелі та струнних (*сі-бемоль мажор*).
6. Анонімний автор. Концерт для скрипки, віолончелі та струнних (*соль-мажор*; 1720–1730 pp.).
7. Анцолетті Марко (1867–1929). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*до мажор*; 1906).
8. Аттерберг Курт (1887–1974). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*в соль мінорі–до мажорі*, ор. 57; 1960).
9. Бабаян Вахрам (нар. 1948). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ор. 71; 1981).
10. Барвінський Василь Олександрович (1888–1963). Концерт для віолончелі та фортепіано з оркестром (1956).
11. Бах Йоганн Крістіан (1735–1782). *Sinfonia Concertante* для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мажор*; С 34).
12. Бах Йоганн Крістіан (1735–1782). *Sinfonia Concertante* для скрипки та віолончелі з оркестром (*сі-бемоль мажор*, С 46).
13. Беатті Стефан В. (нар. 1938). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ор. 902; 2017).

14. Беатті Стефан В. (нар. 1938). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром №2 (ор. 903; 2017).
15. Безбородько Олег Анатолійович (нар. 1973). «Concerto Luminoso» Концерт для скрипки, віолончелі та струнного оркестру (2017).
16. Бейшер-Матіо Тамас (нар. 1972). «Concerto Antico» Концерт для скрипки, віолончелі та камерного оркестру (2020).
17. Бемер Конрад (1941–2014). «Il combattimento» для скрипки та віолончелі з оркестром (1989–90).
18. Бонончіні Джованні Батіста (1670–1747). Концерт для скрипки та віолончелі (*фа мажор*, 1725).
19. Борер Антуан (1783–1852). «Grande Symphonie Militaire» для скрипки, віолончелі та оркестру (1820).
20. Брамс Йоганнес (1833–1897). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мінор*, ор. 102; 1887).
21. Ваіно Раїтіо (1891–1945). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (1936).
22. Вівальді Антоніо (1678–1741). Концерт для двох віолончелей, чембало та континуо (*соль мінор*; RV 531).
23. Вівальді Антоніо (1678–1741). Концерт для скрипки, віолончелі, чембало та континуо (*фа мажор*; RV 544).
24. Вівальді Антоніо (1678–1741). Концерт для скрипки, віолончелі, чембало та континуо (*ля мажор*; RV 546).
25. Вівальді Антоніо (1678–1741). Концерт для скрипки, віолончелі, чембало та континуо (*сі-бемоль мажор*; RV 547).
26. Вівальді Антоніо (1678–1741). Концерт для віолончелі, фагота, чембало та континуо (*мі мінор*; RV 409).
27. Гавіньє П'єр (1728–1800). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*сі-бемоль мажор*; 1760–1670).
28. Гедіні Джоржіо Федеріко (1892–1965). «L'olmeneta» Концерт для двох віолончелей з оркестром (1951).

29. Гласс Філіп (нар. 1937). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2010).
30. Горобець Роман (нар. 1975). Концерт для скрипки та віолончелі з симфонічним оркестром (редакція 2022).
31. Давід Йоганн Непомук (1895–1977). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ор. 68; 1969).
32. Даніельпур Ріхард (нар. 1956). «A Child's Reliquary» Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2000).
33. Даніельпур Ріхард (нар. 1956). «In the Arms of the Beloved» Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2001).
34. Діліус Фредерік (1862–1934). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*до мінор*, RT VII/5; 1915).
35. Деменга Томас (нар. 1954). «Relations». Концерт для двох віолончелей та оркестру (1997).
36. Дворжак Антонін (1841–1904) Концерт для віолончелі та фортепіано з оркестром (*ля мажор*; 1865).
37. Дойчер Альма (нар. 2005). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*соль мажор*).
38. Доніцетті Гаetano (1797–1848). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*ре мінор*; реконструкція Я. Войчеховського).
39. Доцауер Фредерік (1783–1860). «Concerto Concertant» для двох віолончелей, або скрипки та віолончелі з оркестром (*фа мажор*, ор. 85).
40. Ескеш Тьєррі (нар. 1965). «Miroir d'ombres» (Mirror of Shadows) Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2006).
41. Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*ля мінор*, ор. 65; 1971).
42. Кленгель Юліус (1859–1933). Концерт для двох віолончелей та оркестру (*мі мінор*, ор. 45; 1912).
43. Кленгель Юліус (1859–1933). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ор. 61; 1924).

44. Красотов Олександр Олександрович (1936–2007). «Concertino Grosso» для двох віолончелей та камерного оркестру (1996).
45. Мальцис Арвідас (нар. 1957) «Concerto Grosso» для двох віолончелей та струнних.
46. Мансурян Тігран (нар. 1939). Концерт для скрипки та віолончелі зі струнним оркестром (1978).
47. Мансурян Тігран (нар. 1939). «Postludio» Концерт для кларнета, віолончелі та струнного оркестру (1993).
48. Мартіні Джованні Баттіста (1706–1784). Концерт для віолончелі та клавесину зі струнним оркестром (*ля мажор*).
49. Моор Емануель (1863–1931). Концерт для двох віолончелей та оркестру (*ре мажор*, ор. 69; 1908).
50. Морé Норберт (1921–1998). Концерт для скрипки та віолончелі та камерного оркестру (1981).
51. Нейман Майкл (нар. 1944). Концерт для саксофона та віолончелі з оркестром (1996–99).
52. Превін Андре (1929–2019). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2014).
53. Рейха Йозеф (1752–1795). «Concertante» для двох скрипок, або скрипки та віолончелі з оркестром (*ре мажор*, ор. 3).
54. Рожа Міклош (1907–1995). Sinfonia Concertante для скрипки та віолончелі з оркестром (*ре мажор*, ор. 29; 1958).
55. Ромберг Бернард (1767–1841). Концерт для двох віолончелей з оркестром (*ля мажор*, ор. 72).
56. Рорем Нед (1923–2022). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (1998).
57. Рьонтген Юліус (1855–1932). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (1927).
58. Сантос Джонатан (нар. 1982). Концерт для двох віолончелей та струнних (*ре мажор*; 2017).

59. Сарделлі Фредеріко Марія (нар. 1987). Концерт для двох віолончелей та струнних (*до мажор*; 2018).
60. Сешнз Роджер (1896–1985). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (1970–71).
61. Солліма Джованні (нар. 1962). «Violoncelles, vibrez!» для двох віолончелей та струнних (1993).
62. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 1 для скрипки та віолончелі з оркестром (*мі-бемоль мажор*).
63. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 2 для скрипки та віолончелі з оркестром (*ре мажор*).
64. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 3 для скрипки та віолончелі з оркестром (*фа мажор*).
65. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 4 для скрипки та віолончелі з оркестром (*фа мажор*).
66. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 8 для скрипки та віолончелі з оркестром (*до мажор*).
67. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 10 для скрипки та віолончелі з оркестром (*сі-бемоль мажор*).
68. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 12 для скрипки та віолончелі з оркестром (*сі-бемоль мажор*).
69. Стамиц Карл Філіп (1745–1801). Sinfonia Concertante № 13 для скрипки та віолончелі з оркестром (*ре мажор*).
70. Таль Йозеф (1910–2008). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (1969).
71. Тьєріо Фердинанд (1838–1919). Концерт для скрипки і віолончелі з оркестром (*соль мінор*, ор. 96; 1914).
72. Хаген Дарон (нар. 1961). «Masquerade» Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2007).
73. Харбісон Джон (нар. 1938). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2009).

74. Хофманн Леопольд (1738–1793). Концерт для скрипки та віолончелі зі струнним оркестром (*соль мажор*; Badley VII:G1).
75. Цвіліг Елен Таффе (нар. 1939). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (1991).
76. Шафак Алікоглу (нар. 1965). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*до мажор*, ор. 26; 2015).
77. Шафак Алікоглу (нар. 1965). Концерт для двох віолончелей з оркестром (*до мажор*, ор. 26).
78. Шервуд Персі (1866–1939). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ранні 1990-ті).
79. Шлік Йоган Конрад (1749–1818). Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (*до мажор*, ор. 1; присвячений принцу Августу, герцогу фон Саахен-Гота-Альтенбурзькому 1772–1822).

Подвійні концерти, які згадуються в праці та інші:

1. Гедіні Джоржіо Федеріко (1892–1965). Концерт для альту, віоли д'амур та струнного оркестру (1953).
2. Діттерсдорф Карл Діттерс фон (1739–1799). *Sinfonia Concertante* для альту та контрабаса з оркестром (*ре мажор*).
3. Лютославський Вітольд (1913–1994). Концерт для гобоя, арфи та камерного оркестру (1980).
4. Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791) *Sinfonia Concertanta* для скрипки та альту з оркестром (*мі-бемоль мажор*, К 364; 1779 р.)
5. Тьєріо Фердинанд (1838–1919). Концерт для скрипки та альту з оркестром (ор. 92; 1910).

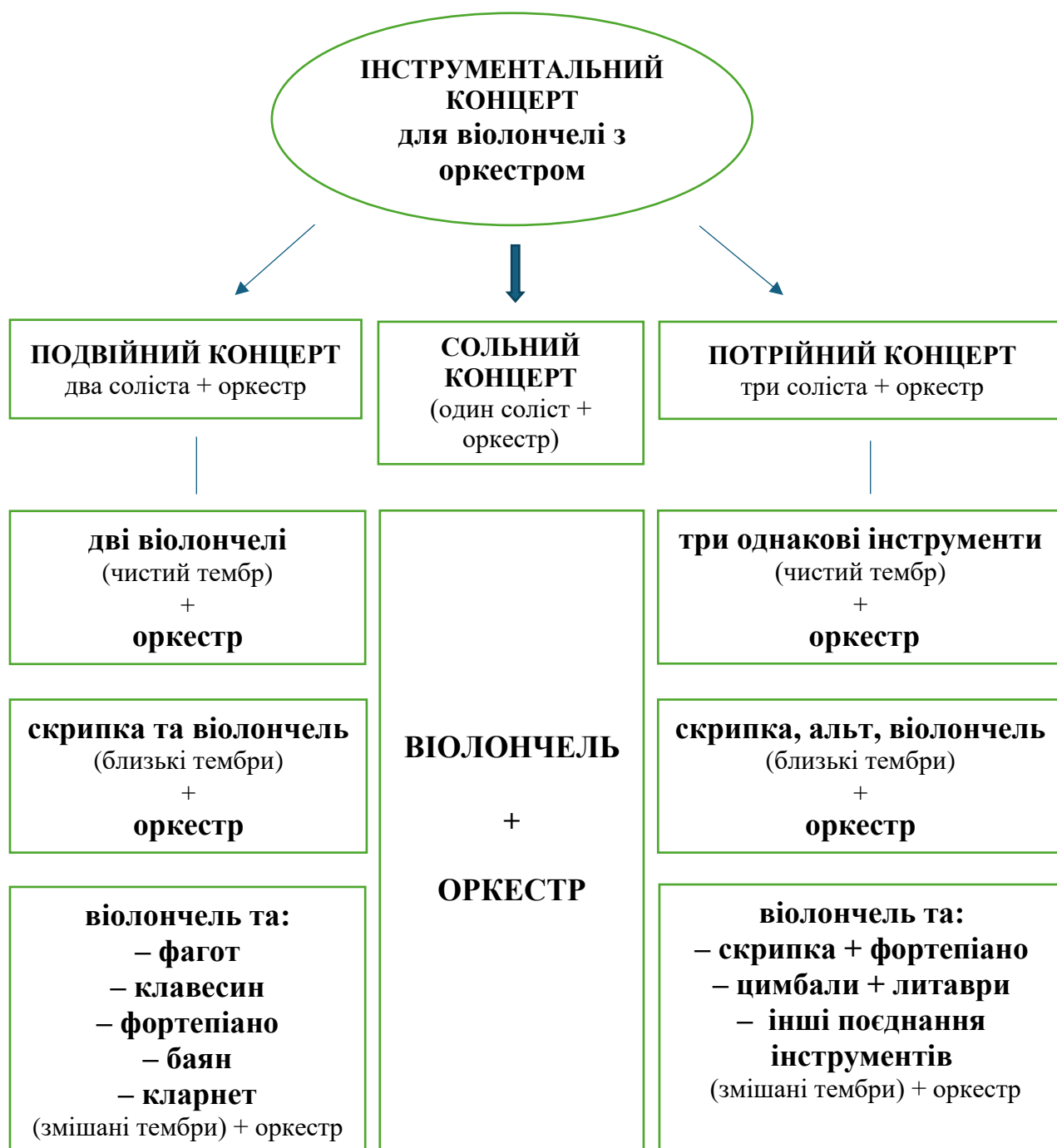
Додаток № 4. Систематизований перелік потрійних концертів за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть.

1. Аго Калеві (нар. 1949). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з камерним оркестром (2018).
2. Бергер Вільгельм Георг (1929–1993). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1984).
3. Бетховен Людвіг ван (1770–1827). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (*до мажор*, оп. 56; 1804).
4. Вагнер Вольфганг (нар. 1962). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1997).
5. Вардс Роберт (1917–2013). «Dialogues» Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1986–2002).
6. Вівальді Антоніо (1678–1741). Концерт для двох скрипок та віолончелі з оркестром (*ре мінор*, оп. 3; № 11, RV 565).
7. Воржішек Ян Вацлав (1791–1825). «Grand Rondeau Concertant» Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (оп. 25; 1825).
8. Гедіні Джоржіо Федеріко (1892–1965). «Concerto dell'albatro» Концерт для скрипки, віолончелі, фортепіано та оповідача з оркестром (1943).
9. Гедіні Джоржіо Федеріко (1892–1965). «Invenzione» Концерт для віолончелі, литавр, цимбал та оркестру (1940).
10. Гедіні Джоржіо Федеріко (1892–1965). «Contrappunti» Концерт для скрипки, альту, віолончелі та оркестру (1962).
11. Гольмбоє Ванг (1909–1996). «Chamber Concerto № 4» для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (оп. 30, М. 139; 1942).
12. Грундманн Жорж (нар. 1961) «Concerto Sentido» для скрипки, альту, віолончелі та струнного оркестру (2007).
13. Казелла Альфредо (1883–1947). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (оп. 56; 1933)
14. Константинеску Пауль (1909–1963). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1963).

15. Маліп'єро Жан Франческо (1882–1973). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1938).
16. Моор Еманунль (1863–1931). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (*ре мінор*, оп. 70; 1908).
17. Мюлі Ніко (нар. 1981). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано зі струнним оркестром (2010).
18. Райан Джефрі (нар. 1962) «Equilateral» Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (2007).
19. Рім Вольфганг (нар. 1952). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (2014).
20. Ріхтер Флоренс Марґа (1926–2020). «Variations and Interludes on Themes from Monteverdi and Bach» для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1992).
21. Сальєрі Антоніо (1750–1825). Концерт для гобоя, скрипки, віолончелі та оркестру (*ре мажор*; 1770).
22. Тьєріо Фердинанд (1838–1919). Концерт для 3-х скрипок з оркестром (*ре мажор*, оп. 88; 1910).
23. Ферреро Лоренцо (нар. 1951). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1995).
24. Франкель Бенжамін (1906–1973). «Serenata Concertante» для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (оп. 37; 1960).
25. Хаген Дарон (нар. 1961). «Orpheus and Eurydice» для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (2006).
26. Хейден Бернارد (1910–2000). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1956).
27. Ходдінотт Алан (1929–2008). Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (оп. 124; 1986).
28. Цвіліг Елен Таффе (нар. 1939) Концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром (1995).

Додаток № 5. Таблиці.

Таблиця 1. Різновиди інструментальних концертів за кількісним співвідношенням солюючих інструментів.



*** Існують також інструментальні концерти, в яких кількість солістів може бути більшою ніж три, проте ці концерти не розглядаються нами, оскільки вони не входять до визначених завдань нашої роботи.

Таблиця 2. Класифікація подвійних концертів за тембральними ознаками інструментів.

<p>Чистий тембр (дві віолончелі)</p>	<p>Тембрально близькі (скрипка + віолончель)</p>	<p>Змішані тембри (віолончель + фагот; кларнет; клавесин; фортепіано; саксофон; баян)</p>
<p>БАРОКО</p>	<p>БАРОКО</p>	<p>БАРОКО</p>
<p>Антоніо Вівальді. Концерт для двох віолончелей, чембало та континуо (<i>соль мінор</i>; RV 531).</p>	<p>Джованні Бонончіні. <i>Концерт для скрипки та віолончелі (фа мажор)</i>.</p> <p>Антоніо Вівальді. Концерти для скрипки, віолончелі, чембало та континуо (<i>фа мажор</i>; RV 544; <i>ля мажор</i>; RV 546; <i>сі-бемоль мажор</i>; RV 547).</p> <p>П'єр Гавіньє. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (<i>сі-бемоль мажор</i>).</p>	<p>Антоніо Вівальді. Концерт для віолончелі, фагота, чембало та континуо (<i>мі мінор</i>; RV 409).</p> <p>Джованні Мартіні. Концерт для віолончелі та клавесину зі струнним оркестром (<i>ля мажор</i>).</p>
<p>КЛАСИЦИЗМ</p>	<p>КЛАСИЦИЗМ</p>	<p>КЛАСИЦИЗМ</p>
<p>немає зразків цього періоду</p>	<p>Йоганн Крістіан Бах. Sinfonia Concertante для скрипки та віолончелі з оркестром (<i>ля мажор</i>; С 34; <i>сі- бемоль мажор</i>, С 46).</p> <p>Карл Філіп Еміль Бах. Sinfonia Concertante для скрипки та віолончелі з оркестром (№№ 1–4; №№ 8; 10; 12; 13).</p>	<p>немає зразків цього періоду за участі віолончелі, однак є інші поєднання інструментів: В. А. Моцарт. Sinfonia Concertanta для скрипки та альту з оркестром (<i>мі- бемоль мажор</i>, К 364).</p> <p>Карл Діттерсдорф. Sinfonia Concertante для альта та контрабаса з оркестром (<i>ре мажор</i>).</p>

РОМАНТИЗМ	РОМАНТИЗМ	РОМАНТИЗМ
<p>Бернард Ромберг. Концерт для двох віолончелей з оркестром (ля мажор, ор. 72).</p> <p>Фредерік Доцауер. Concerto Concertant для двох віолончелей (фа мажор, ор.85).</p> <p>Емануель Моор. Концерт для двох віолончелей та оркестру (ре мажор, ор. 69).</p>	<p>Йоганнес Брамс. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ля мінор, ор. 102).</p> <p>Юліус Кленгель. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ор. 61).</p> <p>Фердинанд Тьєрію. Концерт для скрипки і віолончелі з оркестром (соль мінор, ор. 96).</p>	<p>Антонін Дворжак. Концерт для віолончелі та фортепіано з оркестром (ля мажор).</p>
XX СТОЛІТТЯ	XX СТОЛІТТЯ	XX СТОЛІТТЯ
<p>Джоржіо Гедіні. «L'olmeneta» Концерт для двох віолончелей з оркестром (1951).</p> <p>Красотов Олександр. Concertino Grosso для двох віолончелей та камерного оркестру (1996).</p> <p>Мальцис Арвідас. Concerto Grosso для двох віолончелей та струнних.</p>	<p>Рожа Міклош. Sinfonia Concertante для скрипки та віолончелі з оркестром (ре мажор, ор. 29).</p> <p>Віталій Кирейко. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (ля мінор, ор. 65).</p>	<p>Василь Барвінський. Концерт для віолончелі та фортепіано з оркестром (1956).</p> <p>Тігран Мансурян. «Postludio» Концерт для кларнета, віолончелі та струнного оркестру (1993).</p>
XXI СТОЛІТТЯ	XXI СТОЛІТТЯ	XXI СТОЛІТТЯ
<p>Джованні Солліма . «Violoncelles, vibrez!» для двох віолончелей та струнних (1993).</p>	<p>Філіп Гласс. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (2010).</p>	<p>Тігран Мансурян. «Postludio» Концерт для кларнета, віолончелі та струнного оркестру (1993).</p>

<p>Сантос Джонатан (нар. 1982). Концерт для двох віолончелей та струнних (<i>ре мажор</i>; 2017).</p> <p>Фредеріко Марія Сарделлі. Концерт для двох віолончелей та струнних (<i>до мажор</i>; 2018).</p>	<p>Безбородько Олег. Concerto Luminoso Концерт для скрипки, віолончелі та струнного оркестру (2017).</p> <p>Бейшер-Матіо Тамас «Concerto Antico» Концерт для скрипки, віолончелі та камерного оркестру (2020).</p> <p>Алмаші Золтан Гаврилович (нар. 1975). Камерна симфонія № 2 для скрипки, віолончелі та струнного оркестру; Концерт для скрипки, віолончелі та струнних «Швидкоплинна зима».</p>	<p>Майкл Нейман. Концерт для саксофона та віолончелі з оркестром (1996–99).</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------

*** В таблиці надаються лише деякі характерні приклади подвійних концертів. Повний перелік концертів див. в Додатку №3.

Таблиця 3. Авторство подвійних концертів.

Композитор	Композитор-виконавець
БАРОКО	
	Бонончіні Джованні Батіста (1670–1747)
	Вівальді Антоніо (1678–1741)
	Мартіні Джованні Баттіста (1706–1784)
	Гавіньє П'єр (1728–1800)
КЛАСИЦИЗМ	
Хофманн Леопольд (1738–1793)	Бах Йоганн Крістіан (1735–1782)
Шлік Йоган Конрад (1749–1818)	Діттерсдорф Карл (1739–1799)
Доніцетті Гаetano (1797–1848)	Стаміц Карл Філіп (1745–1801)
	Рейха Йозеф (1752 –1795)
	Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791)
РОМАНТИЗМ	
Брамс Йоганнес (1833–1897)	Ромберг Бернард (1767–1841)
Дворжак Антонін (1841–1904)	Борер Антуан (1783–1852)
Діліус Фредерік (1862–1934)	Доцауер Фредерік (1783–1860)
Моор Емануель (1863 – 1931)	Тьєріо Фердинанд (1838–1919)
Шервуд Персі (1866–1939)	Кленгель Юліус (1859–1933)
	Анцолетті Марко (1867–1929)
	Аттерберг Курт (1887–1974)

XX СТОЛІТТЯ

Ваіно Раітіо (1891–1945)

Барвінський Василь (1888–1963)

Гедіні Джоржіо Федеріко (1892–1965)

Рожа Міклош (1907–1995)

Давід Йоганн Непомук (1895–1977)

Морé Норберт (1921–1998)

Кирейко Віталій (1926–2016)

Деменга Томас (нар. 1954)

Красотов Олександр (1936–2007)

Мальцис Арвідас (нар. 1957)

Гласс Філіп (нар. 1937)

Солліма Джованні (нар. 1962)

Беатті Стефан В. (нар. 1938)

Мансурян Тігран (нар. 1939)

Бемер Конрад (1941–2014)

Нейман Майкл (нар. 1944)

Бабаян Вахрам (нар. 1948)

Аго Калеві (нар. 1949)

XXI СТОЛІТТЯ

Даніельпур Ріхард (нар. 1956)

Безбородько Олег (нар. 1973)

Хаген Дарон (нар. 1961)

Алмаші Золтан (нар. 1975)

Ескеш Тьєррі (нар. 1965)

Горобець Роман (нар. 1975 р.)

Бейшер-Матіо Тамас (нар. 1972)

Сарделлі Фредеріко Марія (нар. 1987)

Сантос Джонатан (нар. 1982)

Дойчер Альма (нар. 2005)

Таль Йозеф (1910–2008)

Таблиця 4. Жанрові моделі подвійного концерту за участю віолончелі періоду XVII – першої чверті XXI століть.

Стиль	Модель	Будова концертного циклу	Виконавський склад
Бароко (XVII ст.)	Concerto grosso	передкласична тричастинна: I ч. – швидка II ч. – повільна III ч. – швидка (виконавська імпровізована каденція)	тип оркестру: ансамбль струнно-смичкових інструментів, солісти, струнні та чембало
Класицизм (XVIII ст.)	«Ігровий» концерт	класична тричастинна: I ч. – швидка (сонатне allegro; подвійна експозиція; <i>фіксована композиторська каденція</i>) II ч. – повільна III ч. – швидка	тип оркестру: камерний + дерев'яні та мідні духові інструменти. 2 соліста + оркестр
Романтизм (XIX ст.)	Симфонізований концерт	класична тричастинна: I ч. – швидка (сонатне allegro; подвійна експозиція; <i>фіксована композиторська каденція</i>) II ч. – повільна III ч. – швидка	тип оркестру: великий симфонічний оркестр. 2 соліста + оркестр
Неоромантизм Необароко + «стильовий мікст»* (XX ст.)	Симфонізований концерт; Concerto grosso	– класична тричастинна: I ч. – швидка (сонатне allegro з <i>фіксованою композиторською каденцією</i>) II ч. – повільна III ч. – швидка. – цикл, який стиснений в одну частину (з <i>фіксованою композиторською каденцією</i>).	тип оркестру: – симфонічний; – камерний. 2 соліста + оркестр
«Стильовий мікст» (XXI століття перша чверть)	Камерний концерт; Concerto grosso	Цикли з різною кількістю частин (з <i>фіксованою композиторською каденцією</i>).	тип оркестру: камерний; 2 соліста + оркестр

* «Стильовий мікст» визначається нами як поєднання композиторських технік.