

УДК 78.034.7:78.071.2:780.614.334
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-27>

Наталія ЯРОПУД,
 orcid.org/0000-0003-4307-3421
 творча аспірантка кафедри струнно-смічкових інструментів
 Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
 (Київ, Україна) yaropud.n@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА БАРОКО У ПОДВІЙНИХ КОНЦЕРТАХ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ В УМОВАХ СУЧАСНОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті досліджено подвійні концерти Антоніо Вівальді для двох віолончелей, струнних та клавесину g-moll, RV 531 та для скрипки, віолончелі, струнних та клавесину F-dur, RV 544 в контексті наслідування стилістики епохи Бароко в умовах сучасного віолончельного виконавства. Визначено мету дослідження, що передбачила висвітлення музичної культури часів Бароко як багатомірною явища, наповненого високою художньою цінністю, прикладом чого слугують подвійні концерти А. Вівальді, реставраційне відтворення барокової стилістики яких є актуальним в умовах сучасного віолончельного виконавства.

Встановлено, що незмінна актуальність барокової інструментальної музики у сучасній віолончельній практиці виявляється в створенні різноманітних транскрипцій жанру інструментального концерту, у пошуку та відтворенні відповідних добі Бароко засобів музичної виразності, у наслідуванні манери автентичного виконання. Визначено риси стилістики Бароко у подвійних концертах А. Вівальді (імпровазаційність, риторика та виконавські засоби виразності), які висувають сучасному віолончелістові-виконавцю певні вимоги до прочитання нотного тексту.

Застосовано кілька методів: історико-типологічний – для з'ясування логічного осмислення композиторського стилю А. Вівальді в контексті художніх процесів, які відбуваються в сучасному віолончельному виконавстві; компаративний – для зіставлення дослідницьких позицій у вивченні барокової стилістики авторами минулого та українськими музикознавцями; теоретичний – для систематизації та певних узагальнень стосовно жанрово-стильових модифікацій подвійних концертів.

Введено у науковий обіг інформацію про новітні дослідження та інтерпретаційні підходи до виконання подвійних концертів А. Вівальді.

Таким чином, жанр подвійного концерту у творчості А. Вівальді, побудований на принципах сольного дуєтного виконавства, в умовах сучасного віолончельного виконавського мистецтва потребує «авторського інтонаційного виконання» як манери індивідуального трактування художньої концепції твору відповідно до світоглядних настанов й виконавського мислення віолончеліста-інтерпретатора.

Ключові слова: *подвійний концерт, стилістика бароко, риторичні фігури, імпровазаційність, віолончельне виконавство.*

Natalia YAROPUD,
 orcid.org/0000-0003-4307-3421
 Creative Postgraduate Student at the Department String Instruments
 National Petro Tchaikovsky Music Academy of Ukraine
 (Kyiv, Ukraine) yaropud.n@gmail.com

BAROQUE PERFORMANCE STYLE IN ANTONIO VIVALDI'S DOUBLE CONCERTOS IN THE CONDITIONS OF MODERN CELLO PERFORMANCE

The article examines Antonio Vivaldi double concertos for two cellos, strings and harpsichord in g-moll, RV 531 and for violin, cello, strings and harpsichord F-dur, RV 544 in the context of imitating the stylistics of the Baroque era in the conditions of modern cello performance. The purpose of the research is defined, that provided for the coverage of the musical culture of the Baroque era as a multidimensional phenomenon filled with high artistic value, an example of which is the double concertos of A. Vivaldi, the restoration reproduction of the baroque style of which is relevant in the conditions of modern cello performance.

Installed, that the unchanging relevance of baroque instrumental music in modern cello practice it turns out in the creation of various transcriptions of the instrumental concerto genre, in the search and reproduction of means of musical expressiveness appropriate to the Baroque era, in imitation of the manner of authentic performance. Features of Baroque style in A. Vivaldi double concertos are identified (improvisation, rhetoric and executive means of expression), which present certain requirements to the modern cellist-performer for reading the musical text.

Several methods have been used: historical and typological – to clarify the logical understanding of A. Vivaldi compositional style in the context of artistic processes, that take place in modern cello performance; comparative – to compare research positions in the study of baroque stylistics by the authors of the past and by Ukrainian musicologists; theoretical – for systematization and certain generalizations regarding genre and style modifications of double concerts.

Information has been introduced into scientific circulation about the latest research and interpretive approaches to the performance of A. Vivaldi double concerts.

So, genre of double concerto in A. Vivaldi work, built on the principles of solo duet performance, in the conditions of modern cello performance art requires «author intonation performance» as manners of individual interpretation of the artistic concept of the work in accordance with worldview guidelines and executive thinking of a cellist-interpreter.

Key words: double concert, baroque style, rhetorical figures, improvisation, cello.

Постановка проблеми. Великий часовий інтервал між епохою Бароко та сучасністю ставить перед виконавцями непросте завдання – якомога точніше наблизитися до вірного розуміння музичної мови композитора, відтворити стилістичні особливості та манеру виконання творів, яка відповідала б музикуванню часів Антоніо Вівальді. Сучасні українські віолончелісти звертаючись до виконання барокових творів, а саме подвійних концертів А. Вівальді все частіше практикують *автентичну* манеру гри. Цей напрямок набув популярності в другій половині ХХ століття та згодом отримав формулювання *історично орієнтованого виконавства*.

Сьогодні, одним з провідних музичних інститутів Європи, що спеціалізується на *історично орієнтованому виконавстві* є Schola Cantorum Basiliensis (Швейцарія, Базель). Під час навчання в музичному інституті використовується інструментарій, який відповідає стандартам часів Бароко (старовинні барокові скрипки, віолончелі та смички, або їх копії зроблені сучасними майстрами).

В Україні, така практика була започаткована відносно недавно. У 2000 році в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського створено кафедру старовинної музики. З того часу, на кафедрі регулярно відбуваються майстер-класи за участю іноземних та вітчизняних викладачів-виконавців, що безперечно сприяє збагаченню знань та культурно-мистецькому розвитку. Сучасний інформаційний простір дає широкі можливості для подальшого дослідження старовинної музики завдяки відкритому доступу до наукових матеріалів, нотних рукописів та теоретичних праць авторів епохи Бароко.

Аналіз досліджень. Вагомими для дослідження стали роботи, пов'язані з історією розвитку жанру інструментального, в тому числі віолончельного концерту Ю. Білоусової (Білоусова, 2011: 174–184), О. Веселіної (Веселіна, 2009: 173–184), В. Сумарокової (Сумарокова, 1999: 117–126), М. Редер (Roeder, 1994) та ін. Трагування віолончелі в творах різних епох черпаємо із робіт західних дослідників Е. Рау-

чева (Raychev, 2003), Дж. Хаманн (Hamann, 2008), Р. Стівіла та Д. Джонес (Stowell & Jones, 2002: 92–115), В. Брауна (Braun, 2015) та інших.

Бароко як художньо-стильове явище, його зв'язки з наступними епохами стало об'єктом уваги Ю. Білоусової (Білоусова, 2011: 174–184), Н. Герасимової-Персидської (Герасимова-Персидська, 1993: 244–251), Н. Хорнанкурта (Хорнанкурт, 2002), Г. Унгера (Unger, 1992). Проблемам інструментального виконавства, виконавської інтерпретації присвячені роботи О. Катрич (Катрич, 2000), А. Куцана (Куцан, 2011), О. Маркової (Маркова, 2007: 6–14), В. Москаленка (Москаленко, 1994), В. Сумарокової (Сумарокова, 1999: 117–126), В. Червова (Червов, 1977: 132–147).

Музичним матеріалом даного дослідження стали рукописи подвійних концертів Антоніо Вівальді (*Концерт для двох віолончелей, струнних та клавесину g-moll, RV 531 та Концерт для скрипки і віолончелі, струнних та клавесину F-dur, RV 544*), які сьогодні є у вільному доступі на сайті бібліотеки Petrucci Music Library.

Мета статті полягає у дослідженні подвійних концертів А. Вівальді (*Концерт для двох віолончелей, струнних та клавесину g-moll, RV 531 та Концерт для скрипки і віолончелі, струнних та клавесину F-dur, RV 544*) в контексті реставраційного відтворення барокової стилістики в умовах сучасного віолончельного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Період барокової доби залишився у музикознавчій історії масштабним, загальноєвропейським стильовим явищем, розвиток якого почався наприкінці ХVI і продовжився майже до середини ХVIII ст., асинхронно в різних країнах. Серед історико-філософських особливостей епохи слід зазначити поєднання християнства і античних традицій, різноманітність та синтетичність форм, зв'язок релігійних мотивів зі світським буттям та їх взаємопроникнення, створення нових жанрів, мінливість та вибагливість мистецьких фактур, атмосферу постійного пошуку нового, синтез багатовікових традицій та виконавських експериментів, що вдало поєдналися в одній епосі.

Однією з головних концепцій музично-естетичних поглядів XVII століття була ідея універсальної гармонії (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 багатим культурним досвідом, відіграла значну роль у музичному мистецтві. В цей час відбувається накопичення та систематизація знань, про що свідчать чисельні музично-теоретичні праці, на самперед, 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, природа співу, теорія консонансів, вчення про звук та закони його розповсюдження; вчення про гармонію, характеристики ладів та інтервалів, закони музичної акустики; надається опис повного спектру виконавських засобів та прийомів гри; вчення про афекти в полі художнього значення, змістовності та виразності музики та музичного виконавства, тлумачення музично-риторичних фігур, роз'яснення різних видів імпровізації та орнаментики, які були загально прийнятими для виконання музики того часу.

Характерною рисою епохи Бароко є музична риторика, підґрунтям для якої стала наука про ораторське мистецтво. Вона утворилася як система прийомів запису та викладення музичного матеріалу з використанням музично-риторичних фігур та відіграла особливу роль у виконавському мистецтві Західної Європи. Орієнтуючись на риторичне поетичне мовлення композитори створюють своєрідну систему музично-риторичних фігур, гармонічних зворотів та послідовностей, темпових та ритмічних структур, які набувають певних символів та значень в музиці. Відтак, виникають каталоги постійних музичних формул (музично-риторичних фігур) аналогічно риторичним фігурам і тропам, що служать для відтворення певних афектів і риторичних зворотів, які певною мірою є словником музичних можливостей, як наприклад, у відомому дослідженні Г. Г. Унгера (див. таблицю фігур у книзі Г. Унгера (Unger, 1992: 52, 64–67), їх налічується понад вісімдесят. Саме в епоху Бароко активізувався пошук ключа до композиційних закономірностей музичного розвитку та формоутворення, семантичного наповнення та тлумачення музики.

За часів Антоніо Вівальді у музичному мистецтві відбуваються якісні зміни згідно до філософських та естетичних поглядів суспільства. Людина стає в центр уваги, особистість виходить на перший план, виникає потреба у самоствердженні, самовираженні та конкуренції, фіксується авторство музичного твору (з'являється авторське право), зростає роль інструментальної музики, з'являються нові музичні жанри та інструменти. Так і віолончель вівальдієвського періоду вже достатньо часто виходить на музичну арену в якості сольного інструменту, поступово витісняючи віолу да гамбу, роль якої зазвичай зводилася до супроводу голосу в оркестрі. Завдяки удосконаленню її сольних параметрів, розширенню технічних й художніх можливостей, збільшенню тембрального діапазону, і, що є не менш важливо – появі талановитих виконавців, віолончель стає на один щабель зі скрипкою як концертний інструмент. Зі збільшенням можливостей, відповідно, виникає потреба у розширенні репертуару та випробуванні віолончелі у різних жанрах.

Жанр інструментального концерту утворюється на засадах принципів концертування інструментальної музики Бароко, наслідуючи традиції концертування *trio-sonat* та *concerto grosso*. 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.

За визначенням, *концерт* – це жанр, в основі якого міститься контраст звучання повного виконавського складу та окремих груп, або солюючого інструмента. З латинської – «*concerto*» – змагаюсь, а буквальний переклад цього слова з німецької та італійської – узгодження (див. тлумачний словник). Генеза визначення цього поняття є дуже суттєвою, адже, обидва трактування перекладу є відгалуженнями такого ґрунтового принципу формування музично-естетичної цілісності, як принципу гри. Він є невід'ємним від музичного мистецтва і полягає у варіюванні та комбінації певних окреслених елементів. Такі необхідні складові концерту містяться, насамперед, у використанні прийому діалогу.

Принцип концертності був основним в музичному мистецтві того часу та впливав практично на всі інструментальні жанри. Він базувався на співставленні групи солюючих інструментів (або одного солюючого інструменту) та багатошарової фактури оркестрової групи. Суть його полягала

у тому, що в процесі розгортання форми, групи інструментів змінювали свої функції, виступаючи то в якості соло, то супроводу. Група сольюючих інструментів називалась «концертуючою» (Куцан, 2011: 56). Відтак, жанр концерту, який виник як наслідок естетики концертності, являє собою своєрідну взаємодію суперництва та згоди, ансамблевої та сольної гри одночасно.

Принцип концертування широко використовується і у подвійних концертах А. Вівальді, де, наприклад, віолончель в дуєті зі скрипкою виконувала як сольюючу, так і акомпануючу функції. Спираючись на досягнення засновника італійської скрипкової школи XVII – початку XVIII століття 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, насиченістю контрастами між розділами та окремими частинами. Ускладнюється внутрішня структура окремих частин. Крайні розділи циклу часто базуються на одній і тій самій темі, що звучить у незмінному вигляді, як рефрен-ритурнель в оркестрі. Характерною рисою першої та останньої частин є яскраве протиставлення *tutti* та *solo*. Середня частина циклу – лірична арія солістів, на тлі оркестрового акомпанементу, або служить зв'язкою-переходом до наступної частини. Навіть при значній ролі лірики, споглядальності та меланхолії в середніх повільних частинах «емоційною домінантою концертної музики все-таки залишається радісне, у чомусь навіть наївне захоплення життям» (Хорнанкурт, 2002: 110). У подвійних концертах композитор втілює технічну досконалість, максимально розкрив віртуозні 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. Як було зазначено вище, за часів А. Вівальді віолончель лише починає входити до рангу концертуючого тембру та доволі

рідко використовується в якості сольного інструменту. Однак, А. Вівальді створено 27 концертів для віолончелі соло у супроводі оркестру, що підкреслює його новаторське мислення. Композитор завжди знаходився 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 та рівнозначним навантаженням партій солістів стали три Концерти для скрипки і віолончелі зі струнними та клавесином (*F-dur*, RV 544; *A-dur*, RV 546; *B-dur*, RV 547), Концерт для двох віолончелей, струнних та клавесину (*g-moll*, RV 531) та Концерт для віолончелі і фагота, струнних та клавесину (*e-moll*, RV 409). Манускрипти цих концертів є у вільному доступі на сайті електронної бібліотеки Petrucci Music Library, а також існують у редакціях Жан Франческо Маліп'єро / Gian Francesco Malipiero), Анжело Ефрікіана / Angelo Ephrikian) Орфео Мандоцці / Orfeo Mandozzi) та ін.

Концерт для двох віолончелей, струнних та клавесину (*g-moll*, RV 531) став найбільш популярним твором серед сучасних виконавців-віолончелістів. Концерт має тричастинну будову.

Перша частина (*Allegro*) розпочинається експозицією теми двох віолончелей, що звучить в унісон у супроводі лише *basso continuo*, яка одразу представляє обох солістів віртуозними фрагментами. Після проведення першого речення оркестр підхоплює солістів, підтримуючи заданий настрій. Тема розгортається варіативно: віолончелі то змагаються, то вступають в діалог між собою. Роль оркестру супроводжуюча.

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

Третя частина (*Allegro*) є досить віртуозною. Тридольний метро-ритм надає частині жанрової танцювальності. Рух мелодії сольних голосів викладений здебільшого шістнадцятими, а в оркестрі восьмими зі зміщенням ритму (дві шістнадцяті на останній восьмій третього такту частини та інших аналогічних місць), що підкреслює танцювальний рух теми. Партії обох віолончелей абсолютно рівноцінні та виступають у конкурентному дуєтному чергуванні.

Концерт для скрипки і віолончелі, струнних та клавесину (F-dur, 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. Партії солюючих скрипки та віолончелі написані таким чином, що їх за бажанням можуть виконувати як скрипка, так і віолончель. Як зазначено в редакції Франческо Маліп'єро / Francesco Malipiero) видавництва Рікорді (Edizioni Ricordi, Milano) «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» (див. партитуру Концерту для скрипки і віолончелі, струнних та клавесину F-dur, RV 544 (Edizioni Ricordi. Anno MCMLII, Milano)).

Концерт має три частини. У першій (*Allegro*) – експозиція проводиться всіма голосами оркестру разом з *solo*. Далі музичний матеріал викладається за принципом чергування солюючих голосів. Варіативність мелодій першої частини та по чергове виконання її віртуозних тем скрипкою і віолончеллю носить типовий характер *concertante*. Перша частина закінчується репризою – проведенням першої теми солістами та *tutti*.

Друга частина (*Largo*) традиційно невеличка, написана у формі розгорнутого періоду. Наспівність мелодії переносить до ліричної образної сфери. Сольні голоси по черзі демонструють красу тембру інструментів. Музичний матеріал викладений за принципом канону, що яскраво підкреслює принцип змагання двох солюючих інструментів. В якості акомпануючого тембру А. Вівальді обрав клавесин.

Третя частина (*Allegro*) також будується за принципом *concertante* солістів та дуетним виконанням віртуозних тем частини. Починається третя частина рішучою темою, що викладена в унісон *solo* і *tutti* та завершується проведенням початкової теми частини всіма голосами.

Подвійні концерти А. Вівальді (*Концерт для двох віолончелей, струнних та клавесину g-moll, RV 531* та *Концерт для скрипки і віолончелі, струнних та клавесину F-dur, 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 між сольними і оркестровими проведеннями. В концертах дотриманий також принцип імпровізаційності та варіаційності викладу музичного матеріалу.

Перші частини подвійних концертів А. Вівальді динамічні, віртуозні та швидкі (*Allegro*) й трактуються композитором як основні та найбільш значущі в 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. Солюючим інструментам в другій частині відводиться основна роль, а партії оркестру – акомпануюча. Фінали подвійних концертів зазвичай компактні, стрімкі та жваві (*Allegro*), мають жанрову основу.

Риси стилістики Бароко у подвійних концертах А. Вівальді складають цікавість прочитання для сучасного виконавця. Це, передусім, *імпровізаційність, риторичні фігури та виконавські засоби виразності*.

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 безпосередньо під час її виконання. Протягом століть вміння імпровізувати виступало обов'язковим у комплексі професійних навичок музиканта, показником його смаку, високої виконавської майстерності та глибоких знань музичної теорії. Виконавець мав доповнювати музичний текст прикрасами, димінуціями, імпровізувати контрапункт, а починаючи з XVII століття розшифровувати цифрований бас (*basso continuo*). Найпростішими видами імпровізації є димінування та орнаментування. Ці види розвивалися приблизно в один період, утворивши різні національні традиції Бароко. Так, наприклад, димінування було характерне для італійської музики, а орнаментування – для французької.

Наблизитися до суті й змісту барокової музики сьогодні неможливо без реконструкції тих композиційних засад, які відкриває музична риторика. 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 та 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. Музичні 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* – нисхідний 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 *imesis* (розсічення) – використовувалася для передавання відчуття страху й жаху. Низхідні мелодії – фігура *catabasis* – символізували смуток, вмирання, покладення у труну. Фігури могли наслідувати інтонації людського мовлення: *interrogatio* – питання (секунда вгору), (секста вгору) *exclamatio* – вигук (секста вгору) (за Г. Унгером (Unger, 1992: 64–67)).

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, *narration* – розповідь, *confirmation* – затвердження теми, *propositio* – визначення, коротке викладення теми, *partition* – розділення, *confutation* – спростування, *digression* – відступ, *peroration* – закінчення (Unger, 1992: 64–67).

Особливе значення ці риторичні моделі мали в інструментальній музиці, оскільки вони відігравали роль опори, орієнтиру, замінюючи відсутність допоміжного елемента – 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, в партитурі Концерту для двох віолончелей, струнних та клавесину (*g-moll*, RV 531) знаходимо: *circulatio* – коло [такти 6–8; 19–23; 33–39; 65–72; 84–90; 93–94; 150–152; 168–183; 233–235], *fuga*, що відтворює біг в музиці [такти 17–23; 27–33; 46–54; 65–75]. До іншої образної сфери належить фігура *catabasis* – нисхідний 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]; *anabasis* – сходження вгору [такти 49–50; перша половина 99 та 104 тт.; 130; 132; 134; 136; 143–146; 149; 165–166]. Фігура *suspiratio* – зітхання (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]. 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; 96; 110]. В другій частині фігура *interrogatio* – питання (секунда вгору), виступає у діалектичній взаємодії з *exclamatio* [такти 96 та 109]. Аналогічні приклади музичних риторичних фігур 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 каноном жанру інструментального концерту.

Безумовно важливим для сучасного інструменталіста (віолончеліста) 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 музичних ідей, або фраз. Кожна фраза має свій напрям, крайню точку або висоту, яка безпосередньо залежить від гармонії та ритму. Поліфонічне звучання фактури подвійних концертів А. Вівальді є рухливим, наповненим смислами. Фразування віолончельної партії взаємопов'язано із структурним поділом музичної форми і визначається логікою музичної думки. Фраза, її побудова та агогіка підпорядковані ідейно-тематичному розвитку музичної думки композитора. Саме тому, виконавцеві необхідно відноситись з особливою увагою до розвитку теми. Тільки тоді мелодична лінія досягає цілісної форми та енергії.

Динаміка у подвійних концертах А. Вівальді є одним з основних засобів втілення смислових (інтонаційних) акцентів різних рівнів. Для визна-

чення динамічного контуру твору орієнтиром є гармонічна структура та її афект. Сама тональність, вже несе велике змістовне навантаження та зумовлює певний характер твору. Дисонанси виконуються голосніше та з більшою напругою на відміну від консонансів. 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.

Віолончеліст-виконавець за допомогою динамічних, агогічних і колористичних засобів, виявляє авторський інтонаційний задум і тлумачить його відповідно до своєї індивідуальної позиції. Особливість музичного інтонування полягає в тому, що кожен виконавець має власне внутрішнє відчуття, свою особисту потребу в інтонванні. На це впливає темперамент, характер, інтелектуальна обізнаність. Разом з тим, виконавець повинен володіти культурним і музично-історичним світоглядом, щоб бути співзвучним з настроями, які передаються в даних творах.

Для подвійних концертів А. Вівальді характерне поєднання різних інтервалів (дисонансів й 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.

Виконавська техніка віолончеліста стосовно виконання подвійних концертів А. Вівальді потребує високого рівня майстерності володіння інструментом (поняття «техніка», від грец. *tehne* – мистецтво). Таке тлумачення це щось значно вагомніше, ніж просто швидкість, віртуозність, рівність, стрімкість, які самі по собі і є окремими її складовими. Будь-яке вдосконалення виконавської техніки є розвитком самого мистецтва, а відповідно допомагає виявленню змісту, «художнього сенсу». На відміну від чистої моторики, «художня техніка» – це система виконавських навичок, які мають конкретну музично-цільову спрямованість, зумовлену змістом твору, що інтерпретується, особливостями творчого мислення, рівнем розвитку рухливої техніки та її взаємодією зі слуховими еталонами.

Виконання подвійних концертів А. Вівальді вимагає досконалого володіння інструментом та високого рівня віртуозності. У віолончельній партії подвійних концертів 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 віолончельної партії забезпечується завдяки таким виразовим елементам, як штрихи, динаміка, артикуляція, звукоутворення, вібрація тощо, за допомогою яких виконавцю потрібно вибудувати логіку розвитку композиції.

Поняття віолончельної техніки тісно пов'язане з поняттям *віртуозності*. Віртуоз є музикантом-виконавцем, який в досконалому володіє технікою свого інструменту. В XVII ст. в Італії віртуозом називали видатного артиста або вченого, а в кінці цього ж сторіччя – музиканта-професіонала на відміну від аматора, пізніше – музиканта-виконавця на відміну від композитора. Але, як правило, в XVII – XVIII ст., частково і в XIX ст. найвизначніші віртуози одночасно були і великими композиторами такі, як А. Кореллі, А. Вівальді, Л. Боккеріні, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Скарлатті, В. А. Моцарт та багато ін.

Висновки. Беручи до уваги результати проведеного дослідження можна відмітити наступне: А. Вівальді увійшов до історії музичного виконавства як скрипаль-віртуоз, композитор, засновник жанру сольного інструментального концерту (передкласичної форми) та став емблемою барокової музики віртуозного напрямку. Жанр подвійного концерту у творчості А. Вівальді є похідним від жанру сольного концерту та розвинувся у відповідності до типових тенденцій інструментального концерту. У подвійних концертах А. Вівальді (*Концерт для двох віолончелей, струнних та клавесину g-moll, RV 531; Концерт для скрипки і віолончелі, струнних та клавесину F-dur, RV 544*) сольні інструменти виводяться композитором на перший план з групи 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*, що пов'язане з ідеєю розкриття віртуозного початку та демонстрацією технічних можливостей солістів) що зумовлено естетичними принципами музичного виконання епохи Бароко.

Сучасне прочитання барокових творів пов'язане із 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 експре-

сивності виконання в контексті усвідомлення змістовного навантаження та відтворення ідеї твору. Це потребує особливої інтонаційної уваги до звукоутворення, опанування штрихових, динамічних та артикуляційних прийомів гри, завдяки чому виконавець зможе правильно відтворити задум композитора й представити зрілу виконавську інтерпретацію. Виконавська інтерпретація узагальнює емоційну змістовну інтонацію всього твору і є виконавським мистецтвом. Виконавець у своїй інтерпретації задає тон цілій концепції музичного твору, саме з цієї точки зору, можна говорити про «інтонаційне виконання» (за В. Москаленко), а також про «авторську інтонацію» (там само) як манеру індивідуального трактування художньої концепції твору, що відповідає світоглядним настановам й виконавському мисленню віолончельста-інтерпретатора в умовах сучасного віолончельного виконавства.

Для сучасного музиканта, важливо пам'ятати про те, що теорія афектів, музична риторика та імпровізація були ключовими засадами музичної естетики Бароко. Глибоке вивчення та розуміння комплексу естетичних засобів музикування, аналіз рукописних нотних текстів, теоретичних трактатів, що дозволить глибше зрозуміти значення риторичних фігур та пов'язаних з ними афектами дасть виконавцю змогу вірно зрозуміти авторський задум, розкрити художню та образну сферу твору, виявити його істину виразності та створити стилістично переконливу інтерпретаційну версію. Завданням виконавця має бути максимальне наближення до композиторського задуму через аналіз твору, звертаючись, по можливості, до оригінальних текстів, порівнюючи існуючі редакції та аналізуючи стиль композитора в еволюції розвитку жанру та його творчості в цілому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білоусова Ю. Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у XVII – XVIII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 96: *Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості*. Київ, 2011. С. 174–184.
2. Веселіна О. Історичні передумови, основні тенденції та етапи розвитку жанру віолончельного дуету. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. статей*. Київ, 2009. Вип. 82. С. 173–184.
3. Герасимова-Персидська Н. Український варіант музичного барокко. *Українське барокко* : Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців. Київ, 1993. С. 244–251.
4. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
5. 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.
6. Маркова О. Виконавський і композиторський принцип мислення як антитези екстатично-риторичного та композиційного творення музики. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 69: *Виконавське музикознавство: зб. наук. статей / [автори проекту, ред.-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова]*. Київ, 2007. С. 6–14.
7. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 3. С. 117–126.
8. Хорнанкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / [пер. Г. Куркова]. Суми: Собор, 2002. 184 с.
9. Червов В. Нотатки про сучасне віолончельне виконавство. *Українське музикознавство наук.-метод. щорічник*. Київ: Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 132–147.
10. Raychev E. The Virtuoso Cellist. Composers from Luigi Bocherini to David Popper: a Review of their Lives and Works. Florida State University Libraries, 2003. 104 p.
11. Hamann J. Double, Sync, Constellate: Realization Specific Works for More Than One Cello. US San Diego Electronic Theses and Dissertations, 2018. 87 p.
12. Roeder M. A History of the Concerto. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
13. Stowell R. & Jones D. The concerto. *The Cambridge Companion to the Cello: edited by R. Stowell*. Cambridge University Press, 2002. Pp. 92–115.
14. Braun W. The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Tehnique and Repertoire. University Nebraska, 2015. 132 p.
15. Unger H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms, 1992. 173 p.

REFERENCES

1. Bilousova, Yu. (2011). *Stanovlennia ta rozvytok muzyky dlia violoncheli solo u XVII – XVIII st.* [Formation and development of music for solo cello in the 17th – 18th centuries]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 96: *Muzychne vykonavstvo i pedahohika: istoriia, teoriia, interpretatsiini aspekty kompozytorskoi tvorchosti*. Kyiv. Pp. 174–184. [in Ukrainian].
2. Veselina, O. (2009). *Istorychni peredumovy, osnovni tendentsii ta etapy rozvytku zhanru violonchelnoho duetu* [Historical background, main trends and stages of development of the cello duet genre]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: zb. nauk. statei*. Kyiv. Vyp. 82. Pp. 173–184. [in Ukrainian].

3. Herasymova-Persydska, N. (1993). *Ukrainskyi variant muzychnoho barokko* [Ukrainian variant of musical baroque]. *Ukrainske barokko: Materialy I konhresu Mizhnarodnoi asotsiatsii ukrainistiv*. Kyiv. Pp. 244–251. [in Ukrainian].
4. Katrych, O. (2000). *Styl muzykanta vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [The style of a musician and performer (theoretical and aesthetic aspects)]. Drohobych: Vidrodzhennia. 100 s. [in Ukrainian].
5. Kutsan, A. (2011). *Problemy vykonannia tvoriv XVII – XVIII stolit na prykladi kontsertiv dlia skrypky, strunnykh ta kontinuo A. Vivaldi* [Problems of performance of works of the 17th - 18th centuries on the example of concertos for violin, strings and continuo by A. Vivaldi]. *Mahisterska robota. Rukopys*. Kyiv. 64 s. [in Ukrainian].
6. Markova, O. (2007). *Vykonavskiy i kompozytorskyi pryntsyyp myslennia yak antytezy ekstatychno-rytorychnoho ta kompozytsiinoho tvorennia muzyky* [Performer's and composer's principle of thinking as the antithesis of ecstatic-rhetorical and compositional creation of music]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. Vyp. 69: Vykonavske muzykoznavstvo: zb. nauk. statei / [avtory proektu, red.-upor. M. A. Davydov, V. H. Sumarokova]*. Kyiv. Pp. 6–14. [in Ukrainian].
7. Sumarokova, V. (1999). *Vykonavska tradytsiia yak chastyna khudozhnoi interpretatsii muzychnoho tvoriv* [Performing tradition as part of the artistic interpretation of a musical work]. *Muzychne vykonavstvo: Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. Vyp. 3. Pp. 117–126. [in Ukrainian].
8. Khornankurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv* [Music as a language of sounds]. *Shliakh do novoho rozuminnia muzyky / [per. H. Kurkova]*. Sumy: Sobor. 184 s. [in Ukrainian].
9. Chervov, V. (1977). *Notatky pro suchasne violonchelne vykonavstvo* [Notes on modern cello performance]. *Ukrainske muzykoznavstvo nauk.-metod. shchorichnyk*. Kyiv: Muzchna Ukraina. Vyp. 12. Pp. 132–147. [in Ukrainian].
10. Raychev, E. (2003). *The Virtuoso Cellist and Composer from Luigi Bocherini to David Poper: a Review of their Lives and Works*. Florida State University Libraries. 104 p.
11. Hamann, J. (2018). *Double, Sync, Constellate: Realization Specific Works for More Than One Cello*. US San Diego Electronic Theses and Dissertations. 87 p.
12. Roeder, M. (1994). *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press. 480 p.
13. Stowell, R. & Jones, D. (2002). *The concerto*. *The Cambridge Companion to the Cello*: edited by R. Stowell. Cambridge University Press. Pp. 92–115.
14. Braun, W. (2015). *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Tehnique and Repertoire*. University Nebraska. 132 p.
15. Unger, H. (1992). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18 Jahrhundert* [The relationships between music and rhetoric in the 16th–18th centuries]. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms. 173 p. [in German].