Розділ 1.

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ, СТИЛІВ, ТЕХНОЛОГІЙ

УДК 785.1
DOI 10.34064/khnum1-60.01

Ракочі Вадим Олександрович

кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни»
Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра
e-mail: v-r-99@ukr.net
ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ: ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ

Підкреслено, що питання класифікації інструментальних концертів дотепер залишається дискусійним, а основним недоліком існуючих підходів є зосередженість дослідників на рисах окремих видів концерту, відносинах між солістом і оркестром чи засобах музичної виразності. ***Метою статті*** *визначено створення універсальної класифікації концертів. Усі класифікаційні критерії поділено на концептуальні (жанрові ознаки, наявність партій співаків, тип взаємодії соліста й оркестру, стильова епоха, «жанрова чистота») і конструктивні (кількість солістів і оркестрів, інструмент для соло, інструментальний склад оркестру, кількість частин циклу, музична форма). Розташування перелічених елементів у ієрархічному порядку дозволило встановити багаторівневі зв'язки між ними.* ***У висновках*** *зазначено, що особливістю цієї класифікації та її інноваційною рисою стала увага до оркестру, який трактовано як об'єднуючий усі інші позиції компонент.*

Ключові слова: *інструментальний концерт і оркестр; види концертів; сольний концерт; concerto grosso; concerto ripieno; музичний жанр; класифікація жанрів.*

Постановка проблеми. Усю історію функціонування терміна *concerto* стосовно музичного мистецтва слушно розділити на два тривалих періоди. Перший охоплює XVI і першу половину XVII ст. – термін був поліфункційним. У першій половині XVI ст. він використовувався в побуті (як похідний від італійського дієслова *concertare* – «розробляти, планувати» (Tollemache, 1954: 41)), упродовж другої половини XVI ст. став проникати в музичну сферу (на думку Р. Вівера, термін *concerto,* у значенні «ансамбль солістів», вперше було використано 1546 року (Weaver, 1986: 14)) і в останній чверті XVI ст. почав вживатися для позначення найрізноманітніших форм поєднань музикантів. *Stile concertato* як особлива музична техніка проявляється завдяки контрасту динаміки (соната «Pian' e Forte» Дж. Ґабрієлі, 1597), розміщенню виконавців (розташування хорів на кількох рівнях базиліки Св. Марка у Венеції, залежно від теситури), опозиції між людським голосом та інструментом (у К. Монтеверді) чи різними інструментами (у сонатах М. Каззаті).

Другий період триває від останньої чверті XVII ст. й дотепер: *concerto* має однозначне інтерпретування – це назва жанру. Він вирізняється серед інших жанрів симфонічної музики специфічною гнучкістю й особливою здатністю до модифікацій. Звісно, еволюція притаманна всім музичним жанрам, однак, якщо в одних випадках зміни проявляються, насамперед, у «внутрішньому» оновленні за рахунок гармонії, ритму, змін щодо будови композиції, а визначальні ознаки і форма їх реалізації зберігаються протягом століть (наприклад, струнний квартет), то в інших форма їх утілення глибинно модифікується (зокрема, в концерті). Наприкінці XVI ст. він був вокальним жанром, на межі XVI–XVII ст. став вокально-інструментальним, в останній чверті XVII – інструментальним, однак хоровий чи мішаний також залишився популярним. Це зумовлює дуже значну кількість варіантів втілення концертності, широку палітру інструментів для солювання, складів оркестру, різні типи відносин між солістом і оркестром і концептуальні засади.

Особливістю концерту є також факт, що певні його композиційні моделі можуть переосмислюватись і «відроджуватись» через століття: *concerto ripieno* реінкарновано зусиллями німецьких композиторів першої чверті XX ст.: наприклад, *Konzert im alten Stil* ор. 123 М. Регера, 1912, Концерт для оркестру ор. 38 П. Гіндеміта. У XX ст. написано десятки концертів для оркестру, які є очевидними і прямими нащадками барокового концерту *ripieno*. *Concerto grosso* так само відроджується у XX ст.: Перший *Concerto grosso* Е. Блоха (1925) для струнного оркестру і фортепіано *obbligato*; його ж Другий *Concerto grosso* (1952) для струнного оркестру; *Concerto grosso* Б. Мартіну (1937) тощо.

Вочевидь, таке розмаїття концертів є причиною того, що дотепер найпоширенішим варіантом їх розгляду залишається аналіз певних аспектів творів у цьому жанрі, таких як особливості музичної форми (зокрема, в порівнянні з іншими жанрами, в яких вона може використовуватись), специфіка виконання, каденція, модель відносин між солістом і оркестром, місце, що посідає концерт у творчій спадщині певного композитора тощо. У таких випадках класифікація не відіграє ключової ролі. Натомість, у разі висвітлення історії концерту загалом чи її тривалого періоду, систематизація концертів стає нагальним питанням, адже без неї узагальнення будуть навряд чи переконливими. Неспинне зростання інтересу до інструментального концерту, проявом якого стають дедалі різноманітніші виконавські склади і концепції творів (А. Вейнус вважає курйозом той факт, «що скрипковий концерт Бетховена, кончерто ґроссо Генделя, мотет Віадани, мадригал Монтеверді та кантата Баха – усі були визначені композиторами як концерти» (Вейнус, 1961: 1), посилення комунікаційної складової різнорівневої взаємодії між солістом, оркестром, окремими виконавцями з його складу, диригентом і публікою (на кшталт «інструментального театру» Маурісіо Кагеля), а також чисельні статті і дисертаційні роботи в Україні та багатьох інших країнах актуалізують потребу перегляду критеріїв класифікації концертів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існує чимало підходів до жанрової класифікації. А. Сохор поділив жанри на чотири групи залежно від умов їх побутування й особливостей музичної мови: культові або обрядові, масово-побутові, концертні і театральні

(Сохор, 1968: 68–70). В. Цуккерман розрізнив жанри за їх змістовним значенням й наголосив на тому, що найглибшою є саме змістовна сторона (Цуккерман, 1971: 25). Співзвучним став і підхід С. Шипа, який виявив дві причини-умови виникнення жанру: зміст тексту (форма) і контекст (функції) (Шип, 2002: 169). Б. Сюта, диференціюючи мовленнєві жанри, критичним чинником назвав ілокутивну мету (Сюта, 2019: 27–28). Дж. Лена і Р. Петерсон порівняли процес жанрової класифікації із особливою культурою і визначили чотири групи музичних жанрів, залежно від їх побутування: традиційні, авангардні, індустріальні (комерційні) та сценічні (Lena & Peterson, 2008: 701).

Щодо класифікації концертів, то найпоширенішим є поділ концертів на види: *concerto grosso*, *concerto ripieno* і *concerto solo*. Однією з найсуттєвіших проблем такого підходу є нечіткість визначень видів, передусім, критеріїв, призначених для відокремлення *concerto ripieno* і камерного концертів та *concerto grosso* і сольного концерту з кількома солістами. Так само серед дослідників немає консенсусу щодо кількості видів, на які слід ділити концерти.

Ж. Ж. Руссо вказує лише на один вид – інструментальний концерт за участю соліста в супроводі оркестру (Rousseau, 1791–1818: 299). Н. Фрамері розрізняє два види: інструментальний концерт для соліста й оркестру та *concerto grosso* (Framéry, 1791–1818: 299), що на той час (кінець XVIII ст.) могло бути прийнятним. Однак такий самий підхід у другій половині XX століття є вочевидь дискусійним, а висновки контраверсійними, як у випадку А. Вейнуса. Він так само поділяє концерти лише на *solo* і *grosso*, що дає йому підстави зараховувати всі концерти ор. 3 А. Вівальді до *concerti grossi* (Veinus, 1963: 22). Такий висновок є безпідставним, враховуючи відмінності у складі солістів у дванадцяти концертах циклу і не схожі між собою підходи композитора до взаємодії солістів і оркестру в різних творах цього опусу. В одних домінує цілковита гармонія, проявом якої стає переважно спільне музикування солістів і оркестру (наприклад, у концерті RV 578), в інших – прояви контрастності яскравіші, як у концерті RV 519, що підтверджується більш частим протиставленням солістів і оркестру, включно з незвичним і виразним динамічним контрастом *fortissimo* в партії соліста і *pianissimo* в оркестрі (I ч., тт. 31–38). Отже,

неналежна увага до відносин між солістом і оркестром може призводити до хибних узагальнень.

Й. Кванц так само розрізняє два види концертів, проте не згадує *concerto grosso*, а натомість виділяє камерний концерт (до восьми виконавців) і концерт з «лише одним концертуючим інструментом», тобто, вірогідно, сольний концерт (цит. за Strunk, 1950: 583). М. Букофцер розподіляє барокові концерти на три види: сольний, *grosso* і оркестровий (Bukofzer, 1947: 226). Однак використання терміна «оркестровий» щодо ранніх концертів, які спиралися на групове звучання струнних інструментів – а духові не включалися італійськими композиторами до складу концертного оркестру майже до середини XVIII століття – є дискусійним. Набагато коректнішим є назва *concerto ripieno*, що віддзеркалює традицію посилення придворних ансамблів за рахунок запрошених музикантів і формування внаслідок цього «повного», «посиленого» (*ripieno*) колективу. Це приклад очевидної кореляції між термінологічним визначенням концерту і часом його побутування: «*ripieno*» – це бароковий концерт, у якому концертне начало проявляється завдяки зіставленню груп; «оркестровий» – це твір XX–XXI століть, у викладі якого переважає соло різних інструментів. Втім, примітно, що ні Е. Сісман, яка розмежовує концерти за типами залежно від історичної епохи (Sisman, 1986: 293–298), ні Д. Вінтон, який зосереджується на концерті для оркестру і визначає його як «квінтесенцію ностальгії» (Vinton, 1973: 15), ні С. Зон, який пропонує одну з найбільш деталізованих класифікацій концертів за видами (сольний, груповий для кількох солістів, камерний *ripieno* і *grosso* (Zohn, 2009: 570), ні М. Телбот, який поділяє концерти А. Вівальді на шість типів (Talbot, 1993: 106–107) й неодноразово наголошує на проєкції багатьох здобутків композитора в майбутнє, не вказують на слушність такої кореляції між назвою концерту і часом його функціонування. Вочевидь, це питання потребує окремого дослідження. Недоліком усіх проаналізованих підходів до поділу концертів за видами є незначна увага до взаємодії між солістами і оркестром; отже, їм бракує універсальності.

Є й інший шлях, коли увага акцентується саме на відносинах між солістом і оркестром, наприклад, в роботі Ю. Хохлова (Хохлов,

1950: 9). В. Задерацький так само інтерпретує «концертність» загалом саме крізь призму відносин між солістом і оркестром (Задерацкий, 2008: 146). Суголосним із таким баченням класифікації концертів є поділ концертів на «віртуозний» і «симфонізований» з акцентом на посиленні значимості оркестру в концертах XX ст. задля інтенсифікації симфонічного розвитку (Тараканов, 1988: 166). Л. Раабен запропонував ще один підхід, розрізняючи концерти за системами засобів музичної виразності, притаманними різним стильовим епохам (Раабен, 1967: 10–11). Проблемою цих розвідок є неналежна увага до жанрових рис видів концертів, а, отже, і ці варіанти не є універсальними. Викладене демонструє, що, попри значну кількість спроб, що тривають від XVII ст., дійти згоди в питанні класифікації інструментальних концертів не вдається дотепер. Головною проблемою залишається вибірковість критеріїв, які покладено в основу систематизації концертів.

Одна з нещодавніх спроб змінити ситуацію належить Олені Самойленко, яка шукала новий підхід до концертів (Самойленко, 2003). Однак, незважаючи на слушні спостереження, чимало тез викликають заперечення. Так, справедливо вказавши на «склад» як ключовий елемент класифікації, О. Самойленко екстраполює його лише на сольний і оркестровий концерти. Такий підхід бачиться докорінно неправильним через відсутність згадки про історично значуще відокремлення концертів за участю співаків та без них. На нашу думку, це є визначальний чинник трансформації розуміння сутності концертності, яка тривала упродовж перших десятиліть XVII ст., знаменувала вивищення інструментальної складової і стала точкою біфуркації «у відносинах між інструментальним *stile moderno* і *stile rappresentativo*» (Cypess, 2010: 193). Є запитання і до трактування поняття «концепція», запропонованого дослідницею. О. Самойленко розуміє її, зокрема, як поділ концертів на «віртуозний і симфонізований типи» (Самойленко, 2003: 14). Утім, такий підхід є вузьким і, фактично, стосується лише форми втілення задуму, а не типу взаємодії між сторонами у концерті, не вказує на їх рівність чи підпорядкованість одна одній. Тобто питання відносин між солістами і значення оркестру вкотре не отримали належної уваги.

Цей огляд переконує у відсутності уніфікованих підходів для класифікації жанрів, демонструючи множинність підходів до неї, як і відсутність універсальної класифікації інструментальних концертів.

Мета статті: запропонувати новий підхід до класифікації концертів завдяки об'єднанню різних чинників у систему, всі компоненти якої посідають відповідне місце завдяки ієрархічним відносинам, та з'ясувати значущість оркестру, встановивши його вплив на решту критеріїв.

Використано такі **наукові методи**: *музикознавчо-історичний*, щоби виявити історичні закономірності розвитку жанру інструментального концерту; *структурно-функціональний* – щоб висвітлити функції солістів і оркестру в концертах; *системний* – з метою з'ясувати місце кожного критерію в процесі систематизації різних чинників класифікації; *компаративний* – щоби порівняти типи концерту на різних етапах його розвитку і трансформацій.

Виклад основного матеріалу. В основу пропонованої в цій статті класифікації концертів покладено їх категоризацію – тобто становлення переважно ієрархічних відносин між більшістю структурних елементів: узагальнення на кожному рівні доповнюють попередню сходинку і, водночас, торують шлях до наступної, пов'язуючи кожен критерій з іншими кількома категоріями. Слушною моделлю бачиться розроблена Е. Рош система, яка включає два визначальні принципи. Перший пов'язаний з *функцією* категорійних систем: має бути надано «максимум інформації з найменшими когнітивними зусиллями», другий – з *формою* надання інформації: вона має бути структурована, а не хаотична (Rosch, 1978: 28–29).

Усі критерії класифікації концертів поділено на дві групи. *Перша* (**I**) – це диференціація за:

1. жанровими ознаками (незважаючи на відсутність назви «*concerto»* на титульній сторінці, риси концерту виявляються; попри позначення «*concerto*», твір не є концертом через невідповідність жанровим ознакам);

2. наявністю вокальних партій (вокальні, вокально-інструментальні, інструментальні);

3. типом взаємодії сторін (конфлікт, злагода чи діалектичне поєднання обох начал);

4. видом концерту (*concerto grosso*, *concerto ripieno*, сольний, камерний);

5. стильовою епохою (барокові, класичні, романтичні);

6. «чистотою» жанру (концерт, мікст концерту та іншого жанру, концертоподібні жанри).

Ці підпорядковані одна одній характеристики названо **концептуальними.**

Друга група (**II**) – це варіанти реалізації задуму на практиці:

1. кількість солістів та оркестрів (у різних комбінаціях);

2. інструмент для солювання (струнний, духовий, ударний, народний; за умови кількох солістів – однакові чи різні інструменти);

3. інструментальний склад оркестру (струнний, мішаний, духовий);

4. кількість частин циклу (1, 2, 3, 4, 5 і більше);

5. музична форма першої частини (типова, нетипова).

Ці критерії класифікації концертів названо **конструктивними.**

Концептуальні характеристики відбивають художні засади концерту і варіанти його змістового наповнення, тому є визначальними для вибору інструментів для їх реалізації – конструктивних характеристик.

I. 1. Детальний розгляд починаємо з першої групи критеріїв – концептуальної. Термін *concerto* на титульній сторінці не завжди означає «твір у жанрі концерту». Це дає підстави вважати іманентні жанрові ознаки концерту – (**1**) співдію мінімум двох обов'язково різних за кількістю учасників сторін, (**2**) що уможливлює контраст неоднакових манер виконання, сили й характеру звучання та динаміки, сприяючи (**3**) прояву змагального начала) – найпершим рівнем розмежування концертів.

Можна вказати, принаймні, на чотири випадки *не*-концерту, попри використання терміна *concerto*. Насамперед, це духовні (церковні) «концерти» А. та Дж. Ґабрієлі, А. Банк'єрі, Дж. Чіми, С. Бернарді та інших композиторів на межі XVI–XVII ст.: *concerto* в їхніх творах означало мультихорові, багатоголосні та кількаголосні вокальні чи

вокально-інструментальні композиції, або підкреслювало факт поєднання співаків та інструменталістів у будь-якому співвідношенні.

Другий випадок використання терміна *concerto* у *не*-концерті – це його значення «колектив музикантів», тобто синонім до слова «оркестр». Очевидно, що йдеться не про жанрове визначення твору, а про спосіб виконання – групою музикантів. Р. Вівер пише, що «концерт став стандартним визначенням оркестру до того, як його було замінено власне на *оркестр* приблизно в середині вісімнадцятого століття» (Вівер, 1986: 15).

Третім випадком є використання похідного від *concerto* слова *concertato* у значенні *accompagnato*. Таке позначення застосовувалось інколи щодо композицій, у яких брали участь співаки в супроводі інструменталістів, і *concertato* могло бути адресовано лише останнім. Тобто назва *Il quatro libro di madrigali… alcuni concertati con due violini* (Четверта книга мадригалів… деякі із супроводом двох скрипок) М. Пезенті (1638) жодним чином не означає «концертування скрипок» у значенні солювання – більш розвиненої, яскравої партії. Натомість, це визначення супровідної їх ролі щодо інших виконавців.

Четвертим випадком *не*-концерту є використання терміна *concerto* в творах для одного інструмента: *concerto* як наголос на багатьох рисах жанру (музична форма чи способи експонування музичного матеріалу), проте не всіх трьох іманентних жанрових ознак концерту разом. Приклади можна знайти у музиці кожної епохи: «Італійський концерт» BWV 971 Й. С. Баха (1735), *Konzert ohne Orchester* op. 14 Р. Шумана (1836), *Concierto sin orquesta* op. 88 Хоакіна Туріни (1935), *Concerto da suonare da me solo e senza orchestra, per divertirmi* Кайкосру Сорабджі (1946). Такі твори не є власне концертами. Назва на титульній сторінці віддзеркалює технічну й емоційну складність, масштабність задуму, однак термін *concerto* використовується метафорично.

Наявна і протилежна ситуація: твір є концертом за жанровими ознаками, але без відповідного позначення на титульній сторінці. Серед причин може бути: концепція задуму, незвичність стильового чи жанрового міксту, занадто великий чи малий обсяг твору, схильність композитора до певних жанрів тощо. Наприклад: масштабність

композиції («Турангаліла-симфонія» О. Мессіана, 1946–1948); малий обсяг твору, калейдоскопічність музичних образів (*Concerto-Suite* ор. 37 для фортепіано *solo* Ханса Берма, 1940–1941); стильовий мікст – поєднання «класичного» і «сучасного» підходів до концерту (*Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor* ор. 1 Інгві Мальмстіна, 1998); відсутність наявної моделі («Іспанське каприччіо» М. Римського-Корсакова, 1887, є мікстом сольного скрипкового концерту, концерту для оркестру та сюїти); програмність твору («Іспанська симфонія» Е. Лало, 1874); прояв концертного начала є меншим, ніж симфонічного (*Nachtmusik I* з Сьомої симфонії Г. Малера) (Ракочі, 2019: 92).

На другій позиції (після жанрових ознак) – поділ концертів на такі, що містять партії співаків, та без них. Перший етап еволюції концерту пов'язаний саме з вокальним концертом (ця традиція отримала продовження в українському мистецтві завдяки партесному і духовному концертам). Наприкінці XVI ст. в композиціях Андреа і Джованні Ґабріелі, М. Уччеліні започатковується поєднання співаків та інструменталістів. Кінець XVI – початок XVII ст. – це дуже значна межа в історії концерту, адже включення інструменталістів до виконавського складу означало виведення концертності на інший рівень завдяки можливості посилити тембровий контраст. Рушійною силою змін став *basso continuo*, регулярне використання якого починається від 1602 року, появи концертів Л. да Віадани. У передмові композитор виклав «філософію» утриманого басу, зазначивши, що смак виконавця є вирішальним, аби не суперечити, а існувати в гармонії і підтримувати інших учасників колективу. Використання *basso continuo* сприяло модифікації старовинних мотетів і мадригалів (*madrigali concertati* К. Монтеверді), сприяло становленню інструментальних об'єднань і торувало шлях до втілення *stile concertato* винятково силами виконавців на інструментах (сонати для труби композиторів «болонської школи» середини XVII ст. і поява *concerto grosso* в 1670–1680 роках). Отже, мішаний або лише інструментальний склад є дуже важливою межею в історії концерту, що мала довготривалий вплив.

Третім критерієм для подальшого розмежування концертів слід вважати підхід до розуміння концертування (і терміна *concerto* зага-

лом). Різний зміст *concerto* віддзеркалює не лише світогляд кожного композитора, а й засади естетики, притаманні тій чи іншій епосі, що відбивається й на типі відносин між сторонами. Є три основні варіанти трактування концерту: гармонічне співіснування сторін; дискусія; їх діалектичне поєднання. Підкреслимо, що навіть за умови найглибшого конфлікту залишається потреба у співіснуванні: зіставлення контрастних станів дозволяє виявити сутність кожного з них максимально чітко. Діалектичне поєднання злагоди і дискусії є найпоширенішим випадком її втілення в жанрі інструментального концерту. Дві протилежні сторони перебувають у постійному взаємозв'язку: посилення однієї автоматично означає послаблення другої.

З типом відносин двох сторін міцно пов'язано визначення опорної: соліст, оркестр чи паритет між ними. Поширеність того чи іншого жанрового різновиду значною мірою корелює з часом написання концерту. Також цей вибір відображається і на формах реалізації задуму: інструмент для солювання, інструментальний склад оркестру, музична форма тощо. Визначення оркестру як головного в парі «соліст – оркестр» найчастіше веде до відмови від *concerto* у назві: Г. Берліоз уникає цього слова, вивищуючи солюючий альт у симфонії «Гарольд в Італії», не вважаючи партію соліста рівноцінною до партії оркестру. У разі почергового солювання різних виконавців, особливо у поєднанні з нетиповою для концерту музичною формою окремих частин і загальною структурою циклу, композитор найчастіше використовує інше, ніж концерт, жанрове визначення (наприклад, «Іспанське каприччіо» М. Римського-Корсакова). Отже, підпорядкована роль соліста щодо оркестру і зміщення акценту з соліста на оркестр фактично тотожне відмові від використання *concerto* у назві.

Значно поширенішими є концерти, у яких соліст є безумовним лідером у парі. Слід розрізняти «віртуозний» концерт Ф. Шопена, Й. Гуммеля чи Н. Паганіні, «симфонізований» (Другий концерт Й. Брамса) і біцентричний (концерти Л. Бетховена). До першого типу (віртуозний) зазвичай належать твори, авторами яких є блискучі виконавці (контрабасові концерти К. фон Діттерсдорфа, гобойні – К. Безоцці, флейтові – Й. Кванца, фортепіанні – С. Тальберга); роль оркестру у них мінімальна.

Четвертий критерій розмежування концертів – за видами. Цей критерій дуже пов'язаний з типом відносин між сторонами у творі. *Concerti grosso*, *ripieno* і *solo* виникли майже водночас, але передбачають різний ступінь втілення контрасту (навіть у межах концепції «об'єднання разом», що притаманній бароковому концерту (Talbot, 1993: 107)). Найменш рельєфно він проявляється в *concerto ripieno*, оскільки за відсутності солістів і пануванні гомофонної фактури протиставлення *груп* інструментів (солісти – найчастіше це перші, інколи перші та другі скрипки, супровідні голоси – решта виконавців), обмежується лише їх неоднаковими функціями.

Більш відчутною опозиція є в *concerto grosso*: менша група виконавців (*concertino*) зіставляється з більшою (*grosso*) або *tutti* – об'єднаним звучанням обох груп. На ступінь контрасту впливає близькість тематичного матеріалу при перегукуваннях груп і різниця у щільності викладу (від ледь помітної в XVII ст. і до радикальної в творах XX ст.). Потрібно також зважати на тембровий склад *concertino* і *grosso*: менший у разі зіставлення лише струнних інструментів (*Concerti grossi* ор. 6 А. Кореллі або ор. 1 П. Локателлі) чи мішаного складу обох груп (*Concerti grossi* ор. 3 Ґ. Ф. Генделя – струнні та гобої в *concertino*, струнні і фагот у *grosso*). Контраст особливо відчутний, якщо групи неоднакові за складом (Перший «Бранденбурзький концерт» Й. С. Баха).

Ще інтенсивнішою є опозиція в сольному концерті завдяки максимальній різниці в щільності викладу та виконавській манері. Традиція тематичного контрасту в зіставленні *solo* і *tutti* (ще нечастий прийом для концертів А. Вівальді і цілком нормативний для творів композиторів другої половини XVIII ст.) утворює додатковий рівень протистояння, порівняно з більш ранніми концертами. Отже, кожен із видів концерту має притаманну йому силу контрасту з тенденцією до її подальшого зростання. Після середини XVIII ст. і практично до початку XX ст. панував сольний концерт.

Щодо різновидів сольного концерту, то вони також передбачають неоднаковий прояв суперництва. Три соліста у форматі, що нагадує барокову тріо-сонату, в найменш драматичному за концепцією Потрійному концерті ор. 56 Л. Бетховена навряд чи є випадковістю:

значна однорідність солюючої групи, масивність спільного звучання солістів, регулярність їх поєднання для спільного музикування (навіть попри певне виділення віолончелі серед трьох виконавців) – усе сприяє менш інтенсивному зіткненню між солістами і оркестром. Використання кількох солістів, зокрема їхні каденції, в другій частині Другого фортепіанного концерту П. Чайковського знижує ступінь напруженості протистояння сил. Повернення після «відхилення» в жанр подвійного чи потрійного концерту (завдяки відмові від внутрішніх оркестрових солістів) до сольного знову фокусує увагу на опозиції між одним солістом і симфонічним оркестром.

Слід також звернути увагу на очевидну кореляцію між поділом концертів за концептуальними засадами та історичним періодом (класифікація концертів у часовому вимірі): твори XVII – першої чверті XVIII ст. спираються на трактування концерту як гармонійного співіснування соліста (солістів) та оркестру. Звісно, це не означає, що в ранніх концертах немає драматичних епізодів (Подвійний концерт BWV 1043 Й. С. Баха, низка концертів А. Вівальді – RV 541, 565). Ідеться про переважання злагоди над відкритим конфліктом між двома сторонами в концерті. Регулярне долучення соліста (насамперед, скрипки, але це ж стосується й гобоя) до групи струнних інструментів у оркестрі в унісонному дублюванні цілком вписується в «об'єднання разом», що порушується, коли соліст (солісти) відокремлюються від оркестру і зіставляються епізоди *tutti* і *solo*, проте загальний *status quo* – гармонійне співіснування – при цьому не трансформується.

«Бароковий діалог мирного "музикування" перетворюється на суперництво» (Зварич, 201: 7), боротьбу і конфлікт у другій половині XVIII ст. та протягом XIX ст. Фактична відмова від *concerti ripieni* і *grossi* з початком класичної ери і домінування сольного концерту випливає зі зміни естетичних ідеалів епохи. Усе зазначене втілюється в сольному концерті, який віддзеркалює протиставлення особистості, індивідуальності (соліста) і спільноти, суспільства (оркестр). Попри короткий період популярності в другій половині XVIII ст. *symphonies concertantes*, сольний концерт стає одноосібним лідером. Інша, ніж за часів Бароко, музична форма, нові естетичні принципи, посилення

віртуозного начала – все це сприяє зміні концепції жанру. В концертах XX ст. наявні всі типи взаємодії між двома сторонами (солістом і оркестром), а ступінь контрасту охоплює й ледь помітне зіставлення, й радикальний конфлікт. Отже, зв'язок між змістовим наповненням концерту і часом його написання, безумовно, простежується.

Слід згадати також кореляцію між розумінням концерту і оркестру, адже невеликий, нестабільний за складом монохромний оркестр часів А. Кореллі був ідеальним для втілення гармонії співіснування і м'якого прояву змагального начала в *concerto grosso*. «Оркестрова революція» середини XVIII ст., наслідком чого стало видалення *basso continuo* зі складу оркестру, стимулювання внутрішнього солювання в оркестрі і перегляд функцій інструментів, значно посилила рівень контрасту в оркестрі та відбилася на концептуальних засадах класичного сольного концерту.

З чотирма способами класифікації концертів (жанрові ознаки, інструментальний чи вокально-інструментальний виконавський склад, концепція концерту та його вид) тісно корелює п'ятий – стильова епоха (барокова, класицистична, бідермаєр, романтична, імпресіоністична, модерн, нео-стилі XX ст. тощо). Як було зазначено, ці визначення дуже загальні, адже «бароковий концерт» включає кілька видів концертів із різними підходами до взаємодії соліста чи солістів з оркестром, варіантами структури, нестандартизованою структурою оркестру через нестабільність його інструментального складу тощо. Тобто «бароковий концерт» без додаткових уточнень лише вказує на час написання твору і мінімально розкриває його характеристики через їх значне різноманіття.

Щодо «класицистичного концерту» ситуація дещо інша. Завдяки більшій стандартизованості жанру в останній чверті XVIII ст. ця назва є конкретнішою, ніж «бароковий концерт», завдяки використанню сонатної форми з подвійною експозицією в першій частині, поширеності рондо чи рондо-сонати у фіналі, стабільністю парного складу оркестру, беззаперечному домінуванню сольного концерту. Натомість інші варіанти – «запізнілі» *concerto grosso* кількох англійських композиторів навіть в останній чверті XVIII ст. чи нечасті *symphonie concertante* на початку XIX ст. не входять у тогочасне

«жанрове коло». Однак і щодо «класичного концерту» залишається простір для варіювання інструмента для соло, кількості солістів, складу оркестру тощо.

«Романтичний» і, тим більш, «сучасний концерт» означає ще більше варіантів взаємодії соліста й оркестру, інструментів для соло, концептуальних засад твору тощо. Однак вказівка на стильову епоху необхідна для розуміння причинно-наслідкового зв'язку між комплексом естетичних, філософських, соціокультурних тенденцій того чи іншого часу й концептуальними, стильовими, технологічними рисами концертів, але потребує залучення конструктивних характеристик для точнішої класифікації концертів.

Нарешті, слід вказати на потребу розмежування творів залежно від «жанрової чистоти»: власне концерти; мікст концерту та іншого жанру (у цих двох випадках термін *concerto* є на титульній сторінці) – гібридні жанри; і концертоподібні жанри (термін *concerto* не вказаний або дещо модифікований, однак жанрові ознаки концерту наявні).

До другої підгрупи входить поєднання концерту з іншими жанрами. Спектр останніх досить широкий, проте найпоширенішим варіантом є симфонія-концерт. Виникає потреба в порівнянні симфонії-концерту і *symphonie concertante*. Вони схожі за назвою, проте насправді – дуже різні. Перша відмінність полягає у виконавському складі: в симфонії-концерті – один соліст (Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва, Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром Юрія Буцка, Концерт-симфонія[1] для балалайки або домри з оркестром Олександра Циганкова). У *symphonie concertante* солістів буває від двох (Концертна симфонія KV 364 В. А. Моцарта) до дев'яти (Концертна симфонія WC 40 Й. К. Баха). Друга відмінність – характер музики. В першому випадку він дуже мінливий і може бути драматичним, як у творі С. Прокоф'єва, епічним, як у Ю. Буцка, грайливим, як у О. Циганкова. Водночас *symphonie concertante* практично завжди веселі і легкі за характером, драматизм і мінорний лад загалом практично ніколи не використовуються.

[1] Примітно, що композитори змінюють порядок слів, залежно від превалювання симфонічного або концертного начала.

Третю підгрупу (концертоподібні жанри) поділено на:

– твори, що містять у назві термін, похідний від *concerto* (*concertino* – маленький концерт, наприклад, Концертино для кларнета з оркестром, ор. 26 К. М. Вебера або *Konzertstück* – концертна п'єса, як *Konzertstück* для чотирьох валторн з оркестром, ор. 86 Р. Шумана); це одночастинні композиції у вільній музичній формі, яка водночас має деякі ознаки сонатної;

– твори за жанровими ознаками нагадують концерт, але не містять терміна *concerto* у назві: рапсодія (Рапсодія для скрипки з оркестром «Циганка» М. Равеля), парафраз (*Totentanz* для фортепіано з оркестром Ф. Ліста), фантазія (Фантазія на теми з опери «Кармен» П. Сарасате) тощо.

II. Друга група критеріїв – конструктивні – це засоби реалізації композиторського задуму на практиці.

Насамперед, це кількість солістів та оркестрів (перші варіюються набагато частіше, ніж другі). Погляд на списки концертів після другої половини XVIII ст. переконує, що лідером став сольний концерт для одного соліста з оркестром. Сольні концерти для двох або більше виконавців (їх максимальна кількість обмежується чотирма) значно поступаються йому. Стримуючим чинником для формування великих груп солістів є нівелювання контрасту між двома сторонами через занадто велику солюючу групу, внаслідок чого притаманна концерту диспропорція двох сторін тяжітиме до зникнення. Взаємодія кількох солістів і оркестру так само має свої відмінності:

– менш виражене, ніж у концерті для одного соліста, змагальне начало між двома сторонами;

– суперництво ніби розпорошується на кілька рівнів: один (два, три, чотири) соліст – оркестр, соліст – соліст чи соліст – два (три) солісти;

– роль оркестру в концерті за участю навіть двох солістів тяжіє до супровідної, крім епізодів, коли солісти мовчать.

У *concerto grosso* ступінь контрасту меншою мірою залежить від кількісті виконавців групи *concertino*. Основною причиною є поширене трактування виконавців у цій групі як рівних за статусом: композитори здебільшого сприймають *concertino* саме як групу,

а не як кілька індивідуалів, що відбувається у разі концерту для солістів з оркестром.

Зрідка можливий формат участі одного чи кількох солістів і двох оркестрів, насамперед у ХХ ст. (Концерт для фортепіано, ударних і двох струнних оркестрів Б. Мартіну, Концерт для клавесина і фортепіано з двома камерними оркестрами Е. Картера). Однак таке співвідношення є винятком, а не правилом: суто концептуальні засади стають викликом для композитора. Адже дисбаланс у зіставленні одного соліста і двох оркестрів стає надто сильним, соліст ризикує розчинитися в звучанні двох оркестрів, на заваді чого теоретично може стати їх склад і кількість виконавців. Відсутність очевидних шляхів розв'язання проблем щодо балансу сил (соліст – два оркестри), збереження належного ступеня контрастності (якщо зіставлені два оркестри), організаційні (розміщення учасників на сцені) і фінансові проблеми зумовлюють рідкісність такого формату.

Визначаючи концерт як зіставлення неоднакових за силою та обсягом звукових мас, ключову роль в утворенні якого відіграє зіставлення соліста і оркестру, контраст між майже однаковими за кількістю виконавців та інструментальним складом колективами є далеким від ідеального рішенням, хоча рідкісні спроби втілити концертність і у такий спосіб також є (Концерт для двох струнних оркестрів М. Тіппетта). Більш вдалим для втілення концертності є пропонована С. Губайдуліною модель концерту для двох неоднакових за складом інструментів і характером звучання естрадного та симфонічного оркестрів. Відмінності між оркестрами уможливлюють ефектне втілення концертності. Перший використовується в жанрах «легкої» музики, спирається на ударну групу, включає характерні духові інструменти, є явищем культури ХХ ст. Другий має умовно стандартизований інструментальний склад, переважно спирається на струнні тембри, функціонує кілька століть і асоціюється з «академічною» класичною музикою.

Критерієм класифікації є вибір інструментів для соло. Він пов'язаний з концепцією концерту, стильовою епохою, практичною можливістю. Вибір інструментів для соло в концерті істотно трансформується протягом еволюції жанру, віддзеркалюючи розвиток

інструментальної бази та власне оркестру. В перших в історії музики концертах 1680–1690 років (А. Кореллі, Дж. Тореллі, Дж. Леґренці) для солювання було залучено виключно струнні інструменти – скрипку та віолончель. У 1700 роках Ґ. Муффат, Т. Альбіноні для солювання в концерті використовували духові інструменти, передусім, гобої. Фагот, як учасник групи *basso continuo*, почав активніше залучатися в 1720 роках у жанрі *concerto grosso* (Перший «Бранденбурзький концерт» Й. С. Баха) та сольному концерті (А. Вівальді). Флейтові концерти А. Вівальді торували шлях до Й. Кванца.

А. Вівальді є одним із найпалкіших популяризаторів різних інструментів завдяки схильності до незвичних комбінацій тембрів солістів у своїх концертах. Очевидно, це стало одним із основних засобів варіювання їхнього звучання (враховуючи написання близько 500 творів). Композитор інколи дає «нове життя» за інших історичних умов інструменту, який практично вийшов із ужитку як застарілий. Такий підхід у жанрі концерту буде особливо актуальним у творах XX–XXI ст.: «відродження» старовинних інструментів (Концерт для мандоліни з оркестром І. Рогалева, «Сільський концерт» для клавесина з оркестром Ф. Пуленка); солювання незвичних інструментів: ударних (Концерт для ударних інструментів з оркестром К. Ахо), народних (Концерт для домри з оркестром М. Будашкіна), електричних (Концерт для вібрафона і струнного оркестру С. Еммануеля) і навіть напівжарт у формі «Концерту для кішки з оркестром» Миндаугаса Пикайтіса. Усе сприяє відчутному оновленню палітри тембрів для солювання й у складі оркестру.

Важливим класифікаційним чинником є склад концертного оркестру. Перші оркестри були виключно струнними (звісно, був клавішний інструмент у складі *basso continuo*, проте його чітко детермінована функція гармонічного супроводу до П'ятого «Бранденбурзького концерту» Й. С. Баха не потребує спеціального наголосу на його використанні). Це слід пояснити історією становлення оркестру, поширеністю віртуозного виконавства на струнних інструментах (передусім на скрипці) та рівним у тембровому плані звучанням, яке було ідеальним тлом для солювання. Тому поява перших гобойних концертів на початку XVIII ст. (Т. Альбіноні) жодним чином не потребувала змін

у складі оркестру. Навпаки, струнний оркестр довів свою універсальність, рельєфно відтіняючи тембр позаоркестрового соліста, якого немає в складі оркестру. З плином часу духові інструменти (незалежно від вибору соліста) починають часто включати до складу оркестру, віддзеркалюючи повільне зростання зацікавлення композиторів тембрами, корелюючи з поширенням концертів для різних інструментів і пов'язуючи в такий спосіб еволюцію жанру концерту та трансформації оркестру. Отже, оркестри в жанрі концерту можна розподілити за складом (струнні, духові, мішані) і за кількістю виконавців (камерний, великий).

Ще одним способом розмежування концертів слід вважати структуру циклу в широкому (кількість частин) та у вузькому (музична форма першої частини) значеннях. Між структурою концертів і часом їх написання є очевидна кореляція. Так, твори в цьому жанрі 1690–1710 років не мали стабільної кількості частин і сталої внутрішньої структури[2]. У концертах ор. 8 Дж. Тореллі часом використовує іншу послідовність темпів у частинах циклу: повільно – швидко – повільно (дев'ятий концерт). Починаючи від циклу концертів *L'Estro Armonico*, ор. 3 (1712), А. Вівальді послідовно спирається на тричастинний цикл. Уже в перші десятиліття XVIII ст. тричастинний цикл закріплюється як норма. Втім, композитори, зважаючи на певні обставини, вдаються до різної кількості частин. Чотири частини в Першому «Бранденбурзькому концерті» Й. С. Баха зумовлені превалюванням ознак сюїтності. Різна кількість частин у *Grand Concertos* ор. 6 Ґ. Ф. Генделя пояснюється орієнтацією на кореллівську модель *concerto da chiesa*. Використання одночастинного концерту[3] у Ф. Ліста є наслідком зорієнтованості композитора на монотематичний принцип та жанрові ознаки симфонічної поеми. Чотиричастинний цикл у Другому фортепіанному концерті Й. Брамса пов'язаний зі схожою на симфонію концепцією задуму. Неоднакова кількість частин

[2] Дж. Тореллі пристає на використання тричастинного циклу зі зміною темпів швидко – повільно – швидко ще в Концертах ор. 6 наприкінці XVII ст. Інколи використовувалось також коротке вступне Adagio, що порушувало «базову» тричастинну побудову циклу.

[3] У якому насправді простежується чотиричастинний симфонічний цикл.

у концертах композиторів XX–XXI ст. викликана різними моделями, концепціями, традиціями[4]. У XX ст. будь-яка модель концерту стає нормою, віддзеркалюючи множину світоглядів, а не пошук ідеальної форми для щойно винайденого жанру, як на початку XVIII ст.

Важливим, хоча і не визначальним, критерієм класифікації концертів слід також вважати музичну форму першої частини, міцно пов'язану з часом написання твору. На межі XVII–XVIII ст. це спорадичні використання риторнельної форми (зокрема в ор. 8 Дж. Тореллі) і переважання фугованих форм у швидких частинах. Старовинну концертну (риторнельну) форму, як основний спосіб викладу матеріалу в першій частині твору, закріплює А. Вівальді. Від середини XVIII ст. у концертах починає кристалізуватися сонатна форма (початок 1760 років, концерти Й. К. Баха), проте наближення до неї можна знайти навіть у перших частинах творів цього жанру А. Вівальді кінця 1730 років чи Ґ. Ф. Телемана. Її використання в перших частинах стає цілковитою нормою в концертах композиторів другої половини XVIII ст., зберігаючи своє значення, попри модифікації, упродовж XIX і навіть XX ст. Такий тривалий вплив сонатної форми, незважаючи на численні трансформації без руйнування принципово важливої опори на контраст двох різнохарактерних тем-образів, дають підстави вважати становлення сонатної форми дуже значною межею в історії концерту. Адже нею позначений не лише факт нової будови першої частини концерту, а й відбиття суттєвих відмінностей концепції концерту: значніша опора на контраст, порівняно з більш гармонічним співіснуванням соліста й оркестру. У такий спосіб, трактування концерту загалом чітко

[4] Одночастинний Перший фортепіанний концерт С. Прокоф'єва, що нагадує структуру концертів Ф. Ліста; двочастинний Концерт для оркестру «Голосіння» І. Карабиця, який схожий на прелюдію і фугу (Пясковський, 2003: 64), тричастинний Подвійний концерт для двох скрипок з оркестром Г. Холста, в якому три частини поєднано в одну; чотиричастинний фортепіанний концерт Л. Ревуцького, зумовлений конкретним програмним задумом; п'ятичастинний П'ятий фортепіанний концерт С. Прокоф'єва, незвична структура якого, напевно, зумовлена експериментальним характером твору; шестичастинний п'ятий *Concerto grosso* ор. 6 Ґ. Ф. Генделя, який орієнтовано на багаточастинні концерти А. Кореллі.

пов'язується з його втіленням за тих чи інших історично-стильових умов, а оркестр, роль якого визначальна для утворення контрасту між сольними і туттійними епізодами в риторнельній формі чи подвійної експозиції в концертній сонатній формі, посідає особливо значуще місце в цьому процесі.

Висновки. Проведений аналіз продемонстрував, що основою універсальної класифікації концертів має стати не сам факт залучення максимально широкої палітри критеріїв, а належним чином аргументоване співвіднесення їх між собою. Такий підхід пояснює потребу в побудові системи саме як ієрархічної структури, що уможливлює вияв одночасного, а не послідовного взаємовпливу кожного критерію завдяки його точному місцерозташуванню в системі. Значна кількість критеріїв, які мають бути взяті до уваги, та різнорівневі зв'язки між ними потребують певного підсумовуючого компонента, вплив якого (прямий чи опосередкований) спостерігатиметься на всіх чи практично на всіх щаблях. Визначено, що таким критерієм є оркестр (пре-оркестр у випадку межі XVI–XVII ст., як узагальнена назва тогочасних інструментальних колективів). Він є не лише конститутивною ознакою концерту і чинником, що пов'язує певну концепцію концерту, стильову епоху і варіанти публічної презентації твору. Йдеться не тільки про очевидний зв'язок між вибором солюючого інструмента, складом оркестру і часом написання концерту, а й про кореляцію еволюції концерту та розвитку оркестру загалом, основні поворотні моменти їх взаємодії.

Встановлено, що таких періодів є шість.

1. Межа XVI–XVII ст., коли вивищення інструментів у складі *священних концертів* сприяло їх трансформації на вокально-інструментальні твори з поступовим посиленням контрастних зіставлень на кількох рівнях.

2. Друга чверть XVII ст., ознаменована заснуванням об'єднання «24 скрипки короля» 1626 року, первісною уніфікацією вимог до складу оркестрів (капел, як вони називалися) у різних оперних театрах (1630 роки) і появою сталих об'єднань виконавців на струнних інструментах у кількох великих оперних театрах (1640 роки) – це стає рушійною силою для втілення контрасту лише засобами інструментів

без обов'язкової участі співаків і узвичаєнню практики використання духових інструментів у складі оперного оркестру.

3. Остання чверть XVII ст. – поява інструментального концерту як чинника становлення і розвитку самостійного (поза театром чи церквою) оркестру, стабілізації його структури, з'явлення мішаних складів.

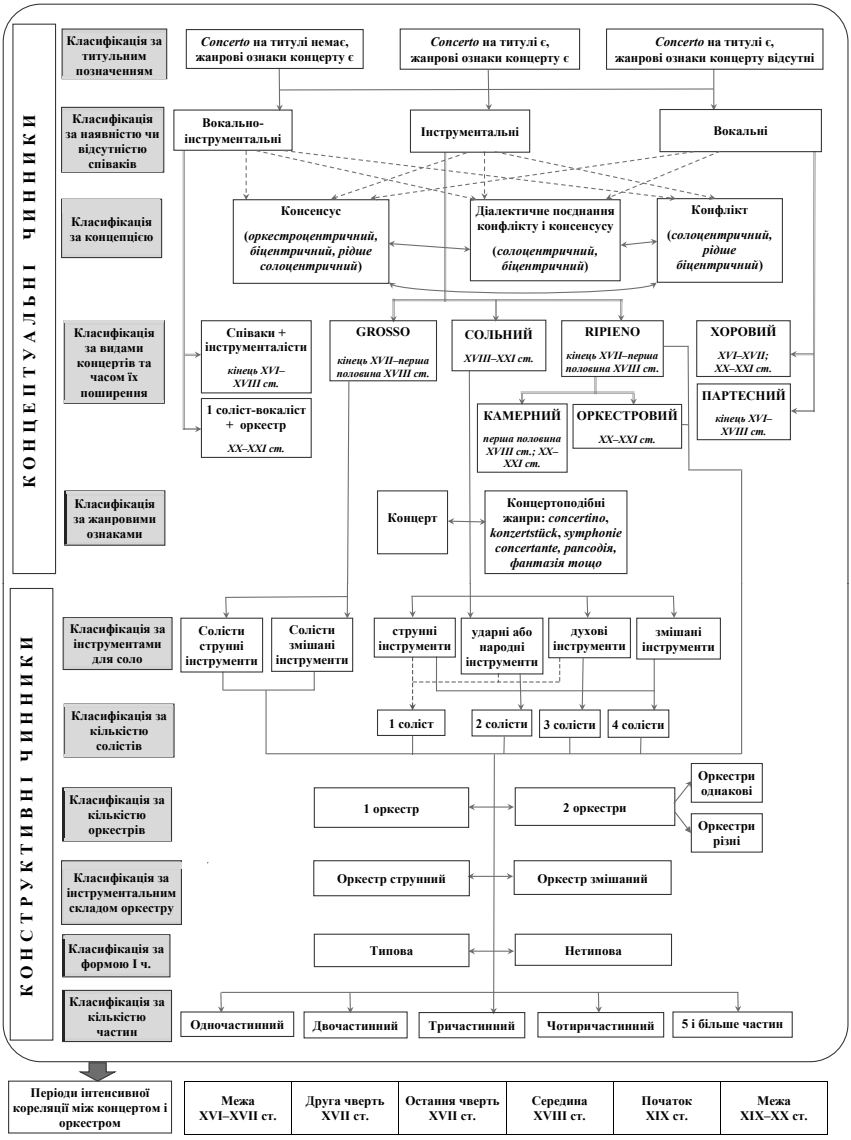
4. Четвертим знаковим періодом стає «оркестрова революція» 1750–1760 років, позначена відмовою від *basso continuo*, функціональним перерозподілом голосів у оркестрі, посиленням колоритності оркестрування, однозначністю опори на гомофонний виклад – усе сприяло докорінному перегляду концепції жанру концерту завдяки трактуванню оркестру як рівного за статусом партнера соліста і фактичній відмові від інших, крім сольного концерту, різновидів жанру з поглибленням контрасту між сторонами.

5. Зміни в оркестрі в перших десятиліттях XIX ст. пов'язані з подальшим зростанням значення тембрової барви, посиленням технічних вимог до виконавців в оркестрі, збільшенням кількості оркестрантів, що слугує урізноманітненню форм утілення концертності, посиленню взаємодії внутрішнього та зовнішнього оркестрових солістів, більш видовищній презентації твору, індивідуалізації трактування концерту і його оркестрування.

6. Відродження камерного оркестру, реінкарнація старовинних інструментів у контексті нео-стильових тенденцій, введення до складу оркестру джазових і електричних інструментів із утворенням стильових і тембрових мікстів на початку XX ст. – все це означає також новий етап еволюції концерту, який миттєво абсорбує зазначені трансформації в оркестрі.

Пропонована класифікація представлена у наведеній далі таблиці (Таблиця 1).

Таблиця 1. Схема класифікації творів концертного жанру.



ЛІТЕРАТУРА

Задерацкий, В. В. (2008). *Музыкальная форма*: в 2 вып. Вып. 2. Москва: Музыка.

Зварич, М. А. (2011). *Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра.* (Автореферат дис. … канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону.

Пясковський, І. Б. (2003). Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, *"Vivere memento"*, 31, 59–69.

Раабен, Л. Н. (1967). *Советский инструментальный концерт.* Ленинград: Музыка.

Самойленко, Е. М. (2003). *Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая*. (Автореф. дис. … канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва.

Сохор, А. Н. (1968). *Эстетическая природа жанра в музыке.* Москва: Музыка.

Сюта, Б. О. (2019). Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2 (1), 22–34.

Тараканов, М. Е. (1988). *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития*. Москва: Советский композитор.

Цуккерман, В. А. (1971). *Выразительные средства лирики Чайковского*. Москва: Музыка.

Шип, С. В. (2002). *Знакова функція та мовна організація музичного мовлення.* (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Bukofzer, M. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach.* New York: W. W. Norton.

Cypess, R. (2010). "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. *The Journal of Musicology*, 27 (2), 181–223. https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.2.181.

Framéry, N.-E. (1791–1818). «Concerto». Dans: *Encyclopedic mithodique: musique*. Ed. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny Paris: Chez Panckoucke.

Lena, J. C. & Peterson, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73 (5), 697–718.

Rakochi, V. (2019). The "Orchestra of Soloists" in Mahler's Nachtmusik. In *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts*, XIX, pp. 85–94. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. In *Cognition and Categorization.* E. Rosch & B. B. Lloyd (Eds.), pp. 28–48. Hillsdale: N. J. Lawrence Erlbaum Associates.

Rousseau, J.-J. (1791–1818). «Concerto». Dans: *Encyclopedic mithodique: musique*. Ed. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny. Paris: Chez Panckoucke.

Strunk, O. (1950). (Ed., selected and annotated). *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era.* New York: W. W. Norton & Company Inc.

Talbot, M. (1993). *Vivaldi*. New York: Schirmer Books: Maxwell Macmillan International.

Tollemache, F. (1954). *I deverbali Italiani.* Firenza: G. C. Sansoni Editore.

Veinus, A. (1964). *The concerto.* New York: Dover Publications.

Vinton, J. (1973). For Jan LaRue: The Concerto for Orchestra. *Notes*, 30 (1), 15–23. https://doi.org/10.2307/896020.

Weaver, R. (1986). The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra; 1470–1768. In *The Orchestra. Origins and Transformation.* J. Peyser, (Ed.), pp. 1–36. New York: Charles Scribner's Son.

Zohn, S. (2009). The Baroque Concerto in Theory and Practice. *The Journal of Musicology*, 26 (4), 566–594. https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.4.566.

Rakochi Vadym

PhD in Art Studies, Postdoctoral researcher at Mykola Lysenko Lviv
National Music Academy, the Music History Department;
Lecturer at the Musical Theoretical Disciplines Cycle Commission
at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
e-mail: v-r-99@ukr.net
ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

THE INSTRUMENTAL CONCERTO: CLASSIFICATION ISSUES

Statement of the problem. *The question of classification of instrumental concertos is considered in the paper. It is emphasized that the problem still remains one of the most controversial in musicology. It was noted that there were many attempts to classify the concertos but they are incomplete due to some factors. The main obstacle is a particular flexibility of the concerto resulting in many forms, structures, and forms of performance. In case when a researcher focuses on the analysis of certain characteristics of concertos (cadence, musical form, interpretation of the soloist's part, concertos of one composer, etc.), the question of classification is out of date. Instead, while covering the evolution of a concerto in general, the need to systematize the latest emerges. Thus, the significance of the concerto's changes in different historical and socio-cultural conditions and the unequal interpretation of the concept of "genre classification" can be the obstacles, which make the classification process difficult.*

Among methods used, the following can be outlined: *comparative, systematic, structural-functional, and historical approaches have been used to reveal the interaction between the soloists and the orchestra in different historical contexts and to follow up changes in different elements' interactions.*

The purpose of the research paper *is to offer a cross functional concerto's classification as well as to reveal the role of the orchestra as a unifying criteria in it.*

The results *obtained prove that the proposed classification of concertos is based on their categorization as the formation of hierarchical relationships between the most of structural elements. All criteria for classifying have been divided into two groups: conceptual (genre features, presence of singer parties,*

type of interaction, stylistic epoch, "purity of the genre") and constructive (number of soloists and orchestras, choice of solo instrument, instrumental composition of the orchestra, typical or atypical music forms). All these elements are arranged in a hierarchy, the consequence of subordination levels is explained, multilevel connections between separate components are established.

***The conclusion** was drawn that there is an adequate order of all criteria that allows us to offer a cross functional concerto's classification. The orchestra plays a key role in it. Six periods of particularly intense correlation between the evolution of the instrumental concerto and the transformations of the orchestra have been disclosed.*

***Key words:** instrumental concerto and orchestra; types of concertos; solo concerto; concerto grosso; concerto ripieno; musical genre; genre classification.*

REFERENCES

Bukofzer, M. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach.* New York: W. W. Norton [in English].

Cypess, R. (2010). "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. *The Journal of Musicology*, 27 (2), 181–223. https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.2.181 [in English].

Framéry, N.-E. (1791–1818). «Concerto». In *Encyclopedic mithodique: musique*. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny (Eds.). Paris: Chez Panckoucke [in French].

Lena, J. C. & Peterson, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73 (5), 697–718 [in English].

Piaskovskyi, I. B. (2003). A semiotic system of the Third Concerto for Orchestra ("Holosinnia") by Ivan Karabyts. *Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, "Vivere memento",* 31, 59–69 [in Ukrainian].

Raaben, L. N. (1967). *Soviet instrumental concerto*. Leningrad: Muzyka [in Russian].

Rakochi, V. (2019). The "Orchestra of Soloists" in Mahler's Nachtmusik. In *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts*, XIX, pp. 85–94. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in English].

Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. In *Cognition and Categorization.* E. Rosch & B. B. Lloyd (Eds.), pp. 28–48. Hillsdale: N. J. Lawrence Erlbaum Associates [in English].

Rousseau, J.-J. (1791–1818). «Concerto». In *Encyclopedic mithodique: musique*. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny (Eds.). Paris: Chez Panckoucke [in French].

Samoilenko, E. M. (2003). *The genre nature of the instrumental concerto and the concerto creativity by A. Eshpai.* (Extended abstract of Candidate's thesis). Gnesins Russian Academy of Music. Moscow [in Russian].

Ship, S. V. (2002). *Sign function and language organization of musical language* (Extended abstract of Doctoral diss.). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].

Siuta, B. O. (2019). The genre of musical and verbal movement in musical works (theoretical aspects, interaction, methods of presentation). *Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts*. *Series: Musical mystery*, 2 (1), 22–34 [in Ukrainian].

Sokhor, A. N. (1968). *The aesthetic nature of the genre in music.* Moscow: Muzyka [in Russian].

Strunk, O. (1950). (Ed., selected and annotated). *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era.* New York: W. W. Norton & Company Inc. [in English].

Talbot, M. (1993). *Vivaldi*. New York: Schirmer Books: Maxwell Macmillan International [in English].

Tarakanov, M. E. (1988). *Symphony and instrumental concerto in Russian Soviet music (60–70s). Ways of development.* Moscow: Sovetskiy compozitor [in Russian].

Tollemache, F. (1954). *I deverbali Italiani.* Firenza: G. C. Sansoni Editore [in Italian].

Tsukkerman, V. A. (1971). *Expressive means of Tchaikovsky's lyrics.* Moscow: Muzyka [in Russian].

Veinus, A. (1964). *The concerto.* New York: Dover Publications [in English].

Vinton, J. (1973). For Jan LaRue: The Concerto for Orchestra. *Notes*, 30 (1), 15–23. https://doi.org/10.2307/896020 [in English].

Weaver, R. (1986). The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra; 1470–1768. In *The Orchestra. Origins and Transformation.* J. Peyser, (Ed.), pp. 1–36. New York: Charles Scribner's Son [in English].

Zaderatsky, V. (2008). *Musical form.* (Iss. 1–2). Iss. 2. Moscow: Muzyka [in Russian].

Zohn, S. (2009). The Baroque Concerto in Theory and Practice. *The Journal of Musicology*, 26 (4), 566–594. https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.4.566 [in English].

Zvarich, M. A. (2011). *Shostakovich's instrumental concertos in the context of the evolution of the genre.* (Extended abstract of Candidate's thesis). Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17 вересня 2021 р.