

УДК [78.7.034] (410.1)

DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.352022

Цитування:

Чжен Сюй Хао. Бароковий концерт: становлення жанру та сучасні дослідницькі підходи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 400–407.

Чжен Сюй Хао,

аспірант Одеської національної
музичної академії імені А. Н. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-3004-8713>
zxh51658@gmail.com

Zheng Xuhao. (2025). Baroque Concert: Formation of the Genre and Modern Research Approaches. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 400–407 [in Ukrainian].

БАРОКОВИЙ КОНЦЕРТ: СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДНИЦЬКІ ПІДХОДИ

Метою дослідження є комплексне осмислення барокового концерту як історико-стильового та культурного феномену, виявлення механізмів формування його форми в італійській традиції, оцінка впливу на розвиток європейської класичної та постбарокової музики через призму сучасних дослідницьких підходів. **Методологія статті.** У дослідженні барокового концерту застосовано комплексний міждисциплінарний підхід та історико-музикознавчий аналіз. Основну увагу приділено вивченню партитур, окремих партій та архівних свідоцтв про склад ансамблів. Такий підхід дозволяє реконструювати особливості фактури, тональної організації та риторичної структури концертів, а також простежити еволюцію жанру на стику різних національних шкіл: італійської, німецької, французької та англійської. **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні поняття концертної форми як результату взаємодії різних локальних шкіл (венеційської, болонської, римської); розкритті транснаціонального характеру італійського концерту, який у першій половині XVIII століття стає жанром європейського музичного мислення; а також у демонстрації історичної наступності барокового концертного мислення від Моцарта та Бетховена до неокласицизму ХХ століття. **Висновки.** Бароковий концерт постає як поліцентричний жанр, що сформувався на перетині італійської, німецької, французької та англійської музичних традицій. Його еволюція відбувалася через взаємодію різних композиторських шкіл, формуючи гнучку та варіативну модель концертного стилю. Уже з кінця XVII століття концерт поєднував сольний початок і колективну гру, риторичну виразність та драматичну логіку. Розвиток жанру включав удосконалення структурної організації та взаємодії між інструментальними групами, створюючи контраст, підкреслюючи солюючий голос і зберігаючи баланс ансамблю. Бароковий концерт слугував «культурним кодом» епохи, відображаючи естетичні вподобання та виконавські традиції. Як модель музичного мислення, він вплинув на подальший розвиток європейської концертної форми, поєднуючи традиції з простором для виконавської свободи.

Ключові слова: бароковий концерт, еволюція жанру, італійська школа, творчість Антоніо Вівальді, риторика в музиці, тональне мислення, виконавська практика, музична форма, історико-культурний контекст, сучасні дослідницькі підходи.

Zheng Xuhao, Postgraduate Student, Odesa A. N. Nezhdanova National Academy of Music

Baroque Concert: Formation of the Genre and Modern Research Approaches

The purpose of the study is a comprehensive understanding of the Baroque concerto as a historical, stylistic and cultural phenomenon, identification of mechanisms for the formation of its form in the Italian tradition, assessment of the impact on the development of European classical and post-Baroque music through the prism of modern research approaches. **Methodology.** A comprehensive interdisciplinary approach and historical and musicological analysis were applied in the study of the Baroque concerto. The main attention is paid to the study of scores, individual parts and archival evidence of the composition of ensembles. This approach allows us to reconstruct the features of the texture, tonal organisation and rhetorical structure of concerts, as well as to trace the evolution of the genre at the junction of different national schools: Italian, German, French and English. **The scientific novelty** of the work lies in clarifying the concept of concert form as a result of the interaction of different local schools (Venetian, Bolognese, Roman); revealing the transnational nature of the Italian concerto, which in the first half of the 18th century becomes a genre of European musical thinking; as well as demonstrating the historical continuity of Baroque concert thinking from Mozart and Beethoven to the neoclassicism of the 20th century. **Conclusions.** The Baroque concerto appears as a polycentric genre that was formed at the intersection of Italian, German, French and English musical traditions. Its evolution took place through the interaction of different composer schools, forming a flexible and variable model of the concert style. Already from the end of the 17th century, the concerto combined a solo beginning and a collective game, rhetorical expressiveness and

dramatic logic. The development of the genre included improving the structural organisation and interaction between instrumental groups, creating contrast, emphasising the solo voice and preserving the balance of the ensemble. The Baroque concerto served as a 'cultural code' of the era, reflecting aesthetic preferences and performing traditions. As a model of musical thinking, it influenced the further development of the European concert form, combining tradition with space for performance freedom.

Keywords: baroque concert, evolution of the genre, Italian school, Antonio Vivaldi's work, rhetoric in music, tonal thinking, performance practice, musical form, historical and cultural context, modern research approaches.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю перегляду традиційних уявлень про процес формування жанру концерту у контексті барокової музичної культури. Сучасні дослідження показують, що витoki класичного інструментального концерту сягають барокової епохи, де склалися його структурні, риторичні та композиційні принципи. Особливо важливу роль у цьому процесі відіграла італійська традиція, у рамок якої сформувалися основні моделі концертного листа та взаємодії сольного та ансамблевого початку.

Вивчення італійського сольного концерту 1700–1760-х років на основі як друкованих, так і рукописних джерел дозволяє істотно розширити уявлення про жанр, що склався у той час, та виявити його багатопланову еволюцію. Особливого значення набувають твори менш відомих композиторів (Джузеппе Валентині, Джузеппе Альберті, Анджело Марії Скаччі, Джіроламо Ніколо Лауренті та Гаetano Дзаватері), чия творчість демонструє поступовий перехід від барокової до передкласичної моделі музичного мислення.

У сучасних умовах дослідження барокового концерту дозволяє не лише уточнити межі між бароко та класицизмом, а й розглянути цей перехід як безперервний, багаторівневий процес обміну стильовими елементами між різними мистецькими центрами Італії та Європи. Таким чином, актуальність теми визначається прагненням до комплексного осмислення генези концертного жанру та до переоцінки внеску «другої лінії» композиторів у розвиток європейської музичної традиції, що й визначило актуальність цього дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення барокового концерту та його розвитку у європейській музичній традиції привертає увагу як істориків музики, так і виконавців, що досліджують жанрові та стилістичні трансформації. У працях класиків музикознавства, таких як Дж. Ріфкін [7] та Х. Вольф [15, 16], бароковий концерт розглядається крізь призму розвитку італійської, німецької та французької традицій, зокрема на прикладі творчості Вівальді, Моцарта та Баха. Вони підкреслюють

універсальний характер жанру та його здатність інтегрувати локальні композиторські школи у загальноєвропейську систему музичного мислення.

У сучасних працях, таких як дослідження Д. Шуленберга [10, 117–118] і П. Вільямса [13, 89–90], увага приділяється аналізу структурно-формальних, інтонаційних та поліфонічних аспектів концертів Баха та його послідовників, що дозволяє простежити вплив барокового мислення на подальший розвиток класичної концертної форми. Дослідження Р. Маундера [6] акцентують на риторичних та стилістичних стратегіях італійського концерту та його трансформації у XVIII столітті, показуючи, як локальні школи взаємодіяли між собою, створюючи багаторівневу та варіативну форму.

Отже, сучасні наукові публікації підтверджують, що бароковий концерт слід розглядати як складний культурний та історико-музикознавчий феномен, який поєднує локальні традиції.

Метою дослідження є комплексне осмислення барокового концерту як історико-стильового та культурного феномену, виявлення механізмів формування його форми в італійській традиції, оцінка впливу на розвиток європейської класичної та постбарокової музики через призму сучасних дослідницьких підходів.

Виклад основного матеріалу. Бароковий концерт – один із ключових жанрів європейської інструментальної музики, що зародився на початку XVII століття. Його формування пов'язане з розвитком як сольюючих, так і ансамблевих традицій, в яких поєднувалися елементи риторики, драматургії та тональної організації. Вже в ранній період жанр демонстрував прагнення поєднання індивідуальної майстерності виконавця з колективною виразністю оркестру, створюючи унікальний музичний простір, де художня форма та драматургічна логіка взаємно збагачують один одного. Таке поєднання функцій визначило подальший розвиток інструментальної музики та заклало основу для еволюції концерту в епоху класицизму та посткласицизму.

До 1720-х років сольний концерт остаточно набуває рис загальноєвропейського

феномену, в якому національні стилі активно взаємодіють та взаємо проникають. Особливо яскраво ця тенденція проявляється у творчості італійських композиторів-емігрантів, таких як Джованні Бенедетто Платті, П'єтро Локателлі, Джованні Баттіста Саммартіні, Франческо Марія Верачіні та Джузеппе Антоніо Брешіанелло. Їхня музична естетика формувалася під впливом північноєвропейських традицій, що показує: вже в першій половині XVIII століття італійське походження композитора не гарантувало «чисто італійського» звучання концерту. Поступово сольний концерт виходить за межі локальних шкіл та національних кордонів, формуючи єдиний, але внутрішньо різноманітний музичний простір Європи [5, 37–62].

Одним із примітних аспектів початку XVIII століття є термінологічна та жанрова невизначеність концерту. Багато ранніх концертів, таких як *Concerto da camera* Джузеппе Тореллі (1686) або *Concerti per camera* Джакомо Яккіні (1697), по суті були камерними сонатами, лише позначені новим словом. Цей процес демонструє, що саме поняття «концерт» ще не мало фіксованого формального змісту, а межі між камерною сонатою, тріо-сонатою та майбутнім концертним циклом залишалися рухливими.

Річард Маундер зазначає, що термінологічна та жанрова невизначеність кінця XVII – початку XVIII століть відбиває поступове формування концертної ідентичності. Його інклюзивний підхід передбачає вважати «концертом» будь-який твір, який композитор сам так позначив, що дозволяє простежити процес становлення жанру як системи, де ключову роль грають як структурний контраст і ансамблева організація, а й риторична логіка виконання [6, 152–154].

Сучасні дослідження, спираючись на спостереження Річарда Маундера [6], демонструють перехід від традиційної моноцентричної моделі з домінуванням постаті Антоніо Вівальді до багатопольного, контекстуально орієнтованого підходу. В межах цього нового погляду концерт розглядається не просто як музична форма, а як культурний код епохи, що відображає взаємодію риторичних принципів, виконавських практик та національних шкіл.

У цьому контексті вивчення барокового концерту виходить за межі формального аналізу та стикається з питаннями культурної географії жанру: співвідношенням центру та периферії, канону та локальних традицій,

авторитету та варіативності. Сама ідея «італійського концерту» постає не стільки як суто національна категорія, скільки як транснаціональне явище, що поєднує різні музичні культури Європи. Вже до середини XVIII століття ця модель стає універсальною мовою, де відображаються як загальні естетичні принципи бароко, так і індивідуальні особливості національних стилів [14, 45–63].

Отже, витоки багатонаціонального синтезу фортепіанного концерту XIX–XX століть слід шукати в універсальності італійської моделі, здатної інтегрувати різноманітні стилістичні традиції, зберігаючи у своїй внутрішню логічну цілісність жанру. Ця думка підтверджується сучасними дослідженнями, де акцент зміщується від поняття «школи Вівальді» до вивчення регіональних та індивідуальних стилів, риторичних принципів та виконавських традицій.

У цьому контексті особливого значення набувають праці Саймона Маквея, Йоаша Хіршберга [5] та Річарда Маундера [6]. Так, монографія С. Маквея і Йо. Хіршберга «Італійський сольний концерт 1700–1760: риторичні стратегії та історія стилю» є фундаментальним дослідженням концертного репертуару Італії першої половини XVIII століття, зосереджуючи увагу на перших частинах концертів. Принципово новою є відмова від лінійної еволюційної моделі на користь порівняльного аналізу, що виявляє регіональні особливості стилю.

Праця Річарда Маундера «Концерти епохи бароко» [6] доповнює та розвиває висновки С. Маквея та Йо. Хіршберга, пропонуючи панорамний погляд на жанр. Так в їх праці досліджуються у період 1685–1750 років Болонья, Венеція, Рим, Німеччина, Нідерланди, Англія та Франція. Основна увага приділяється виконавській практиці, зокрема, реконструкції виконання концертів по партіях. Цей підхід уточнює типологію оркестрів, склад інструментів, фактуру та способи нотної фіксації. На основі широкого кола рукописних та друкованих джерел дослідник уточнює датування ряду ключових творів, зокрема *Concerti grossi* op. 6. Арканджело Кореллі,

Таким чином, бароковий концерт постає як багаторівневе та поліцентричне явище, що формувалося на стику локальних традицій, камерних форм та риторики виконання. Переосмислювалась ансамблева практика, здійснювався перехід від камерних до оркестрових структур, ускладнялася фактура, формувалася контраст між групами інструментів, посилювалась риторична функція

солюючого початку. У цьому сенсі бароковий концерт є моделлю комунікації, він стає своєрідним «діалогом» між індивідуальним та колективним, що відображає ключові естетичні засади епохи.

Архетипічну основу жанру барокового концерту утворює форма ритурнелі, у якій складається стійка модель чергування оркестрових та сольних епізодів. Контраст, варіація та повернення тематичного матеріалу набувають тут риторико-драматургічного значення. Форма, що заснована на діалозі соліста і tutti, виходить за межі суто композиційного принципу: вона стає символом барокової картини світу, втілюючи взаємодію руху та спокою.

Протягом тривалого часу саме ритурнелі структура сприймалася у музикознавчій та виконавській практиці як базовий принцип організації барокового концерту. Під впливом аналітичних підходів середини ХХ століття (зокрема, робіт Д. Бойдена, М. Тальбота, Е. Т. Дарт, А. Швейцера та ін.) закріпилося уявлення про концертну форму як про суворо впорядковану, гармонійно центровану систему, що відображає закономірності становлення тонального мислення та музичної логіки Нового часу [12, 67–86].

Сучасні дослідницькі підходи, проте, дозволяють розглядати ритурнелі як формальний конструктивний елемент, як живий механізм музичного розвитку: гнучкої, ієрархічно організованої моделі, всередині якої проявляється взаємодія риторичних постатей, тембрових контрастів та інтонаційної драматургії. Таким чином, звернення до форми ритурнелі як архетипу жанру відкриває перспективу глибшого розуміння барокового концерту, не як замкнутої історичної форми, а як динамічного простору, де зароджуються основи класичної та післябарокової музичної естетики.

Структурний принцип ритурнелі знаходить своє найповніше втілення у творчості Антоніо Вівальді. Аналіз його концертів показує, що система чергування tutti і solo аж ніяк не зводиться до механічної схеми: вона організована як гнучка динамічна структура, де тематичні і тональні функції взаємно визначають одне одного. Моделі чергування R (ritornello) і S (solo) демонструють, що кожен розділ у музиці Антоніо Вівальді виконує певну гармонійну і драматургічну роль, формуючи відчуття поступального розвитку. У результаті структурні межі втрачають статичність і

розчиняються у безперервному потоці інтонаційної та тональної еволюції, де форма сприймається як живий процес, а не як замкнута архітектура. З іншого боку, витoki концертного жанру, які визначили розвиток європейської інструментальної традиції, також нерозривно пов'язані з творчістю Антоніо Вівальді, яка нерідко розглядається як вихідний пункт становлення жанру.

Аналіз більш ніж вісімсот концертів Антоніо Вівальді та його сучасників виявляє складну систему стильових взаємодій між венеціанською, болонською та римською школами. Ці взаємовпливи сприяли формуванню типологічної моделі жанру, у якій риторична виразність, формальна симетрія та структурна логіка утворюють органічну єдність. У цьому контексті бароковий концерт постає як багаторівнева художня система, де локальні композиторські традиції інтегруються в межах єдиної виконавської та риторичної культури епохи. Таке розуміння жанру дозволяє розглядати концерт як складний культурний феномен, який відбиває принципи музичного мислення бароко [9, 1–17].

Формування ритурнелі структури у концертах Антоніо Вівальді не обмежується лише чергуванням оркестрових та сольних розділів. Воно відбиває глибші процеси еволюції музичної мови бароко. Саме в його творах проявляється прагнення подолання статичності форми, перетворення контрасту в засіб розвитку. Ця внутрішня динаміка стає основою нового типу тонального мислення, у якому рух замінює симетрію, а процес – структуру.

А. Вівальді послідовно уникав надмірного повернення до тоніки, створюючи відчуття безперервного поступального руху. Його тональні схеми, виявлені у роботах сучасних дослідників, демонструють прагнення розширити традиційні гармонійні логіки. У багатьох концертах тонічне тризвуччя втрачає функцію стійкого опорного центру, перетворюючись на проміжну ланку, що зв'язує віддалені тональні області. Подібне трактування тоніки свідчить про перехід від статичного функціонального мислення до процесуального, в якому форма сприймається як живе музичне ціле, що безперервно розвивається [16, 72–83].

Тональний простір музики А. Вівальді поєднує елементи ладової традиції з новими гармонійними принципами, відбиваючи складний процес еволюції музичної мови першої половини ХVIII століття. У цьому виявляється не лише художня індивідуальність

композитора, а й його роль як посередника між бароковою ладовою системою і класичною тональністю, що зароджується, що робить його творчість ключовою ланкою в розвитку європейського концертного стилю.

Саме в цьому напрямі розвиваються ідеї, викладені в монографії Белли Бровер-Любовські «Тональний простір у музиці Антоніо Вівальді» [2], де музична мова композитора розглядається полем взаємодій між ладовою традицією та новими гармонійними принципами.

На відміну від досліджень, зосереджених переважно на структурно-формальних аспектах концертного жанру, у цій роботі музику Антоніо Вівальді розглядається у ширшому культурно-історичному контексті як частина загальної тональної та гармонійної мови італійського мистецтва першої половини XVIII століття.

Такий підхід дозволяє також виявити внутрішні зв'язки між концертним стилем А. Вівальді, його оперною та вокально-церковною спадщиною. Концерти А. Вівальді постають як продовження його риторико-драматургічної концепції, що ґрунтується на принципах афекту, контрасту та тематичної пластичності.

Дослідниця Б. Бровер-Любовські [2, 230–239] звертає увагу на внутрішню спадкоємність між концертним та вокальним стилем А. Вівальді, наголошуючи на тому, що його інструментальні твори формувалися в єдиному риторико-драматургічному просторі з оперою та церковною музикою. Таке спостереження відкриває нові перспективи аналізу барокової музичної риторики і дозволяє розглядати Антоніо Вівальді як центральну фігуру складного процесу взаємодії між бароковою експресивністю і класицизмом, що зароджувався.

Аналіз репертуару, що включає близько 800 концертів двадцяти дев'яти авторів, демонструє, що А. Вівальді займає майже половину цього корпусу (337 концертів). За ним сліднують Джузеппе Валентині та Джованні Платті, на долю яких припадає дві третини всієї вибірки. Разом з тим, значна частина композиторів представлена поодинокими творами, такі як: Франческо Антоніо Бонпорті, Антоніо Брешіанелло, П'єтро Локателлі, Алессандро Марчелло, Антоніо Монтанарі або кількома творами, що збереглися лише в недатованих рукописах. Цей пласт малознайомих авторів свідчить про широку географію поширення італійського сольного концерту, що охоплює не лише Апеннінський півострів, а й Австрію,

Німеччину, Нідерланди. Саме в логіці «прогресуючої форми», від Вівальді до Моцарта, від Бетховена до Брамса, простежується наступність музичного мислення, у межах якої концерт перестає бути виключно діалогом соліста та оркестру.

Сучасний стан досліджень барокового концерту демонструє відмову від моноцентричної моделі, де фігура Антоніо Вівальді розглядалася як абсолютна вершина жанру. Натомість формується багатополарний, контекстуально орієнтований підхід, у якому концерт сприймається як багатоплановий культурний феномен. Він поєднує риторичні принципи, виконавські практики та національні традиції, що виявляються у різних формах локальної інтерпретації жанру [8, 307–332].

У перші десятиліття XVIII століття композитори німецької, французької та англійської школи, які сприйняли вівальдінську тричастинну структуру та принципи ригорозної організації, наповнили їх змістом, відповідним власним художнім настановам та культурним традиціям.

До середини XVIII століття італійська модель концерту трансформується в універсальну музичну мову Європи. Процес її поширення призвів до втрати індивідуальних почерків: навпаки, саме у процесі інтернаціоналізації жанру найвиразніше проявилася його адаптивна природа.

У німецькій музичній традиції концертна форма набуває іншого, інтелектуально-структурного наповнення. У Йоганна Себастьяна Баха вона перетворюється на складну архітектонічну систему, де принципи поліфонічного розвитку та контрапунктної логіки переосмислюють та підпорядковують собі зовнішню модель італійського ригорозного. У цій синтетичній структурі риторична функція концерту зміщується в область поліфонічного мислення, що зумовлює особливу щільність тематичної взаємодії та логічну завершеність форми [13, 89–90].

У творчості Георга Філіппа Телемана концерт стає простором стильового синтезу: італійська динаміка тематичного розвитку поєднується з французькою танцювальною пластикою та німецькою раціональною винахідливістю. Подібне поєднання формує унікальний тип концертного мислення, в якому виразність та конструктивність перебувають у рівновазі.

У Георга Фрідріха Генделя жанр набуває риторико-драматичну інтерпретацію. Концертне зіставлення соліста та оркестру осмислюється як форма музичного

«ораторіального» діалогу, де індивідуальне та колективне засади співвідносяться за принципом мови та її художнього коментаря. В результаті концерт стає не лише формою музичної взаємодії, а й символом барокової театралізації звукового простору.

Подібна поліваріантність представляє ключову особливість барокового концерту: його здатність функціонувати як універсальна модель музичного мислення. Концерт втрачає значення виключно віртуозного жанру, стає формою символічної взаємодії між композитором, виконавцем та слухачем, втілюючи ідею музичної риторики як комунікативної практики, спрямованої на вираження афекту та переконання аудиторії засобами звуку [3, 99–112].

До кінця XVIII століття бароковий концерт завершує процес свого становлення, формуючи міцний структурний та виразний фундамент, на якому будується подальша еволюція жанру в класичній епосі. Принцип розмаїття між солістом та оркестром, розроблений у творах Антоніо Вівальді, Джузеппе Тореллі, Томазо Альбіноні та їх сучасників, трансформується з суто риторичного прийому на універсальний драматургічний принцип. Саме цей принцип стає вихідною моделлю для концертних структур Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена, де взаємодія персоналізованого та ансамблевого почало переосмислюватися як символічний вираз діалектики суб'єкта та світу. У класичному концерті цей діалог набуває філософського характеру, перетворюючись з барокового протиставлення на форму внутрішнього драматичного розвитку, що відображає еволюцію європейської музичної свідомості [7, 5–13].

Отже, бароковий концерт трансформується в динамічну модель, що має потенціал трансформації та історичного самовідтворення. Його концептуальні принципи, це ідея контрасту, риторична організація форми, комунікативна природа виконавства, забезпечили стійкість жанру та його вплив на музичне мислення наступних епох. Саме тому звернення до барокового концерту в сучасних дослідженнях дозволяє розглядати його не лише в межах XVII–XVIII століть, а й як парадигму, яка визначила траєкторію розвитку європейського інструментального мистецтва від класицизму до неокласицизму XX століття. Тональний простір, риторична організація та драматургічна структура барокового концерту

знаходять продовження у симфонізмі та інструменталізмі наступних століть.

Жанр, що виник на перетині театральної, церковної та камерної традицій, поступово переростає власні історичні кордони, перетворюючись із формальної структури на естетичний принцип, тобто на метафору музичного мислення Європи. Його еволюція свідчить про те, що концерт у бароковій культурі став жанровою формою, і, одночасно, моделлю художньої взаємодії, чий вплив тягнеться від епохи класицизму до неокласичних тенденцій XX століття [11, 3–15].

Разом з тим, поглиблене вивчення концертної практики показує, що бароковий концерт залишається явищем не тільки композиційного, а й виконавського порядку. Незважаючи на значний обсяг відомостей про музично-виконавчі практики XVIII століття, чисельність та баланс ансамблів, розсадку музикантів, особливості артикуляції, налаштування, орнаментацию, використання вібрато та методи керівництва, все ж питання про реальний склад виконавців конкретних творів залишається відкритим. Реконструкція оркестрових колективів на підставі відомостей, свідчень сучасників і партій, що збереглися, не завжди дозволяє достовірно встановити, яким саме складом виконувались концерти, увертюри-сюїти, симфонії та інші інструментальні форми. Навіть у випадках, коли джерела збереглися достатньо, їх інтерпретація залишається неоднозначною [1, 5–8].

Головною метою досліджень теоретика Річарда Маундера було прояснення цього питання. Він показує, що, за рідкісними винятками, концерти до 1740 року виконували за принципом «один інструмент – одна партія» [6, 23]. На його думку, використання оркестру з подвоєними струнними партіями чи хору в сучасному розумінні для цих творів було б історично некоректним. Таким чином, навіть у межах універсальної моделі концертної взаємодії конкретна практика виконання залишалася гнучкою та підкорялася контексту виконання, доступності музикантів та естетичним завданням твору.

Річард Маундер [6] підкреслює, що музика писалася так, щоб звучати переконливо як при невеликому, так і при збільшеному складі, що відповідало принципу гнучкості барокового виконавства. Показовим є приклад концертів Алессандро Марчелло *La Cetra* (1738), де композитор рекомендує склад з двох гобойів або флейт, шести скрипок, двох альтів, двох віолончелей, клавесину, віолончелі і фаготи,

обумовлюючи можливість скорочення чисельності ансамблю.

Практика виконання барокових концертів таким чином відрізнялася гнучкістю: композитори допускали варіативність складу, тобто йшли від камерного до помірно оркестрового. Позначення інструментів, поділ партій та характер музичної фактури дозволяють вважати, що подвоєння струнних використовувалося ситуативно [9, 43–44].

Річард Маундер, розглядаючи приклади творів Георга Філіппа Телемана, Джузеппе Тореллі, Джованні Моссі, Еварісто Феліче Далл'Абако та Майкла Фестинга, робить висновок, що дублювання партій могло призвести до дисбалансу ансамблю. Проте джерела, такі як списки придворних музикантів, фестивальні рукописи болонської капели Сан-Петроніо, свідчення дрезденської Хофкапелле, підтверджують, що оркестрові виконання концертів все ж таки мали місце і могли включати до двадцяти і струнних інструментів. Особлива увага приділяється трактуванню басової лінії, стверджуючи, що у багатьох концертах партія *basso continuo* призначалася виключно клавесину, проте практика включення контрабасу до ансамблю демонструє інше розуміння цієї функції.

Незважаючи на окремі спірні позиції, робота Р. Маундера робить значний внесок у вивчення виконавських умов барокової епохи, руйнуючи стереотип про «природну оркестровість» концертів Йоганна Себастьяна Баха, Георга Філіппа Телемана та Антоніо Вівальді. Його дослідження стимулюють перегляд сучасної інтерпретації цих творів: діапазон можливих рішень залежав від конкретних обставин [4, 86–87].

Отже, виконання концертів епохи бароко не було суворо фіксовано, воно варіювалося від камерного ансамблю до помірного оркестру, залежно від місця, доступних виконавців та завдань музичного дійства. Сучасні підходи, запропоновані Р. Маундером, Б. Бровер-Любовськи та С. Маквеем-Хіршбергом, відкривають нові перспективи для розуміння барокового концерту як живої, гнучкої форми музичного мислення, що поєднує композиційну винахідливість та виконавську варіативність.

Наукова новизна роботи полягає в уточненні поняття концертної форми як результату взаємодії різних локальних шкіл (венетійської, болонської, римської); розкритті транснаціонального характеру італійського концерту, який у першій половині XVIII століття стає жанром європейського музичного мислення; а також у демонстрації історичної

наступності барокового концертного мислення від Моцарта та Бетховена до неокласики XX століття.

Висновки. Бароковий концерт постає як багатогранне культурно-естетичне явище, що відображає складну динаміку європейського музичного мислення. Його становлення не було пов'язане з діяльністю лише одного композитора чи національної школи, а формувалося завдяки безперервному обміну між італійською, німецькою, французькою та англійською традиціями. Уже наприкінці XVII – на початку XVIII століття концерт проявив себе як гнучка й мобільна форма, здатна інтегрувати різні стилістичні та виконавські моделі. Цю особливість підкреслюють сучасні дослідження, що переосмислюють поняття «бароковий концерт» як поліцентричне явище, у якому поєднуються локальні школи, естетичні системи та індивідуальні стилі.

Гнучкість жанру виявлялася як у варіативності складу ансамблю, так і у формально-риторичних принципах. Принципи «один інструмент – одна партія», подвоєння струнних або використання *basso continuo* адаптувалися до конкретних виконавських умов, забезпечуючи можливість камерного чи оркестрового виконання однієї композиції. Контраст між солуючим інструментом і ансамблем, драматична логіка творів, взаємозв'язок фактури, тембрових поєднань і тональних схем формували своєрідну художню мову, що поєднувала структурну точність із риторичною виразністю.

Наукові дослідження Р. Маундера, С. Маквея, Й. Гіршберга та Б. Бровер-Любовські доводять, що бароковий концерт є результатом тривалого процесу культурної взаємодії, у якому жанр поступово набував універсальних рис. Концертна практика того часу, відзначена динамікою ансамблів і варіативністю виконання, сприяла формуванню інтонаційної гнучкості та глибокої риторичної виразності.

Еволюція барокового концерту засвідчила його здатність бути моделлю музичного мислення Європи. Цей жанр утілював естетику бароко та відображав соціокультурні тенденції доби. Його вплив простежується далеко за межами XVIII століття – у класицизмі, романтизмі та навіть у неокласицизмі XX століття, де принципи контрастності, ансамблевого балансу та риторичності набули нового змісту.

Отже, бароковий концерт – це культурна модель, що поєднує інтелектуальну глибину та виконавську свободу. Він залишається

важливим феноменом європейської музичної культури, у якому взаємодіють винахідливість, емоційна виразність і глибинна духовність епохи.

Література

1. Allsop P. *Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times*. Oxford : Oxford University Press, 1999. 284 p.
2. Brover-Lubovsky B. *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Bloomington : Indiana University Press, 2008. 376 p.
3. Dreyfus L. *Bach and the Patterns of Invention*. Cambridge : Harvard University Press, 2004. 288 p.
4. *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance* / ed. by S. Gallagher, T. F. Kelly. Cambridge : Harvard University Department of Music, 2008. P. 86–87.
5. McVeigh S., Hirshberg J. *The Italian Solo Concerto, 1700–1760: Rhetorical Strategies and Style History*. Woodbridge : The Boydell Press, 2004. P. 372.
6. Maunder R. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge : Boydell Press, 2004.
7. Rifkin J. More (and Less) on Bach's Orchestra. *Performance Practice Review*. 1991. Vol. 4. P. 5–13.
8. Rifkin J. The Violins in Bach's St. John Passion. *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard* / ed. by J. Knowles. Amsterdam : Gordon and Breach, 1996. P. 307–332.
9. Schnoebelen A. Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*. 1969. Vol. 41. P. 43–44.
10. Schulenberg D. *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2nd ed. New York : Routledge, 2006. P. 117–118.
11. Schulze H.-J. Johann Sebastian Bach's Orchestra. Some Unanswered Questions. *Early Music*. 1989. Vol. 17. P. 3–15.
12. Sisman E. *Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century*. *The Century of Bach and Mozart* / ed. by S. Gallagher, T. F. Kelly. Cambridge : Harvard University Department of Music, 2008. P. 86–87.
13. Williams P. *J.S. Bach: A Life in Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 418 p.
14. Wilson D. K. *Georg Muffat on Performance Practice: A New Translation with Commentary*. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 112 p.
15. Wolff C. Vivaldi's Compositional Art and the Process of 'Musical Thinking'. *Nuovi Studi Vivaldiani* : in 2 vols / ed. by A. Fanna, G. Morelli. Firenze : Olschki, 1988. Vol. 1. P. 1–17.
16. Wolff C. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge : Harvard University Press, 1991. 400 p.

References

1. Allsop, P. (1999). *Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times*. Oxford University Press [in English].
2. Brover-Lubovsky, B. (2008). *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Indiana University Press [in English].
3. Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press [in English].
4. Gallagher, S., & Kelly, T. F. (Eds.). (2008). *The Century of Bach and Mozart: Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance*. Harvard University Department of Music, 86–87 [in English].
5. McVeigh, S., & Hirshberg, J. (2004). *The Italian Solo Concerto, 1700–1760: Rhetorical Strategies and Style History*. The Boydell Press, 372.
6. Maunder R. *The Scoring of Baroque Concertos*. Boydell Press [in English].
7. Rifkin, J. (1991). More (and Less) on Bach's Orchestra. *Performance Practice Review*, 4, 5–13 [in English].
8. Rifkin, J. (1996). The Violins in Bach's St. John Passion. In *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, ed. John Knowles. Gordon and Breach, 307–332 [in English].
9. Schnoebelen, A. (1969). Performance Practices at San Petronio in the Baroque. *Acta Musicologica*, 41, 43–44 [in English].
10. Schulenberg, D. (2006). *The Keyboard Music of J.S. Bach*. 2nd ed. Routledge, 117–118 [in English].
11. Schulze, H.-J. (1989). Johann Sebastian Bach's Orchestra. Some Unanswered Questions. *Early Music*, 17, 3–15 [in English].
12. Sisman, E. (2008). *Six of One: The Opus Concept in the Eighteenth Century*. Harvard University Department of Music, 86–87 [in English].
13. Williams, P. (2007). *J.S. Bach: A Life in Music*. Cambridge University Press [in English].
14. Wilson, D. K. (2001). *Georg Muffat on Performance Practice: A New Translation with Commentary*. Indiana University Press [in English].
15. Wolff, C. (1988). Vivaldi's Compositional Art and the Process of 'Musical Thinking.' In *Nuovi Studi Vivaldiani*, 2 vols., ed. Antonio Fanna and Giovanni Morelli. Olschki. Vol. 1: 1–17 [in English].
16. Wolff, C. (1991). *Essays on His Life and Music*. Harvard University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025
Отримано після доопрацювання 10.12.2025
Прийнято до друку 18.12.2025
Опубліковано 29.12.2025