

Музичне мистецтво

УДК 785.11"15/16"

DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112

ВАДИМ РАКОЧІ

ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

кандидат мистецтвознавства,

докторант кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

(Київ, Україна)

v-r-99@ukr.net

ВЗАЄМОВПЛИВ ОРКЕСТРУ І ПРИНЦИПУ КОНЦЕРТНОСТІ У XVI – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТЬ

Розглянуто взаємовплив модифікацій принципу концертності й формування оркестру наприкінці XVI — першій половині XVII століть. Виявлено три рівні прояву взаємодії. Перший — це *basso continuo*. Відзначено неналежну увагу висвітленню його ролі у становленні оркестру, формуванні гомофонного викладу, узгодженому поєднанню різних за силою звучання інструментів, посиленні значення басової лінії як основи всієї структури оркестру. Другий — власне принцип концертності. Виявлено, що іманентно притаманне терміну *concerto* діалектичне поєднання злагоди і змагальності з плином часу дедалі активніше виявляється і в оркестрі. Наголошено на тому, що в музичних творах XVI століття термін *concerto* у назві означав ансамбль будь-якої конфігурації. Посилення виражальності інструментальної складової у творах М. Уччеліні, І. Баккузі, А. та Дж. Габріелі, А. Банк'єрі сприяло трансформації концертності: опозиція регістрів і цілності викладу з часом поширилась на зіставлення інструментальних, вокально-інструментальних і вокальних груп, увиразнюючи контраст також в ансамблі й оркестрі. Третій — взаємовплив оркестру і мадригалу (К. Монтеверді). Виявлено, що вивищення інструментів, урізноманітнення їх функцій, відмова від постійного точного дублювання і зростання ролі тембрового нюансування очевидно потребували сталої структури для їх втілення — інструментального колективу. Підкреслено відсутність консенсусу щодо часу появи оркестру *dolceper*, наведено аргументи на користь його формування у першій половині XVII століття і зазначено відмінності між визначеннями «оркестр» та «ансамбль» стосовно інструментальних колективів. Розвиток музичних інструментів, урізноманітнення їх функцій, залучення *sinfonia* та інструментальних *ritornelli* в хоріві композиції трактовано, як рушійну силу модифікацій принципу концертності. Адже змагальне начало як прояв концертності в оркестрових творах посилюватиметься з кожним десятиліттям. Викладене очевидно спонукає до перегляду ступеню впливу принципу концертності на становлення оркестру: структурно організований поліінструментальний колектив, призначений для виконання музики поза церквою чи театром, стає на межі XVII–XVIII століть інституційною основою для втілення принципу концертності на рівні окремого жанру — інструментального концерту.

Ключові слова: принцип концертності, *concerto da chiesa*, *concerto da camera*, мадригал, *basso continuo*, оркестр, ансамбль.

Постановка проблеми... Теоретики «... витратили чимало чорнил, дискутуючи про етимологію й семантичні розгалуження слова концерт» (Talbot, 2005, с. 35), пропонуючи нові версії його походження, сперечаючись щодо його трансформацій після початку XVIII століття, подальшого розвитку протягом XX–XXI століть, з'ясовуючи, що в ньому було головним, а що — похідним: змагання, злагода чи їх діалектичне поєднання. Утім, питання про взаємовплив оркестру і концертності, незважаючи на нероздільність їх еволюції, залишається, практично, не висвітленим. Його розгляд особливо важливий стосовно кінця XVI — першої половини XVII століть. Це час значних модифікацій змістовного наповнення терміна *concerto* і формування оркестру, а отже, і відправний пункт для аналізу наступних етапів вказаної взаємодії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Дослідники розглядають різні чинники модифікації змісту концертності і становлення жанру концерту. Втім, оркестр у цьому контексті і окремий наголос на його ролі у виникненні інструментального концерту є вкрай рідкісним. Н. Андерсон (1996) вказує, що інструментальний концерт з'явився наприкінці XVII століття завдяки *stile concertato*, який становив на той час фундамент музичного розвитку хорових і вокально-інструментальних творів. К. Паліска (1968) наголошує на важливості формування «персоналізованої структури» оркестру до кінця XVII століття — розподілі виконавців на дві підгрупи: першу, під назвою *ripieno (tutti)*, становили середньо підготовлені музиканти; другу — ті, хто більш досконало володів виконавською технікою — солісти (*concertino*). М. Талбот (2005) серед багатьох причин формування жанру концерту виділяє сонати для труби 1660-их років та імпринтинг підкреслено технічної партії духового інструмента на партії скрипки. Головними факторами формування концертного жанру О. Антонова (1990) вважає платні публічні концерти та висунення на перший план особистості музиканта. О. Подколзіна (2013) одна з небагатьох, хто зважає на роль оркестру у процесі виникнення концерту. Утім, вказівка на «перші струнні ансамблі (оркестри)», незважаючи на її доречність, не відбиває реальної ситуації. Уточнені час і місце (1670-ті роки, Болонья і Рим) свідчать, що

насправді йдеться про вплив не оркестру, а сонат для труби або скрипки, які Мауріціо Каззаті й Жан Паоло Колонна популяризували десятиліттям раніше, тобто у 1660-х, а не в 1670-х роках. Тому справедлива теза (оркестр — це одна з важливих передумов виникнення концерту) має інший зміст — ідеться про сонату за участю солюючого інструмента. Така суперечність пояснюється тим, що: з одного боку, до кінця XVII століття *sonata*, *sinfonia*, *concerto*, *canzona* були нечіткими і часто замінювали один одного, а з іншого — визначення оркестру і ансамбля також не були уніфіковані, попри вживання щодо типологічно різних об'єднань музикантів.

Огляд джерел переконує: незважаючи на численні дослідження оркестру та концертності, їх взаємовплив так і не набув чіткого визначення. Фактично, єдиною (поза концептуальними засадами жанру концерту) згадкою про оркестр і особливості експонування музичного матеріалу в ньому є вказівки на виклад партії в групі *grosso* (*tutti*) кількома виконавцями (хоровий принцип) і одним виконавцем (ансамблевий принцип) у групі *concertino* (солісти).

Мета дослідження полягає у висвітленні взаємовпливу оркестру і концертності наприкінці XVI — першій половині XVII століть. Основним завданням є визначення рівнів зазначеної взаємодії.

Виклад основного матеріалу дослідження... Музичні жанри, принципи викладу музичного матеріалу, мистецькі події тощо досліджують, зазвичай, паралельно з виникненням і становленням або вже із завершенням цього процесу. Однак, інструментальний концерт є виключенням, що пояснюється кількома чинниками: по-перше, термін *concerto* почав уживатися в музичному мистецтві задовго до виникнення жанру інструментального концерту; по-друге, концертність, як особливий принцип експонування музичного матеріалу, набула поширення ще до появи інструментального концерту; по-третє, зміст цього терміна зазнавав істотних змін протягом XVI–XVIII століть. Прикладів модифікація музичного терміну існує кілька (зокрема, термін *sonata* у середині XVI і XVIII століть трактується неоднаково). Втім, причинно-наслідковий характер і взаємозв'язок цих трьох факторів зумовили специфіку

функціонування і дослідження терміна *concerto*: вивчення його давнього значення відбувається «вчасно». Так, Е. Боттрігарі (1594) дискутує щодо можливості поєднання щипкових і смичкових струнних, дерев'яних, мідних духових і клавішно-щипкових інструментів, а М. Преторіус (1619) розглядає походження *concerto* і його вияв у музиці.

Чи не головною причиною того, це питання не привертало належної уваги музикознавців, є відсутність чіткого визначення оркестру і часу його виникнення, адже й дотепер дискутується питання, коли це відбулось. Дослідники називають добу Античності — В. Апатський (2010), XVI — Д. Івен (1973), XVII — К. Губо (2017) і XVIII — В. Громченко (2006) століття, хоча переважна більшість все ж схиляється до XVII століття. Стисло розглянемо ці різні позиції.

Вирішення порушеного питання залежить від того, за якими критеріями кожен із дослідників розрізняє оркестр і ансамбль, який є більш ранньою формою об'єднання виконавців на музичних інструментах. Мають бути враховані історичні традиції, культурний і соціальний контекст, а також спеціальні характеристики музичного колективу — збалансованість звучання, наявність різних інструментів, хоровий принцип викладу тощо. Неоднакові наповнення сету і суб'єктивізм дослідників у визначенні чинників формування оркестру породжують різні визначення і датування, наприклад, полемічна стаття Н. Заслава (1988).

Найпоширенішим контраргументом до вживання терміна «оркестр» стосовно музичних колективів початку XVII століття для багатьох дослідників є почергове використання окремих інструментів та невеликих груп та вкрай рідкісне звучання всіх виконавців. Такий підхід дає підстави Н. Заславу (1988), Р. Віверу (1988) та іншим музикознавцям вважати часом появи оркестру середину XVIII століття, а Дж. Стауфферу — його другу половину. Він вважає, що лише «класичний» оркестр віденських класиків у другій половині XVIII століття — це «... справді перший тип ансамблю, який можемо назвати оркестром без застережень або кваліфікації» (1988, с. 37). Однак, з нашого

погляду, це перебільшення, адже цілком очевидно, що твори Ж.-Б. Люллі, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха виконував уже досить структурований і стабільний колектив, у якому раз у раз практикувалось *tutti* і поєднувалися інструменти різних груп.

Очевидно, більш правомірно говорити про другу чверть, а то й середину XVII століття як час появи оркестру. Наведемо три основні аргументи на користь цієї думки. По-перше, 1626 року при дворі Людовіка XIII було створено колектив «*Les Vingt-quatre Violons du Roy*» у складі різних струнних інструментів неоднакового розміру й різної кількості. Це забезпечувало його збалансоване звучання і спонукало до одночасної гри всіх чи майже всіх музикантів. По-друге, з поширенням опери зросла потреба здійснювати постановки за межами міста її написання. Це вимагало певної структури колективу і мінімальної кількості виконавців в інших містах. По-третє, протягом 30-х років XVII століття у великих театрах були утворені постійно діючі ансамблі виконавців на струнних інструментах. Викладене переконує, що оркестр був сформований до середини XVII століття.

Процес становлення оркестру як музичної, а ширше — культурної — інституції і жанру інструментального концерту потребував значного часу — десятиліть, тому хронологічні межі формування концерту (кінець XVII століття) і оркестру (менш конкретно, проте — у XVII столітті) майже співпадають.

У взаємодії між оркестром і концертом слід розглядати два періоди, залежно від змісту поняття *concerto* і спадкоємності його значення. Протягом першого періоду (XVI — переважна більшість XVII століть) йдеться не про взаємовплив оркестру і жанру інструментального концерту, який ще не сформувався, а про взаємодію між інструментальним колективом («оркестр XVI століття» — дуже дискусійне і навіть провокаційне припущення) і концертністю, як принципом експонування музичного матеріалу. У другому періоді (від кінця XVII століття) відбувається взаємодія саме оркестру (окремі дослідники не вважають, що на цей час оркестр уже був) з інструментальним

концертом (що не виключає прояву концертності в інших музичних жанрах). У межах статті складно дослідити кожен із цих періодів, тому зосередимось на першому.

Можна виділити кілька рівнів, на яких виявляється взаємовплив оркестру (ансамблю) і принципу концертності. На першому йдеться про окремий прийом, який, утім, відіграв визначальну роль — *basso continuo*. Чимало дослідників і XVII — М. Преторіус, і XXI століть — К. Губо — вважають його винахідником Л. Віадана, який у передньому слові до «*Cento concerti ecclesiastici*» обґрунтував художні й теоретичні засади використання. Композитори й раніше надавали особливої уваги басу, прагнучи ущільнити його. Ф. Т. Арнольд вказує, зокрема, на Я. Пері та Дж. Каччіні (2003). Варто спеціально вказати на «Мотети» Дж. Моссано (кінець XVI століття), в яких партію органа виписано окремим рядком. Така форма запису відмінна від поширеної на той час практики, коли виконавець на клавішному інструменті самотужки складав свою партію, беручи за основу низькі ноти партії басів і посилюючи, завдяки дублюванню, виклад основи всієї вертикалі.

Л. Віадана справді не був першим, хто здійснив запис *basso continuo* окремо від вокальних партій, проте він, очевидно, першим детально й послідовно обґрунтував естетичні засади *basso continuo*, довів практичну доцільність його постійного використання і, фактично, обґрунтував філософію утриманого басу. Його ідеї майже відразу знайшли послідовників. Зокрема, А. Агадзарі (1607) удосконалив правила правопису цифр у басовій партії, наголошуючи на відмінності запису інструментальних і вокальних партій. «*Cento concerti ecclesiastici*» започаткували нову музичну епоху завдяки системному використанню *basso continuo*. Це докорінно вплинуло не лише на жанр церковного концерту, а й на становлення оркестру.

Цифрований бас було взято за основу структури оркестру, а його провідне значення у побудові стрункої конструкції барокового оркестру зберігатиметься до другої половини XVIII століття, а в опері — ще довше. Відтворена групою інструментів гармонія утримувала й упорядковувала

музичну вертикаль. *Basso continuo* сприяв також структурній організації тогочасного інструментального колективу, розмежував виконавців на групи: ті, хто грали на скрипці, альті, флейті, корнеті, гобої тощо були функціонально гнучкі, їх залучали з метою експонувати мелодію, витримати звук, утворити гармонічний супровід; друга група — *basso continuo* у складі виконавців на віолончелі, віолі да гамба, архилютні, інколи — на фаготі і клавесині в опері, у світських жанрах, на органі в церковних. Ця група була функціонально стабільною.

Крім структурування колективу, головне історичне значення *basso continuo* у становленні оркестру полягало в доборі інструментів у творах перших десятиліть XVII століття. Однакова кількість труб і скрипок, одночасне звучання двох лютень і двох органів вважались нормою. *Basso continuo* поєднував усі комбінації в одне ціле завдяки однорідному тембральному забарвленню (належність твору до театральної чи церковної сфери диктувала певні зміни). Використання *basso continuo* протягом усього твору та вкрай рідкі його виключення, навіть на короткий час, пом'якшували ефект поєднання інструментів, різних за силою звучання, сприяли утворенню цілісного простору. *Basso continuo* збільшував об'єм звучання, що було важливо для церковного концерту та інструментальних *sinfonia*, адже тогочасні колективи були малочисельними. З утриманим басом пов'язане й перетворення акомпануючої функції, властивої інструментальним партіям в жанрі мадригала (перші десятиліття XVII століття, до кінця 30-х років) на мелодичну. Отже, «Concerti» Л. Віадана міцно пов'язують *concerto* і *orchestra* завдяки *basso continuo*.

Другий рівень взаємодії оркестру і концертного начала — це власне принцип викладу музичного матеріалу. До останньої чверті XVI століття у вокальних жанрах вкрай рідко використовували інструменти, а поєднання їх і хору було рідкісним експериментом. Утім, в останні десятиліття XVI століття комбінування цих двох начал значно поширюється, відкриваючи можливості для зіставлення не лише різних за щільністю груп виконавців чи регістрів, а й

для поглиблення тембрового контрасту. На межі XVI–XVII століть композитори не вдавались до сильного контрасту між двома тембровими комплексами, тож включення чи виключення інструментальних дублерів у мотетах, месгах і мадригалах формувало тонкі зміни тембрового забарвлення, якими б первинними й обережними вони не були. Завдяки цьому з'являється ґрунт для аудіо відокремлення вокального й вокально-інструментального колориту, зацікавлюючи таким нюансуванням. Зокрема, І. Баккузі, як пише Д. Арнольд (1975), у месгах кінця XVI століття допускав дублювання голосу інструментом, очевидно, щоб посилити звучання і рельєфність викладу. До такої техніки протягом останніх двох десятиліть XVI століття вдаються А. та Дж. Габріелі і А. Банк'єрі в концертних мотетах. Застосування інструментів у вокальних жанрах сприяє модифікації концертності завдяки проростанню змагального начала і становленню інструментального ансамблю (оркестру) як музично-культурної інституції. Зароджуючись у глибинах мотетів і мадригалів *a capella*, контрастні зіставлення не лише видозмінювали ці жанри, а й набували втілення в інструментальній музиці, у якій принцип концертності поволі модифікувався і, у такий спосіб, готував належний ґрунт для народження наприкінці XVII століття інструментального концерту.

«Sinfonici concerti brevi e facili» М. Уччеліні (1667) були, мабуть, першим «концертним» твором без участі вокалістів. Ще більш цікавим зразком є «Sonata piano e forte» Дж. Габріелі (близько 90-х років XVI століття), адже це чи не перший в історії музики твір, написаний тільки для мідних духових інструментів. Основу контрасту між двома групами інструментів (які звучать найчастіше одночасно) становить динаміка. Композитор ретельно вибудовує виклад: якщо грають усі виконавці, буде позначка *forte*, якщо грає частина — *piano*. Отже, композитор використовує прийом концертування, успішно випробуваний у кількох вокальних творах, посилюючи його незвичними динамічними контрастами, до того ж пов'язаними з неоднаковою щільністю фактури. Утім, найбільш неочікуваною і важливою в історичній перспективі є власне опора Дж. Габріелі на інструментальні тембри, не залучаючи співаків.

Це свідчить про перші спроби композиторів цілеспрямовано звертатись до інструментальних жанрів, можливістю вибирати інструменти, які найбільш точно здатні втілити задум. Вихід за межі точного дублювання хорових партій інструментами супроводу, зацікавлення *можливістю* хоч на короткий час виокремити інструмент чи використати інструментальний колектив для експонування музичного матеріалу слід вважати історично важливим і перспективним проявом взаємовпливу концертності й оркестру (ансамблю).

На третьому рівні взаємодія оркестру й концертності відбувається на рівні жанру. *Concerto* у назвах творів XVI століття зазвичай є синонімом ансамблю будь-якої конфігурації. З початку XVII століття *concerto* починає означати не будь-який вид ансамблю, а саме поєднання співаків та інструментальних виконавців з увиразненням вокального соло на тлі інструментального супроводу.

Важливу роль в цій трансформації відіграли концертні мадригали К. Монтеверді, у яких зазнає зміни зміст *concerto*: у ньому зростає роль інструментального начала. Не тільки злагода і консенсус, а й змагання та боротьба починають наповнювати музичний твір внаслідок конкурування співаків та інструменталістів. Некоректно стверджувати, що нове розуміння концертності в мадригалах характеризує всю музичну культуру першої чверті XVII століття. Варто зважати, що в цей час триває становлення опери й ораторії, а жанри арії чи канцонети, у яких імітаційна техніка не є основою експонування, привертають увагу публіки набагато більше, ніж старовинний мадригал, час якого добігав кінця. Утім, К. Монтеверді в цьому жанрі втілює власне розуміння творчої свободи, проявом якого стало вивищення й трансформація концертного начала внаслідок перегляду значення інструментальної складової.

А. Вейнус (1964) вважає, що мадригал не вплинув на становлення інструментального концерту. Однак, ця думка видається дискусійною.

По-перше, будь-які вокальні жанри за участю хору чи кількох співаків опосередковано впливали на оркестр. З часом кількість виконавців

збільшувалась, а відповідно й розширювався діапазон голосів, що вимагало належного координування, розвивало просторове мислення. Демократизація хорових жанрів, породжена рухом Реформації, сприяла посиленню ролі музичного мистецтва, і хорового зокрема, в суспільному житті. Роль інструмента-дублера вокальної партії поволи зростала, як і можливість її трансформації в окрему й самостійну лінію: на межі XVI–XVII століть посилювалось розмежування інструментальної і хорової музики.

По-друге, мадригал на межі XVI–XVII століть переживає значні зміни: з церковного жанру, майже виключно спираючись на вокальний виклад, він стає світським, а партії інструментів дедалі активніше використовуються не лише для дублювання співаків — вони мають розгорнутий характер, експонують мелодичний матеріал. Включення інструментальних сінфоній додатково посилює значення тембрів інструментів. Відбувається секуляризація жанру паралельно з утвердженням світської моделі взаємовідносин в суспільстві на основі нецерковних, гуманістичних, раціональних норм. Це сприяло виходу музики за межі канонічних музичних жанрів і становленню інструментальної музики, яким би обережним воно не було у першій половині XVII століття. Фактично, з інструментальних програшів, мелодичних поспівок, окремих контрастних ліній в концертних мадригалах формуються жанри «чистої» інструментальної музики — соната, концерт, пізніше — симфонія.

По-третє, принцип концертності, який на перших етапах розвитку церковного концерту передбачав контраст регістрів і щільність викладу, з часом поширюється й на ритмічну сферу (інструментальна *sinfonia* спирається виключно на довгі тривалості, а мадригали мають незмінно гнучкий ритмічний малюнок, як у сьомій книзі мадригалів К. Монтеверді) і виявляється завдяки зіставленню суто інструментальних, вокально-інструментальних і вокальних груп.

По-четверте, концертний мадригал, у якому значно зросла й урізноманітнілась роль інструментального начала, потребував стабільної інструментальної структури, яка б складалася з кількох виконавців на різних

інструментах. Традиція поєднувати окремі мадригали (а також мотети і церковні концерти) у збірки (книги, зібрання тощо), очевидно, передбачала можливість втілювати широкий спектр емоцій і музичних образів. Тому набір інструментів мав бути досить різноманітним, щоб включати, з одного боку, групу *basso continuo*, а з іншого, — кількох солістів (найчастіше скрипки, флейти, гобої, інколи мідний духовий інструмент). Виклад в цих музичних колективах зазвичай здійснювався за ансамблевим принципом (один виконавець — одна партія), такі музичні об'єднання слід називати не оркестром, а ансамблем. Однак вони також сприяли появі оркестру з кількома виконавцями однієї партії, формували традицію спільної гри всіх виконавців, посилювали контрастність викладу завдяки чергуванню змішаного (вокально-інструментального) і чистого (інструментального), відіграючи вкрай важливу роль у взаємодії концертності й оркестру на світанку *seconda prattica*.

Побутування визначень *sonata*, *concerto* і *sinfonia* як взаємозамінних аж до кінця XVII століття не дивує. Ці терміни часто вживали як синоніми, хоча з плином часу посилювалась тенденція до їх поступового, проте невпинного розмежування. *Concerto*, мабуть, найбільш переконливо і рішуче пройшов цей тернистий шлях. Причиною швидкої «самоідентифікації» *concerto* слід вважати сферу його застосування: на відміну від *sinfonia*, *concerto* в опері не використовували. Тому *concerto*, у значенні різних поєднань музикантів, *ніколи не* пов'язується з театром, з видовищем, сценічною дією, сюжетною лінією. Мабуть, цим можна пояснити, що і в наступні періоди розвитку жанру сюжетний, програмний концерт трапляється вкрай рідко, на відміну від симфонії, увертюри чи поеми. Концерт як жанр завжди пов'язується з «абсолютною» музикою, тобто призначеною для прослуховування, а не для споглядання. Навіть Пасхальний чи Різдвяний концерти, які можуть виконуватись у церкві, насправді, лише припускають таке виконання, адже основною функціональною сферою концерту як музичного жанру є концерт-музична подія.

Розглянуті приклади свідчать про невпинне посилення інструментальної

складової у сталих хороших жанрах, що вкрай важливо для становлення оркестру. На межі XVI–XVII століть кількісні і якісні характеристики цього колективу ще тільки починали формуватись. Утім, інтерполяція інструментального й вокального начал, тим більше, увага, хоча спорадична й несистемна, до вибору тембру означала сприйняття кожного з них як окремої й вагомий складової. Естетична потреба розмежувати дві лінії поступово складалась на межі XVI–XVII століть, невпинно наближаючи час появи нового інструментального колективу — оркестру.

Висновки.

1. Значення концертності з кінця XVI і впродовж XVII століття постійно зростає, трансформується й охоплює нові сфери прояву. До м'якого зіставлення двох хорів, поширеного у другій половині XVI століття, додається контраст щільності викладу; на межі XVI–XVII століть — протиставлення соліста і групи виконавців або, все частіше, співака й інструментального супроводу; наприкінці XVII століття — опозиція соліста (чи групи солістів в *concerto grosso*) і оркестру (в жанрі інструментального концерту).

2. З початку XVII століття концертність починає виявлятися в оркестрі, принципи організації якого відбиває діалектичне поєднання злагоди й змагання терміна *concerto*: інструменти співіснують в гармонії, поєднуючись в *tutti*, та водночас і дискутують завдяки різним регістрам, силі звучання, а головне, — тембрам. Хоча у першій половині XVII століття змагання в межах оркестру намічене лише точково, його значення з кожним наступним десятиліттям зростає: поглиблення взаємодії між вокальним ансамблем та оркестром сприяє проростанню концертності, яка, своєю чергою, потребує сталого інструментального колективу для її втілення.

3. Взаємодія концертності і раннього оркестру відбувається на кількох рівнях. На першому — *basso continuo*, який надає нові можливості для втілення концертності у старовинних мотетах, мадригалах і месгах завдяки посиленню контрасту між людським голосом та інструментом. На другому — концертність як принцип викладу музичного матеріалу. Зміст терміна *concerto* на титульному

аркуші твору зазнає змін і набуває значення композиційного чинника. На третьому — жанр. Вивищення інструментів, урізноманітнення їх функцій, відмова від постійного тембрового дублювання і зростання уваги до тембрового нюансування означали не лише трансформацію старовинних жанрів, а й очевидно, потребували формування стабільної структури для втілення перерахованих змін — оркестру. Саме він, як організована й багатотемброва структура, призначена для експонування не сюжетної музики поза церковними чи театральними жанрами, стає на межі XVII–XVIII століть інституційною першоосною для втілення концертності як музичного принципу на рівні окремого жанру — інструментального концерту у XVIII–XXI століть.

4. Взаємодія оркестру і принципу концертності у першій половині XVII століття утворює належний ґрунт для подальших більш складних та багаторівневих їх трансформацій упродовж наступних століть. Кінець XVI — перша половина XVII століття — це лише перший і початковий, хоча й критично важливий період становлення перманентного взаємовпливу з одного боку концертності як особливого принципу експонування і розвитку музичного матеріалу та з іншого боку оркестру як інституції, що уможливорює втілення цього принципу на цілком новому етапі XVIII–XXI століть.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі пов'язані з дослідженням взаємодії еволюції оркестру й розвитку жанру інструментального концерту у наступних століттях.

Список використаної літератури і джерел

1. Антонова, Е., 1990. *Жанровые принципы инструментального концерта и их претворение в предклассический период*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.
2. Апатский, В., 2010. *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Громченко, В., 2006. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 60, сс.134–140.
4. Подколзина, О., 2013. *Скрипичные концерты В. А. Моцарта. Особенности жанра и исполнительской интерпретации*. Москва: ФЛИНТА.
5. Agazzari, A., 1607. *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*. Bologna: Forni Editore.
6. Anderson, N. 1996. The Baroque Concerto. In: R. Layton, ed. *A guide to the concerto*. Oxford: Oxfordshire; New York: Oxford University Press, pp.1–56.
7. Arnold, D., 1975. *Monteverdi*. London: Dent.

8. Arnold, F. T., 2003. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*. Vol.1. Mineola, New York: Dover Publication, Inc.
9. Bottrigari, E., 1594. *Il Desiderio, overo de Concerti di varii Strumenti Musicali. Dialogo, di Alemanno Benelli*. Venice: R. Amadino.
10. Ewen, D., 1973. *Orchestral music; Its history told through the lives and works of its foremost composers*. New York: F. Watts.
11. Goubault, C., 2017. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve.
12. Lampl, H., 1957. *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. Doctor in Musical Arts. Thesis. University of Southern California.
13. Palisca, C. V., 1968. *Baroque music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
14. Stauffer, G., 1988. The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteen Century. In: J. Peyser, ed. *The Orchestra. Origins and Transformation*. New York: Charles Scribner's sons, pp.37–68.
15. Talbot, M., 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. In: S. P. Keefe, ed. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.35–52.
16. Veinus, A., 1964. *The concerto*. New York: Dover Publications.
17. Weaver, R., 1988. The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra. Century. In: J. Peyser, ed. *The Orchestra. Origins and Transformation*. New York: Charles Scribner's sons, pp.1–36.
18. Zaslav, N., 1988. When is an Orchestra not an Orchestra? *Early Music*, 16, pp.483–495.

References

1. Antonova, E., 1990. *Genre principles of an instrumental concerto and their implementation in the pre-classical period*. Ph.D. in Art History. Abstract of thesis. Kiev State P. I. Tchaikovsky Conservatory.
2. Apatskii, V., 2010. *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [History of wind music and performing arts]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.
3. Hromchenko, V., 2006. *Klarnet v orkestri XVIII stolittia yak prohresyvnyi kompozytorskyi zasib muzychnoho smysloutvorennia* [Clarinet in the orchestra of the 18th century as a progressive compositional means of musical sensemaking]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 60, pp.134–140.
4. Podkolzina, O., 2013. *Skripichnye kontserty V. A. Motsarta. Osobennosti zhanra i ispolnitel'skoi interpretatsii* [Mozart's Violin Concertos. Features of the genre and performing interpretation]. Moskva: FLINTA.
5. Agazzari, A., 1607. *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*. Bologna: Forni Editore.
6. Anderson, N. 1996. The Baroque Concerto. In: R. Layton, ed. *A guide to the concerto*. Oxford: Oxfordshire; New York: Oxford University Press, pp.1–56.
7. Arnold, D., 1975. *Monteverdi*. London: Dent.
8. Arnold, F. T., 2003. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth & XVIIIth Centuries*. Vol.1. Mineola, New York: Dover Publication, Inc.
9. Bottrigari, E., 1594. *Il Desiderio, overo de Concerti di varii Strumenti Musicali. Dialogo, di Alemanno Benelli*. Venice: R. Amadino.
10. Ewen, D., 1973. *Orchestral music; Its history told through the lives and works of its foremost composers*. New York: F. Watts.
11. Goubault, C., 2017. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve.
12. Lampl, H., 1957. *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. Doctor in Musical Arts. Thesis. University of Southern California.
13. Palisca, C. V., 1968. *Baroque music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

14. Stauffer, G., 1988. The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteen Century. In: J. Peyser, ed. *The Orchestra. Origins and Transformation*. New York: Charles Scribner's sons, pp.37–68.
15. Talbot, M., 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. In: S. P. Keefe, ed. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.35–52.
16. Veinus, A., 1964. *The concerto*. New York: Dover Publications.
17. Weaver, R., 1988. The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra. Century. In: J. Peyser, ed. *The Orchestra. Origins and Transformation*. New York: Charles Scribner's sons, pp.1–36.
18. Zaslaw, N., 1988. When is an Orchestra not an Orchestra? *Early Music*, 16, pp.483–495.

VADYM RAKOCHI

ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

Candidate of Art Criticism,

Doctoral Student at the Department of Music History
at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

v-r-99@ukr.net

MUTUAL INFLUENCE OF THE ORCHESTRA AND CONCERTO PRINCIPLE IN THE 16th – FIRST HALF OF THE 17th CENTURIES

The interaction between the evolution of the orchestra and the concerto at the end of the late 16th — first half of the 17th centuries has been considered. Three levels of interaction are revealed. The first one is the basso continuo. There is little attention paid to the importance of this technique for the formation of the orchestra: the impact on the formation of instrumentalists' collectives through the appearance of a homophonic way of presentation; combining different forces of sound of instruments; strengthening the bass line as a solid foundation for the entire vertical structure. The second level is the concerto principle. It is emphasized that during the 16th century the concerto meant "ensemble" of any configuration. The strengthening of the instrumental component in the works of M. Uccellini, I. Baccusi, A. and J. Gabrieli, A. Banchieri had an impact on the transformation of the concerto principle. Initially, the principle appeared through the opposition of pitches and density of texture, eventually extends to the comparison of instrumental, mixed vocal-instrumental and vocal groups, thus stimulating contrast in the middle of an instrumental groups such as ensemble and orchestra. The third level of the interaction is embodied in the genre of madrigal (C. Monteverdi). It seems that the release of instruments, the diversification of their functions, the rejection of the permanent exact duplications and the increased role of the timbre obviously require an instrumental body as a stable structure for the implementation of all above mentioned. The development of musical instruments, the diversification of their functions, the use of sinfonia and ritornellos in the choral composition became a driven force for the modification of the concerto principle resulted in the intensification of the competitive origin in the orchestra with each decade. All the above encourages to revise the depth of interaction between the orchestra and concerto. The orchestra as an organized and multi-instrumental collective, designed to exhibit music beyond the church or theatrical genres, becomes the institutional basis for the embodiment of the concerto principle in a particular genre of the instrumental concerto.

Keywords: concerto principle, concerto da chiesa, concerto da camera, madrigal, basso continuo, orchestra, ensemble.

Стаття надійшла до редакції 05.02.2021