

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Жанрово-стильові особливості класичного скрипкового концерту
(на прикладі Концерту для скрипки з оркестром №5 В. А. Моцарта)

Виконала студентка 4 курсу
денної форми навчання
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 – «Музичне мистецтво»
Штень Марія Вікторівна

Науковий керівник
канд. мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
музичної медієвістики та україністики
Осадця Ольга Павлівна

Рецензент
доктор педагогічних наук,
професор кафедри скрипки
Андрейко Оксана Іванівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В ЕПОХУ КЛАСИЦИЗМУ.....	6
1.1. Історичний контекст розвитку жанру скрипкового концерту.....	6
1.2 Становлення класичного скрипкового концерту.....	11
Висновки до Розділу 1	13
РОЗДІЛ 2. СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ В. А. МОЦАРТА ЯК ФУНДАМЕНТ КЛАСИЧНОЇ ФОРМИ КОНЦЕРТУ.....	15
2.1. Жанр скрипкового концерту у творчій спадщині В. А. Моцарта.....	15
2.2. Аналіз музичної мови та композиційної структури Концерту для скрипки з оркестром №5 В. А. Моцарта.....	17
Висновки до Розділу 2.....	29
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	33

ВСТУП

Актуальність теми. Скрипковий концерт – один із найяскравіших жанрів класичної музики, який поєднує віртуозність виконавця із складністю композиційної архітектури. Його історія міцно пов'язана з еволюцією скрипки як інструменту та змінами у музичних стилях.

Жанр інструментального концерту остаточно сформувався в епоху класицизму. Значний вплив на його розвиток мали композитори віденської школи, зокрема Вольфганг Амадей Моцарт. У своїх концертах він поєднав витонченість форми, виразну мелодику, блискучу виконавську техніку та багатство музичної мови. Моцартівські концерти заклали основу для подальшого розвитку скрипкового концерту, зокрема у творчості Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Й. Брамса та інших композиторів різних поколінь.

Власне, Концерт для скрипки з оркестром №5 A-dur демонструє типову тричастинну будову, різноманітність тематичного матеріалу та строгі рамки форми. Вивчення його композиційної структури та аналіз музичної мови допомагає краще зрозуміти принципи віденського класицизму, які сформували сталі жанрово-стильові особливості інструментального концерту.

Музика В. А. Моцарта продовжує звучати на міжнародних конкурсах, фестивалях, концертних сценах, що підтверджує її актуальність і сьогодні. Його Концерт для скрипки №5 використовується у педагогічній практиці, оскільки містить усі основні принципи класичного стилю.

Таким чином, дослідження жанрово-стильових особливостей класичного скрипкового концерту на прикладі твору Вольфганга Амадея Моцарта є важливим для виконавців-скрипалів, оскільки допомагає глибше зрозуміти естетику класицизму та його вплив на подальші епохи.

Об'єкт дослідження – жанрово-стильові особливості класичного скрипкового концерту.

Предмет дослідження – Концерт для скрипки з оркестром №5 A-dur Вольфганга Амадея Моцарта.

Мета роботи полягає у комплексному дослідженні жанрово-стильових особливостей класичного скрипкового концерту на прикладі Концерту для скрипки з оркестром №5 В. А. Моцарта.

Поставлена мета зумовила наступні **завдання**:

- простежити історичний контекст розвитку жанру скрипкового концерту;
- окреслити становлення класичного скрипкового концерту;
- розглянути жанр скрипкового концерту у творчій спадщині В. А. Моцарта;
- здійснити аналіз музичної мови та композиційної структури Концерту для скрипки з оркестром №5 В. А. Моцарта.

Методологічним підґрунтям роботи є комплексний підхід, що поєднує такі **методи дослідження**:

- *історичний* – для змалювання історичного контексту розвитку жанру скрипкового концерту;
- *музикознавчий* – для окреслення становлення класичного скрипкового концерту;
- *компаративний* – для виявлення особливостей класичного скрипкового концерту на прикладі Концерту для скрипки з оркестром №5 В. А. Моцарта;
- *теоретичний* – для аналізу музичної мови та композиційної структури Концерту для скрипки з оркестром №5 В. А. Моцарта;
- *метод узагальнення та синтезу* – для підведення підсумків дослідження.

Теоретичною базою дослідження є наступні музикознавчі праці:

- роботи, що прослідковують історію на етапи розвитку жанру скрипкового концерту: Біла К., Жаркова В., Заранський В., Клендій О., Коденко І., Коробецька С., Куцан А., Ракочі В., Соловійова О., Чжан Цзіньцю, Енгель Х., Хатхінгс А., Моцарт Л., Родер М.

- окремі статті та інтерв'ю про життєвий і творчий шлях В. А. Моцарта, а також про його Скрипковий концерт №5.
- інші праці: збірник наукових статей «Аспекти історичного музикознавства», Гончарова О., Катрич О., Кияновська Л., Тукова І.

Джерельною базою даного дослідження слугували партитура та клавір Концерту для скрипки з оркестром №5 В. А. Моцарта, різноманітні аудіо- та відеозаписи.

Новизна дослідження полягає у спробі аналізу основних рис класичного концерту у концерті №5 В.А.Моцарта.

Практичне значення роботи полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані у навчально-педагогічній та виконавській діяльності: в спеціалізованих курсах вищих навчальних музичних закладів («Історії світової музики», «Історії скрипкового мистецтва», «Аналізу музичних творів», «Виконавської інтерпретації»).

Структура бакалаврського дослідження. Робота складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг складає 35 сторінок, з яких 30 – основний текст. Список використаних джерел включає 27 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ В ЕПОХУ КЛАСИЦИЗМУ

1.1 Історичний контекст розвитку жанру скрипкового концерту

Жанр концерту зародився на межі XVI-XVII століть у церковній музиці. Спочатку це був хоровий поліфонічний твір, в якому часто застосовувався інструментальний супровід. Основою таких композицій був антифон – діалог партій декількох виконавців, які, немов у злагодженій розмові, звучали під акомпанемент органу або ж інструментальних ансамблів різних складів. Саме інструментальний супровід в духовному концерті став важливим кроком на шляху до появи інструментального концерту як окремого жанру, який з плином часу поступово набував нових форм і утвердився вкінці XVII століття.

Слово концерт («*concertare*») походить з латинської мови і має два контрастних значення. Перше з них – «змагатися», що натякає на змагання між голосами чи інструментами, а друге – «узгоджувати», що відображає ідею гармонійної взаємодії. Цю думку влучно підкреслює Ракочі Вадим: «Відтак ще наприкінці XVI ст. розпочалась дискусія про походження терміна *concerto*, яка триває і досі. Головний її висновок зводиться до того, що в коренях слова різні наголоси. Власне, гармонійне поєднання (*concento*) виконавців на інструментах, контрастних (*concerto*) за потужністю, тембром, діапазоном, стилем гри, способом звуковидобування й утворює концерт. Ці два начала в ньому співіснують, тож композитор має досягти балансу і між звучанням кожного інструмента, і злагодженості між виконавцями» [15, с. 45].

На формування концерту значний вплив мали різні музичні жанри. Від кожного з них він ввібрав притаманні їм особливості: опера й мадригал – драматургію і виразність мелодичної лінії, тріо-соната – поліфонічність та структурованість, канцона й танцювальна музика – танцювальність й ритмічну енергію. Не залишився осторонь і принцип діалогічності – антифон, який в інструментальній музиці першим почав використовувати італійський

композитор XVII століття А. Страделла. У своїх ораторіях він поділяв оркестр на групу солістів (*concertino*) та основний ансамбль (*ripieno*), які створюють контраст завдяки різній кількості інструментів та особливості їх тембрів. Цей принцип став раннім зразком *concerto grosso*. Окрім того, вкінці XVII століття у Болоньї видаються інструментальні твори Дж. Бонончіні та Дж. Тореллі, в партитурах яких використовується друкований термін *concerto grosso*, що відображає композиторську концепцію протиставлення різних за кількістю інструментальних груп [26].

Інструментальний концерт остаточно сформувався у творчості А. Кореллі. Цьому феномену також посприяв і розвиток скрипкового мистецтва: всередині XVII століття скрипка набула статусу універсального інструмента, який був надзвичайно значущим завдяки своїй здатності гармонійно звучати як у складі інструментального ансамблю, так і при виконанні окремих творів. Завдяки своїй виразності, тембровій палітрі та технічним можливостям, інструмент став центром уваги багатьох композиторів.

Саме Арканджелло Кореллі став найвизначнішою фігурою в історії становлення скрипкового концерту. Він не був прямим творцем жанру *concerto grosso*, втім митець переосмислив ідею зіставлення двох інструментальних груп із різною кількістю музикантів А. Страделли. У циклі з 12 концертів «*Concerto grosso, op. 6*» А. Кореллі досягає нового рівня складності й виразності через принцип контрасту між двома групами виконавців, який втілюється не лише у різниці динаміки та фактури, але й через введення коротких сольних епізодів. Композитор використовує скрипку-соло для забезпечення яскравої виразності та демонстрації віртуозності виконавця. Як видатний скрипаль свого часу, А. Кореллі досконало знав технічні можливості струнних інструментів, тому прагнув відобразити набуті навички на практиці. Однак, віртуозність сольного інструменту є стриманою, що дозволяє зберігати баланс між технічною складністю і доступністю для сприйняття слухача [22].

Кожна з двох незалежних груп підтримується *basso continuo*, що забезпечує гармонічну основу твору. Разом з тим, важливу роль у концертах А.

Кореллі відіграє формування певних логічних тональних співвідношень між епізодами *tutti* та *solo*, що поступово почали витіснити терміни *ripieno* і *concertino*. Музична мова концертів прозора, сповнена діатонічними секвенціями, що додають багатшаровості; структура відзначається ясністю та чітко продуманими пропорціями між частинами. Композитор органічно змінює стиль викладу, використовуючи поліфонічну та гомофонно-гармонічну фактури.

Власне, всі наведені ознаки *concerto grosso* А. Кореллі покладено в основу барокового інструментального концерту, який стрімко переживав процес трансформації. Нові реформаційні зміни вводить італійський скрипаль та композитор Дж. Тореллі. Він запропонував тричастинність із послідовністю швидко-повільно-швидко. Разом з тим, перша і третя частини мають бути витримані в старовинній концертній формі. Такий підхід робить структуру твору максимально наближеною до барокових арій. Епізоди *tutti* в його концертах базуються на виразному мелодичному матеріалі, а *solo* доручаються одному інструменту (переважно скрипці) та характеризуються фігураціями: віртуозними пасажами, арпеджіо та гамопобідними ходами. Ці риси «унормовуються» в творчостях Т. Альбіноні, Дж. Джентілі, Ф. Бонпорте, Ф. Джеміньяні, Дж. Е. Альбікастро, Г. Муффата [18].

На межі XVII-XVIII століть в інструментальному концерті стандартною вже була тричастинність, яскравість тематичного матеріалу, безперервна гра соліста з точним дублюванням партії оркестру в *tutti*, віртуозність викладу його партії та контраст між частинами. Скрипка стала домінуючим інструментом для соло, оскільки духові вважалися надто різкими і мало рухливими. У крайніх частинах концерту акцент ставився на енергійний розвиток тем, часто з використанням фугованих елементів або ритмічної пульсації, що додавала драматичності. Повільні частини вирізнялися ліризмом, виразністю мелодії та гармонічною насиченістю, створюючи простір для емоційного відпочинку. Завершальні частини часто включали танцювальні ритми, що забезпечувало концерт легкістю [17].

Чжан Цзіньцю стверджує: «Основними чинниками формування та поширення концертного жанру в XVII–XVIII століттях були: а) виникнення платних публічних концертів; б) вихід на перший план в музичному мистецтві особистості соліста. Це сприяло функціонуванню одної з найважливіших якостей концерту – риторичності. Загалом риторичність інструментального концерту виражається не тільки у зовнішній схожості з риторичною та концертною ситуацією, що визначили лідируючі функції соліста (оратор-трибун), а й у моделюванні внутрішніх зв'язків жанру. Головним тут є прагнення до емоційного впливу, образної та інформативної насиченості, а також вираження особистого начала соліста» [19, с. 356].

Антоніо Вівальді підсумував зміни останніх десятиліть і на цій основі відкрив жанру концерту новий шлях. Однією з найвиразніших структурних рис його інструментальних концертів є рітурнель (*ritornello*) – повторювана тема, яка виступає як об'єднувальний елемент між сольними та оркестровими епізодами, забезпечуючи контраст і динаміку. В його інтонаційній основі зазвичай лежать виразні та емоційно наповнені мотиви, які легко запам'ятовувалися. Рітурнель часто складається з кількох завершених мотивів, які мають логічний розвиток. Ця багатшаровість забезпечує багатство тембрових і ритмічних контрастів. Одним із основних засобів розвитку музичного матеріалу є секвенція, що надає творам динамізму. Інші ж епізоди могли будуватися як на мотивній розробці повторюваної теми, так і на новому контрастному матеріалі. Варто зауважити, що рітурнель звучить в основній тональності, а сольні епізоди – у споріднених або паралельних.

Партія соло-скрипки у концертах А. Вівальді має блискучий та наспівний характер; швидкі пасажі поєднуються із витонченими мелодійними лініями, часто додаються імпровізаційні прикраси, що підкреслюють майстерність виконавця. Технічно-складний матеріал виконується переважно без супроводу, на фоні *basso continuo*. Окрім того, у оркестровій тканині композитор виділяє ще одного соліста (переважно це був виконавець з перших скрипок), який

вступає в діалог із соло-скрипкою на тлі акомпанементу. Контраст між *tutti* і *solo* досягається за рахунок зміни динаміки, фактури та тембрових ефектів.

Значну увагу А. Вівальді приділяв оркестровці, вважаючи її одним із головних засобів музичної виразності. Він використовував темброві можливості оркестру для відтворення художнього задуму кожного твору та вводив такі прийоми: дублювання мелодичних ліній, перегукування між групами оркестрів, застосування педалей і різноманітних фактурних технік, що надавали музиці глибини та динамічності. З точки зору образності, концерти сповнені емоційністю: вони відображають не лише радість і драму, але й мальовничі образи, часто натхненні природою [14].

Концерти для скрипки соло з оркестром *a-moll* BWV 1041 та *E-dur* BWV 1042 Й. С. Баха стали вершиною розвитку барокового скрипкового концерту. Вони наслідують модель А. Вівальді, однак митець дещо трансформує жанр. Й. С. Бах надав скрипці провідну роль, однак її партія не містить показової віртуозності. Соло скрипки викладається переважно у поліфонічній фактурі та домінує над іншими за рахунок повторення одного звуку у високому регістрі, октавними стрибками, руху різними тривалостями (переважно шістнадцятими, на фоні переривчастого, паузованого викладу в оркестрі). Басова партія є вже деталізованою, вона будується на іншому ритмічному малюнку, ніж інші. Епізоди *tutti* і *solo* рівні за значимістю та будуються на взаємопроникненні мотивів, темброві ефекти відсутні.

Реформації Й. С. Баха у жанрі скрипкового концерту не лише збагатили барокову музику, а й стали фундаментом для розвитку цього жанру в епоху Класицизму. Його новаторський підхід до структури, гармонії та діалогу між солістом і оркестром відкрив нові можливості для музичної виразності. Ці художні здобутки стали своєрідним містком для подальших експериментів композиторів наступних поколінь. Саме на цьому підґрунті відбулося становлення класичного скрипкового концерту як окремої музичної форми із усталеними стилістичними ознаками [12].

1.2 Становлення класичного скрипкового концерту

У перехідний період від бароко до класицизму значну роль відіграв видатний представник Мангаймської школи, композитор, скрипаль-віртуоз – Йоганн Стаміц. Його творчість стала важливою ланкою в еволюції інструментального концерту, адже він успішно поєднав традиції попередньої епохи з новаторськими елементами, що передбачали естетику класицизму.

На відміну від барокових традицій, Й. Стаміц «продемонстрував опору на яскраво виражену мелодію на тлі прозорого супроводу ще в 1740-х роках» [15, с. 316]. Суттєві відмінності у структурі й ролі соліста продемонстровано у Концерті для скрипки з оркестром B-dur (GraS 300.6): в епізодах *tutti* соліст не дублює оркестр, а витримує паузи. Такий підхід формує нове «правило» у жанрі інструментального концерту: соліст не грає в оркестрових епізодах, а його подальший вступ будується на повторенні тематичного матеріалу. Це новаторство створює фундамент для подвійної експозиції. Попри спільний тематичний матеріал, оркестр і соліст у концертах Й. Стаміца зазвичай викладаю його у різних варіантах. Оркестрова експозиція є більш схематичною та узагальненою версією основної теми, тоді як повторення у соліста набуває деталізованості й віртуозності: технічно складні елементи, такі як пасажі, швидкі тривалості, подвійні ноти стають її основною складовою. Цей принцип дозволяє не лише продемонструвати технічні можливості виконавця-віртуоза, а й створити нову, індивідуалізовану версію теми, яка щойно звучала в оркестрі. Вступ соліста, якого слухач не чує в оркестровому *tutti* додає несподіваного контрасту й емоційного напруження та посилює його партію [2].

Ще однією важливою рисою формування класичного концерту є баланс між солістом і оркестром: вони вступають у взаємодію, створюючи музичний діалог. Солюючий інструмент зберігає віртуозну й експресивну функцію, демонструючи свої технічні й художні можливості, в той час як оркестр не обмежується роллю супроводу. Він активно доповнює музичний зміст, іноді самотійно розвиває теми, створює насичене тло й змістові акценти, на фоні яких соліст проводить основну мелодичну лінію.

У середині XVIII століття Відень утвердився як провідний центр музичного життя Європи, ставши осередком нових ідей і музичних реформ. Саме тут виникла австрійська композиторська школа, яка увібрала і синтезувала найкращі риси італійських, німецьких та французьких інструментальних концертів. На основі цих традицій композитори остаточно сформували класичний скрипковий концерт [3].

Йозеф Гайдн є засновником декількох жанрів класичної музики: струнного квартету, симфонії як самостійного концертного жанру, концертної світської ораторії. Окрім того, у творчості композитора остаточно сформувався сонатно-симфонічний цикл та сонатна форма, яка надалі майже не змінювалася. Значим був його доробок і в жанрі інструментального концерту. Раніше вважалося, що Й. Гайдн є автором 20 концертів для фортепіано, 9 концертів для скрипки, 6 концертів для віолончелі та 16 концертів для інших інструментів, зокрема для флейти, валторни та контрабаса¹. Варто зауважити, що митець не виступав публічно і не писав концерти для себе, хоч досконало володів технікою гри на скрипці, альті та клавішних інструментах.

Найпомітнішою рисою в інструментальних концертах Й. Гайдна є, перш за все, використання сонатної форми для першої частини з контрастним викладом головної та побічної партії, мотивною й тональною розробкою та точною або ж динамічною репризою. Другі частини слугували ліричним центром та були написані переважно у старовинній двочастинній формі. Для третьої частини характерною була форма рондо або ж рондо-соната, що мала зв'язок з бароковим ритурнелем. Основні теми трьох частин будувалися на пластичній вокальній мелодиці, з додаванням хроматизмів. Окрім того, композитор використовує тональний контраст: крайні частини були в основній тональності, а друга – в паралельній мінорній або в домінантовій. Притаманною була наявність двох експозицій. Й. Гайдн продовжив традицію Й. Стаміца, забезпечуючи гармонійний баланс між оркестром і скрипкою та уникаючи

¹ На рахунок точного числа інструментальних концертів Й. Гайдна серед музикознавців і дослідників його творчості досі йдуть суперечки. На разі досліджено, що багато втрачено, деякі з них помилково приписують Й. Гайдну. Також визнано, що 5 скрипкових концертів були написані іншими композиторами.

надмірного домінування соліста. Однак, композитор розширив технічний арсенал солюючої скрипки. Він провадив складні пасажі, подвійні ноти, октавні стрибки, гру у високих позиціях, комбінацію різноманітних штрихів, які дозволяли виконавцю демонструвати майстерність [13].

Разом з тим, композитор поступово відходить від *basso continuo* та уникає поліфонічної фактури. Він не часто використовує цифрований бас, оскільки гармонію підтримували струнні та духові інструменти. На перший план виходить основна мелодична лінія, а на другий – акомпанемент, що затверджує гомофонно-гармонічну фактуру.

Кульмінаційним моментом у партії скрипки-соло виступають каденції. Й. Гайдн вніс кілька значущих особливостей. Він не записував каденції повністю, залишаючи свободу виконавцеві, який міг створювати власну імпровізацію на основі тематичного матеріалу. Вони не є окремим віртуозним вставленням, а логічно «впливають» із загального музичного матеріалу, забезпечуючи єдність структури форми. Каденції часто створюють емоційний контраст, завершуючи розвиток сольної партії перед остаточним оркестровим завершенням та посилюють ефект фінального *tutti* першої частини.

Таким чином, в інструментальних концертах Й. Гайдна посилюється диференціація ролі соліста і оркестру та формується остаточна структура, що стане підґрунтям для засад зрілого класичного концерту кінця XVIII століття.

Висновки до Розділу 1

Жанр концерту в історії музики виник на межі XVI-XVII століть у церковній музиці як хоровий поліфонічний твір, в якому часто застосовувався інструментальний супровід. Центальною фігурою у формуванні інструментального концерту є А. Кореллі, який використав прийом протиставлення соліста або ж групи солюючих інструментів із оркестром, що лягло в основу жанру барокового *concerto grosso*. З плином часу, цей жанр «переживав» трансформації, що призвело до виокремлення партії соліста як домінуючої. У творчості таких композиторів, як А. Страделли, А. Вівальді, Й. С.

Баха та інших були закладені основи скрипкового концерту, що відзначаються формуванням тричастинності, технічною досконалістю солюючої партії, поліфонічною складністю та експериментами з формою *ritornello*.

Перехід до класицизму супроводжувався кардинальними змінами у жанрі, які зумовили нові підходи до трактування інструментального концерту. Завдяки Й. Стаміцу сформувався баланс між солістом та оркестром, що базувався на виразних динамічних контрастах, тематичній ясності та наявності двох експозицій. Й. Гайдн продовжив ці реформації, увівши більшу мелодійну витонченість і гармонійний баланс, що органічно інтегрується у сонатній формі.

Отже, становлення жанру скрипкового концерту пройшло довгий шлях від витоків доби бароко до зрілого класичного стилю, формуючи фундамент для майбутніх шедеврів в цьому жанрі В. А. Моцарта, Л. Бетховена та інших композиторів.

РОЗДІЛ 2.

СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ В. А. МОЦАРТА ЯК ФУНДАМЕНТ КЛАСИЧНОЇ ФОРМИ КОНЦЕРТУ

2.1 Жанр скрипкового концерту у творчій спадщині В. А. Моцарта

Ознайомлення з концертною спадщиною Вольфганга Амадея Моцарта відкриває перед дослідниками широку панораму інструментальної музики XVIII століття, у якій жанр концерту відіграє винятково важливу роль. Інструментальний концерт у творчості композитора стає засобом втілення діалогу між солістом і оркестром, що відображає не лише стильову еволюцію доби, а й особисті художні прагнення митця. В. А. Моцарт залишив після себе близько 40 концертів для різних інструментів із оркестром, серед яких провідне місце посідають фортепіанні, духові, валторнові та скрипкові концерти. Окреме місце займають також подвійні концерти й концертні симфонії, що розширюють уявлення про межі жанру. Незважаючи на жанрову варіативність і прикладний характер деяких творів, більшість концертів В. А. Моцарта набули статусу взірців класичної музики, вийшовши далеко за межі своєї епохи.

У межах цього багатого композиторського доробку, саме скрипкові концерти посідають визначне місце, виявляючи ранній період творчого становлення митця. На сьогодні автентичними вважаються п'ять концертів для скрипки з оркестром, написаних переважно у 1775 році. Вони створювалися переважно з практичних міркувань – для виступів самого композитора чи його близьких колег, що аж ніяк не применшує їхньої мистецької вартості. Сам В. А. Моцарт сприймав свої концерти передусім як музику, що має приносити задоволення і виконавцям, і слухачам, зберігаючи баланс між доступністю й художньою вартістю. Саме ця риса дозволила його скрипковим концертам увійти до золотого фонду скрипкової музики й стати об'єктом невпинного наукового та виконавського інтересу [19].

Жанр концерту для скрипки у творчій палітрі В. А. Моцарта зазнав суттєвих якісних змін, що стали проявом ширших трансформацій у жанрі

інструментального концерту в епоху Класицизму загалом. Зокрема, у його композиціях відбився цілий спектр новацій, що мали вплив не лише на форму, а й на художню концепцію жанру.

Передусім, варто відзначити вдосконалення циклічної структури: три частини скрипкового концерту В. А. Моцарта демонструють «стабільність» жанрової форми, у межах якої кожна частина має усталену функціональність і драматургічну роль. Перша частина зазвичай побудована у сонатній формі з подвійною експозицією, у якій відчувається вплив барокової традиції – зокрема *concerto grosso*, особливо у принципі чергування *solo* й *tutti*. У сольній експозиції часто з'являються нові теми, що збагачують тематичну палітру. Повільна частина концерту тяжіє до форм тричастинної або варіаційної побудови, що є близькою до вокальної арії. Завершальна частина – рондо або ж рондо-соната, яка відходить від початкової сонатної моделі на користь динамічного, танцювального характеру, споріднюючись таким чином із французькою оперною традицією [1].

Ще однією важливою особливістю скрипкових концертів В. А. Моцарта є їхній відхід від суто розважального, «дивертисментного» характеру, який був типовим для концерту попередньої доби. Композитор закладає основи нового художнього змісту, де розкривається індивідуальне висловлення митця. Дослідники зазначають, що саме у творчості В. А. Моцарта закріплюється драматичний тип концерту, у якому соліст і оркестр не лише співіснують, а й вступають у художній діалог. Такий підхід виявляється у ретельно вибудованих формальних співвідношеннях: вступ соліста завжди з'являється після оркестрової експозиції, що надає йому значущості як окремого художнього жесту. У цьому закладається прояв нової концепції: соліст як індивідуум у контексті колективного звучання, що особливо відчутно у скрипкових концертах, де оркестрова партія отримує не менш важливу, ніж сольна, функцію – як у формотворенні, так і в тембровому розвитку.

У скрипкових концертах В. А. Моцарта простежується ще одна новаторська риса – поєднання віртуозності із симфонічністю. Скрипка, з її

технічною досконалістю та емоційною виразністю, вступає у діалог з оркестром, який набуває справжньої симфонічної повноцінності. Це особливо помітно у використанні дерев'яних духових інструментів, які не просто супроводжують, а активно формують звукове тло твору. У цьому аспекті, концерти для скрипки В. А. Моцарта стали передвісниками наступної еволюції жанру, відкривши шлях композиторам романтичної доби [21].

2.2. Аналіз музичної мови та композиційної структури Концерту №5 для скрипки з оркестром В. А. Моцарта

Концерт №5 для скрипки з оркестром В. А. Моцарта складається із трьох частин, розташованих за принципом швидко – повільно – швидко. Взаємодія між солістом і оркестром є дуже тонкою і витонченою, адже вони не просто чергуються у викладі музичного матеріалу, а ведуть «діалог», підкреслюючи і доповнюючи один одного. Оркестр задає загальний настрій і підтримує гармонічну основу, тоді як соліст збагачує звучання віртуозними пасажами, динамічними контрастами та виразною орнаментикою [20].

Перша частина концерту написана у типовій класичній сонатній формі із подвійною експозицією з однаковим комплектом тем (*див. табл. 1*). Першу експозицію проводить оркестр, однак скрипка дублює основну мелодичну лінію. Темп викладу швидкий, що сприяє створення активному, веселому та життєрадісному образу. Головна партія написана у формі періоду з двох речень. Мелодична лінія переривається паузами, будується на висхідних ходах, в основі яких обернення тонічного тризвуку та домінантового септакорду. Варто зауважити динамічний контраст: на першу долю в обох реченнях композитор дає тремоло тризвуку тоніки і домінанти на нюансі *f*, а з третьої-четвертої долі на зміну фактури – нюанс *p*. Таким чином створюється ефект світло-тіні, що є дуже поширеним у класичній інструментальній музиці.

Сполучна партія за характером контрастна, адже з'являється штрих легато, що вносить зв'язність. Однак тематизм залишається той самий: переважають функції тоніки, гармонічної субдомінанти, зменшеного тризвуку

та домінанти. Матеріал модулює у тональність домінанти – *E-dur*, що символізує наближення побічної партії. Проте, вона відтворюється в основній тональності – *A-dur*, що відповідає принцип подвійних експозицій (в оркестровій експозиції всі теми проводяться в основній тональності). Побічна партія і заключна партії не контрастні: мелодична лінія теж переривається паузами, наявний динамічний ефект світло-тіні, переважає рух шістнадцятими тривалостями, що наповнює фактуру.

Загалом, перша експозиція є тонально завершеною (через заключне кадансування), всі елементи музичної мови задають бадьорий, безтурботний, радісний характер, який буде залишатися протягом звучання всієї частини концерту.

Особливістю даного скрипкового концерту є наявність невеликої тонально завершеної зв'язки в темпі *Adagio*. Вона будується на відносно новому матеріалі: розпочинається виразним оспівуванням тонічного тризвуку в партії сольної скрипки, яку підхоплює оркестр. Фактура супроводу будується на висхідних та низхідних зв'язних терцієвих ходах 32-гими тривалостями, що викликає алузії до морських хвиль. Мелодична лінія у партії скрипки-соло має витончений і граційний характер; вона зв'язна, викладається у високому регістрі, прикрашена трелями і форшлагами, що додає їй виразності (див. рис. 1).



Рис. 1. I частина, зв'язка *Adagio* до другої експозиції

Варто зауважити, що данський скрипаль і диригент Ніколай Шепс-Цнайдер в інтерв'ю для сайту *Boston Baroque* зазначає: «Темп основної частини визначається темпом *Adagio*, а не навпаки. Для мене *Adagio* – це

половина темпу *Allegro*. Якщо *Adagio* не має бути швидким, основний темп буде дещо утриманим. Такий спосіб мислення надає музиці сенс, пропорційність і органічність» [27].

Після заключного кадансування і витриманої невеликої паузи починається друга експозиція – солістська. Повертається початковий темп *Allegro aperto*, що відразу навіює натхненний та одухотворений образ. Головна партія соліста будується на новому матеріалі та має в своїй основі два контрастних елементи (див. рис. 2). Перший – наспівний і ліричний, будується на оспівуванні тонічного тризвуку, що розкриває ліричну природу інструменту. Другий – танцювальний і рухливий, в основі якого низхідні ходи комбінованим штрихом, що вимагають від соліста технічної точності. Цікавим є той момент, що на головну партію соліста в акомпанементі накладається головна партія оркестрової експозиції. Таким чином створюється багат шаровість тематичного матеріалу, збагачується звучання та підкреслюється єдність оркестру і соліста.

Загалом, головна партія написана у формі періоду, що складається з двох речень неповторної побудови та є тонально і тематично завершеною. Вона тематично наповнена, а тип розгортання матеріалу є контрастно-варіаційним. Доповненням виступає матеріал низхідного оспівування тонічного тризвуку, на якому будувалася заключна партія з першої експозиції.



Рис. 2. Головна партія соліста з накладанням
головної партії експозиції в оркестрі

Сполучна партія будується на відносно новому тематичному матеріалі, однак вона не відрізняється за характером. Між оркестром і солюючою

скрипкою відбувається діалог: мотив тонічного і домінантового тризвуку звучить як перекличка. За рахунок постійних відхилень у *E-dur* відбувається модуляція і ця тональність затверджується.

Побічна партія будується на матеріалі з експозиції (див. рис. 3). Її тематичний матеріал не є контрастним, однак грайливий і граційний характер викликає алузії до комічних образів. На противагу головній – побічна за обсягом є значно масштабнішою. Вона витримана у формі періоду з доповненням, що складається із двох речень повторної побудови. Кожне з них будується на варіативному повторенні матеріалу: додається орнаментика, паузи заповнюються остинатним повтором звуку, змінюється ритм, з'являється динамічний ефект світло-тіні. Фактура акомпанементу прозора, що сприяє увиразненню мелодичної лінії. У процесі розгортання тематичного матеріалу



Рис. 3. Побічна партія

Заклучна партія коротка, повністю відтворюється матеріал з першої експозиції в оркестровому tutti. Відмінна лише тональність, адже остаточно затверджується *E-dur*.

Розробка I частини концерту є короткою. З'являється нова тема, інтонаційно споріднена із першим елементом головної партії із солістської експозиції (див. рис. 4). З точки зору структури, розробку умовно можна поділити на два розділи. Перший, власне, будується на проведенні теми у тональності *cis-moll*, що вносить сумну барву. Мелодична лінія виразна і наспівна, має ліричний та водночас журливий характер. В акомпанементі опорним є домінантовий органний пункт, що проводиться в октавному

дублюванні та додає наполегливості. Другий розділ будується на варіативному повторенні теми у вигляді двох ланок секвенції з тональним планом *e-moll* та *d-moll*. Варто зауважити, що мелодичні лінії у партії скрипки за своєю природою наближені до арій *lamento* з *opera seria*.

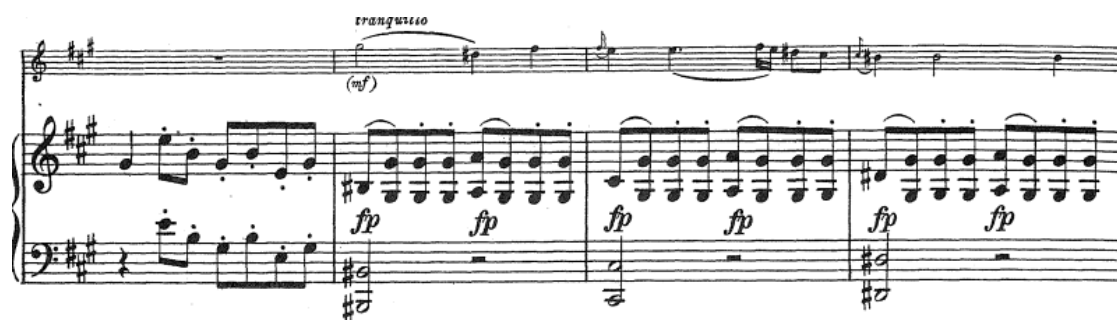


Рис 4. Тема з розробки

Через функцію зменшеного септакорду відбувається модуляція назад у *E-dur*. Поява матеріалу сполучної партії в оркестрі з першої експозиції слугує домінантовим предиктом до основної тональності *A-dur*. Скрипка підхоплює мелодичну лінію, в результаті чого повертається бадьорий, життєрадісний та веселий характер.

Реприза концерту точна. Без змін відтворюється весь комплект тем в основній тональності *A-dur*. Реприза концерту точна. Без змін відтворюється весь комплект тем в основній тональності *A-dur*. Після побічної партії наявна віртуозна каденція, яка є кульмінаційним моментом солюючої скрипки. Зокрема, достовірно не відомо чи дійшла вона в оригінальному авторському вигляді. У деяких виконання використовуються каденції, написані пізніше іншими композиторами: Й. Іоахімом, Е. Соре та іншими.

У каденції скрипаль отримує можливість продемонструвати не лише технічну майстерність, а й особистісну інтерпретацію музичного матеріалу. Каденція будується на матеріалі головної та побічної партій. Основні теми частини розвиваються імпровізаційно за рахунок складних технічних прийомів, таких як швидкі пасажі, подвійні ноти, акорди, арпеджіо та поліфонічну

фактуру (двоголосся). Граційні фігурації та легкі, співучі мотиви створюють враження імпровізаційної свободи, хоча їхня структура чітко організована.

Закінчує I частину концерту проведення заключної партії в оркестровому *tutti* в тональності *A-dur*, що відзначається світлим, піднесеним характером.

Оркестрова експозиція				Зв'язка Adagio	Солістська експозиція				Розробка	Реприза			
ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	СП	ПП	ЗП
a	b	c	d	e	a+f	a1	c1	d1	h	a+f	a1	c1	d1
A-dur	A-dur	A-dur	A-dur	A-dur	A-dur	A-dur-E-dur	E-dur	E-dur	cis-moll, e-moll, d-moll, E-dur	A-dur	A-dur	A-dur	A-dur

Табл. 1. Структура I частини концерту
(сонатна форма з подвійною експозицією)

Друга частина концерту *Adagio* є контрастною до першої та будується на новому тематичному матеріалі. Музична мова передає відчуття спокою, теплоти та внутрішньої гармонії, що є типовими для моцартівських *Adagio*. Повільний темп викладу створюють картину ліричної зосередженості та інтимності. Основна тональність *E-dur* (I ступінь спорідненості із головною) надає ясного та світлого звучання.

Частина вкладена у просту тричастинну форму ABA1 із розлогим вступом в оркестровому *tutti*, де зароджується основна тема (див. табл. 2). Мелодична лінія спочатку проводиться у партії скрипок; вона кантиленно-співуча, виразна, має ліричний та поетичний характер. Ритмічна організація – шістнадцяті та 32-гі тривалості, пунктирний ритм в повільному темпі створюють досить гнучку та пластичну пульсацію, що сприяє природному розвитку широких фраз, які нагадують вокальний стиль. Фактура викладу є поліфонічною, оскільки разом із мелодією самотійно розвивається ще підголосок в інструментів низького діапазону. Вступ тонально замкнений, написаний у формі періоду типу розгортання, що не ділиться на речення, тому сприймається як цілісний та безперервний музичний потік.

Після заключного кадансування вступає солююча скрипка, яка виразно оспівує початковий мотив основної теми із вступу без акомпанементу. Це знаменує початок розділу А простої тричастинної форми. Він, в свою чергу, вкладений у форму періоду, що складається з двох речень повторної побудови, а також містить досить розлоге доповнення. Основна тема продовжує початковий кантиленно-співучий настрій в аріозному стилі, що нагадує вокальну арію (див. рис. 5). Витончена мелодична лінія будується на орнаментальних оспівуваннях тоніки, секвенційних висхідних рухах, додаються форшлаги та трелі. Переважає зв'язний штрих легато, що надає мелодії м'якої плавності. Динамічні переходи відбуваються поступово, без різких контрастів. Фактура супроводу стає гомофонно-гармонічною та прозорою: оркестр підтримує соліста «м'якими» гармоніями, створюючи ефект «підсвічування», а не активного діалогу, як було в I частині. Гостроти вносить IV підвищений ступінь, що обрамлюється функцією подвійної домінанти, через яку, власне, відбувається модуляція у тональність *H-dur*. Доповнення будується на матеріалі основної теми, продовжуючи той самий вишуканий та елегантний характер. Закінчується Розділ А модуляцією у тональність домінанти *H-dur* та заключним кадансуванням.



Рис. 5. II частина, основна тема

До середнього розділу є невелика зв'язка, що виконується в оркестровому *tutti* та будується на матеріалі основної теми. Вона продовжує розвиток

мелодичної лінії в *H-dur* та є тонально завершеною. Фактура гомофонно-гармонічна, з точки зору динаміки та перший план виходить ефект відлуння: фрази повторюються з делікатним відтінком. Основна тема у зв'язці викладена фігураціями, які насичені плавними пасажами, розспівами і оспівуваннями основного тону, надаючи звучанню витонченості, легкості та прозорості музичної тканини.

Солоюча скрипка знову без акомпанементу проводить початковий мотив теми у тональності *H-dur*, однак його розвиток будується на появі нової контрастної теми, що знаменує початок середнього розділу форму (див. рис. 6). Мелодія не втрачає своєї виразності та кантиленності, однак вона набирає драматичного характеру: переривається паузами, прикрашається орнаментикою, додаються хроматизми, збільшується динамічний контраст. Хвилювання додають зменшені тризвучки в гармонії та фактура, в основі якої пульсація шістнадцятими тривалостями. Розділ В простої тричастинної форми є тонально нестійким. Тема модулює у наступні мінорні тональності: *h-moll*, *e-moll*, *cis-moll* (у всіх використаний гармонічний вид).



Рис. 6. Тема середнього розділу

Модуляція назад у *H-dur* вносить заспокоєння: з'являється елемент основної теми, що повертає попередню легкість, ліричність та безтурботність. До репризи приводить невелика зв'язка в оркестровому *tutti*, де відбувається модуляція назад в основну тональність *E-dur*. В інтонаційній основі зв'язки низхідні секвенційні ходи та оспівування тоніки.

Реприза A1 є динамічною, оскільки збільшується структура періоду. Друге речення є розширене за рахунок відхилення тематичного матеріалу в однойменну тональність *e-moll*, що сприймається як згадка про драматичні події із середнього розділу та вносить тимчасове напруження. Доповнення відтворюється без змін, лише в основній тональності *E-dur*.

Закінчується II частина концерту невеликою кодою в оркестровому tutti, що будується на матеріалі основної теми. Окрім того, перед заключним кадансуванням наявна невелика каденція, яка виконується за бажанням соліста.

Вступ	A	Зв'язка	B	Зв'язка	A1	Coda
a	a1	a2	b	a3	a4	a5
E-dur	E-dur	H-dur	h-moll, e-moll, cis-moll	H-dur	E-dur, e-moll, E-dur	E-dur

*Табл. 2. Структура II частини концерту
(проста тричастинна форма ABA1)*

Третя частина (фінал) – Rondeau: Tempo di Menuetto – має вишуканий, граційний та водночас танцювальний характер. Вона вкладається у форму рондосоната, що є типово для класичних інструментальних концертів (див. табл. 3).

Експозиційний розділ починається із викладу головної партії, що одночасно є і рефреном. Основна тема легка, витончена та елегантна, витримана в характері менуету (див. рис. 7). Вона написана у формі періоду, що складається з двох квадратних речень повторної побудови з доповненням. Перше з них звучить у солюючої скрипки, а друге без змін виконується в оркестровому tutti. Доповнення написане на тематично нейтральному матеріалі та є тонально замкнуте. Легкості темі додають комбіновані штрихи: легато, стакато й спікато, а також пунктирний ритм. З точки зору гармонії переважають прості функції – тоніка, субдомінанта та домінанта, немає жодних відхилень та модуляцій. Партія оркестру виконує роль супроводу, його фактура прозора та переривається паузами, що увиразнює мелодію у соло-скрипки.



Рис. 7. III частина, рефрен

Сполучна партія коротка, будується на новому матеріалі, де, власне, відбувається модуляція у тональність домінанти – *E-dur*.

Побічна партія (перший епізод) контрастна, вкладена у форму періоду з двох не квадратних речень. Перше з них відтворюється на нюансі *p*, має ліричний і наспівний характер, а друге – виступає варіантним повторенням першого, адже змінюється штрих на спікато, переважають ходи по звуках тонічного та доміантового тризвуків, що створює грайливий образ. Таким чином, тип розгортання матеріалу даного епізоду є контрастно-варіаційним. Закінчується побічна партія модуляцією в основну тональність *A-dur*. На функції домінанти скрипка-соло виконує невелику імпровізаційну каденцію, яка виступає зв'язкою до рефрену.

Головна партія проводиться без особливих змін. Замість доповнення – перехід до другої побічної партії у паралельну тональність *fis-moll*. Другий епізод будується на новому контрастному матеріалі, що вирізняється журливим і смутним характером. В партії сольної скрипки переважають низхідні секундові ходи, що нагадують інтонації зітхання з арій *lamento*. Мелодична лінія наспівна, широкого дихання, має вокальну природу. Другий епізод вкладений у форму періоду з двох речень. Перше відтворюється повністю у *fis-moll*, друге – повторної побудови, однак за рахунок двох ланок секвенцій створюється дещо інша барва: тональний план *D-dur* та *h-moll* вносять просвітлення. Хвилювання додає пульсація шістнадцятими тривалостями у супроводі. Поява фігураций у *fis-moll* тонально і тематично завершує даний

епізод. На функції домінанти знову відтворюється невелика каденція імпровізаційного типу, в основі якої хроматичний пасаж.

Головна партія (рефрен) відтворюється повністю без змін із початковим варіантом доповнення. Вона є тонально замкненою та завершує експозиційний розділ форми рондо-соната. Варто звернути увагу, що заключна партія відсутня.

Центральний епізод вносить різкий контраст до всього матеріалу. Змінюється розмір на 2/4, тональність стає *a-moll*, а темп прискорюється до *Allegro*. Саме через цей яскравий епізод концерту отримав не офіційну назву «Турецький», оскільки музична мова та характер яскраво натякають на «екзотичну» османську культуру, що була популярною в Європі вкінці XVIII століття. Турецькі традиції та звичаї викликали великий інтерес серед європейської аристократії та митців, а композиторів особливо приваблювали образи східних правителів, які створювали яничарські оркестри для своїх військ. Їхня музика включала мідні духові інструменти, «екзотичну» перкусію, специфічні ритмічні фігури та ефекти, що імітували військові марші. В. А. Моцарт майстерно відтворює традиції яничарської музики через синкопований метро-ритм та різкі акценти, акордову фактуру, жвавий темп та швидко зміну гармонії [25].

Епізод написаний у простій тричастинній формі АВА1 із вступом, із виписаним динамічним повтором. Зокрема, у вступі відбувається своєрідний «діалог» між солюючою скрипкою та оркестром. Акомпанемент «задає» характер: активні терцієві ходи з динамікою *fp* нагадають приготування до маршу. На бурдонній квінті у соло-скрипки у акцентованій другій долі з'являються пасажі, що закінчуються кварто-квінтовими інтонаціями. Через це створюється героїчний та навіть метушливий образ. Цей мотив повторюється чотири рази, що додає його наполегливості і впевненості (див. рис. 8).



Рис. 8. Центральний епізод, вступ

Основна тема викликається в оркестровому tutti. Вона має акордову фактуру, мелодична лінія у партії скрипок будується на оспівуванні обернення тонічного тризвуку. Гострий штрих та нюанс *fz* дійсно викликають алузії до військового маршу (див. рис. 9).



Рис. 9. Центральний епізод, основна тема

Друге речення розділу А теж звучить в оркестрі, будується на хроматичних висхідних ходах. Дійшовши кульмінаційної точки, динаміка раптово «провалюється» до нюансу *p*. Такий ефект вносить суворий та різкий характер. В третьому реченні вступає солююча скрипка, виконуючи стрімкі пасажі шістнадцятими тривалостями з акцентами на кожную долю, що вносить гостроту. Використаний мелодичний вид мінору, який надає музиці драматичності.

У середньому розділі В змінюється тональність – *C-dur*, яка на мить повертає попередню легкість, безтурботність і танцювальність. В акомпанементі переважає синкопований метро-ритм, який нагадує про суворий марш. Виписаний повтор динамічний і скорочений: мотив вступу

відтворюється лише один раз, мелодичну лінію другого речення дублює скрипка. На функції домінанти скрипка-соло проводить знову невелику імпровізаційну каденційну зв'язку, насичену хроматизмами, яка приводить до репризи форми рондо-соната.

Повертається попередній розмір 3/4, відбувається модуляція у тональність *A-dur*, характер знову стає вишуканий, граційний і танцювальний. Репризний розділ фіналу скорочений, адже не відтворюється друга побічна партія (другий епізод). Рефрен, сполучна та перший епізод повторюються без змін, все звучить в основній тональності *A-dur*.

Завершує III частину концерту невелика *Coda*, що будується на матеріалі головної партії. Її проведення є розширене за рахунок невеликої речитативної вставки в партії оркестру, в основі якого хроматичний пасаж та заключне кадансування.

Експозиція						Розробка				Реприза			Coda
R	СП	E1	R	E2	R	Вступ	A	B	A1	R	СП	E1	R
a	a1	b	a	c	a	d	e	f	e1	a	a1	b	a
A-dur	A-dur	E-dur	A-dur	fis-moll	A-dur	a-moll	a-moll	C-dur	a-moll	A-dur	A-dur	A-dur	A-dur

Табл. 3. Структура III частини концерту
(рондо-соната)

Висновки до Розділу 2

Жанр скрипкового концерту у творчості В. А. Моцарта репрезентує важливий етап становлення класичної концертної форми. Композитор узагальнив попередні традиції та водночас вніс принципово нові естетичні й структурні підходи. Особливу увагу він приділяв драматургії взаємодії соліста й оркестру, де кожен із них виконує рівнозначну художню функцію. Формальна довершеність і нова роль оркестру стали визначальними рисами Моцартівських скрипкових концертів. Поєднання віртуозності, ліризму й симфонічної

масштабності в цих творах піднесло жанр до рівня глибокого індивідуального висловлення.

Концерт для скрипки з оркестром №5 *A-dur* Вольфганга Амадея Моцарта є яскравим зразком класичного інструментального концерту, що поєднує в собі витончену мелодику, віртуозність та динамічну драматургію. Форма та структура твору відповідають типовій тричастинній будові класичного інструментального концерту: перша частина (*Allegro, A-dur*) написана у сонатній формі з подвійною експозицією з однаковим набором тем. Друга частина (*Adagio, E-dur*) – є зразком простої тричастинної форми з розкішною кантиленною мелодикою. Спокійна, співуча музика розгортається на основі плавних ритмічних фігур. Фінал (*Allegro, A-dur*) вкладений у форму рондо-соната, що поєднує чергування рефрену з контрастними епізодами.

Музична мова концерту поєднує в собі мелодичну ясність і рівновагу, характерну для віденського класицизму. Мелодика широкого дихання наближена до оперних арій. Акомпанемент є прозорим, що забезпечує виразність провідних тем. Фігурації та орнаментика створюють пластичність і гнучкість розвитку фраз. Характер музичної мови здебільшого переважає веселий, життєрадісний, безтурботний, ліричний і танцювальний. Відхилення у мінорні тональності вносять смутні барви, однак вони швидко розвіюються.

Роль оркестру в супроводі – підтримувати не лише акомпанемент, а й сприяти розвитку драматургії. Фактура здебільшого гомофонно-гармонічна, але в певних епізодах (особливо в II частині) зустрічаються імітаційні проведення та підголоски, що створюють поліфонічні відтінки. Динаміка оркестру допомагає підкреслити кульмінації, де раптові зміни гучності створюють ефект відлуння.

Скрипка-соло виступає як головний «виразник» мелодичної лінії. Здебільшого композитор використовує контрастно-варіаційний тип розвитку матеріалу, насичує партію складними технічними прийомами та комбінованими штрихами.

Загалом, у Концерті №5 для скрипки з оркестром В. А. Моцарт створює тонкий баланс між оркестром і солістом, де кожен виконує свою роль у побудові музичного образу, зберігаючи при цьому єдність форми, стилю та контрастність між частинами.

ВИСНОВКИ

У межах історичного розвитку жанру інструментального концерту, скрипковий концерт пройшов глибоку еволюцію: від своїх витоків у церковній хоровій поліфонії на межі XVI-XVII століть до високої класичної форми. Спочатку концерт функціонував як вокальний твір із супроводом, проте завдяки творчості таких композиторів, як А. Кореллі, жанр набув інструментального характеру, в основі якого закладався принцип контрастного зіставлення соліста (або групи солістів) із оркестром, що й стало фундаментом жанру *concerto grosso*. Подальші трансформації, пов'язані з доробками А. Вівальді, А. Страделли, Й. С. Баха й інших, сприяли формуванню тричастинної циклічної структури, посиленню ролі інструментального соліста, ускладненню тематичної роботи та розвитку форми ригурнельного типу. Ці процеси створили підґрунтя для наступного етапу – стилістичних змін в епосі Класицизму.

Перехід до класицистичних «підходів» у трактуванні концерту супроводжувався переглядом функцій учасників музичного діалогу. Значний внесок у це зробив Й. Стаміц, який запровадив подвійні експозиції, динамічні контрасти та виразну тематичну організацію. Й. Гайдн розвинув ці принципи, поєднавши конструктивну ясність із мелодичною гнучкістю, гармонійним балансом і витонченістю. Ці естетичні й структурні інновації зумовили остаточне формування жанру інструментального концерту, у тому числі й скрипкового, в якому повною мірою проявився талант В. А. Моцарта. У його творчості жанр скрипкового концерту досягає стилістичної досконалості, поєднуючи спадкові риси з новими художніми рішеннями. Скрипкові концерти В. А. Моцарта демонструють тричастинну форму, чітко окреслену архітектоніку кожної частини та зразкову взаємодію соліста й оркестру. Важливим аспектом є драматургічний баланс, де кожна сторона – і соліст, і оркестр – бере активну участь у створенні образного простору. Формальна

довершеність та музичний зміст поєднуються з віртуозною насиченістю й виразністю, що підносить жанр до нового рівня.

Яскравим прикладом усіх цих принципів є Скрипковий концерт №5 A-dur. Його перша частина, написана у сонатній формі з подвійною експозицією, вирізняється тематичною цілісністю й ретельною симетрією. Оркестрова експозиція подає основні теми, які згодом розвиває соліст. У другій частині розгортається співуча, спокійна тема з багатою кантиленною мелодикою, що ґрунтується на плавному ритмічному русі. Побудована у простій тричастинній формі, вона наближається за характером до оперної арії, в чому проявляється театральний талант композитора. Завершальна частина – фінал у формі рондо-сонати – спирається на чергування рефрену з контрастними епізодами, що додає композиції динаміки та драматизму.

Музична мова твору будується на прозорій фактурі. Оркестр виступає не лише акомпануючим «середовищем», а й рівноправним учасником драматургії, що виявляється через динамічні контрасти, темброві відтінки та поліфонічні мотиви, зокрема у другій частині. Скрипка-соло, зі свого боку, несе основне виразове навантаження: її партія насичена технічними прийомами, включно з витонченою орнаментикою, штриховою різноманітністю та контрастно-варіаційним розвитком. Усе це створює багатогранний музичний образ, у якому поєднується легкість і глибина, грація і сила, індивідуалізм і симфонічне мислення.

Отже, Скрипковий концерт №5 В. А. Моцарта є яскравим прикладом органічного поєднання жанрової класики з композиторською індивідуальністю. Через нього проявляється повнота естетичного бачення митця, який зміг синтезувати традиції, технічну довершеність і художню глибину, що стало вагомим внеском у розвиток скрипкового концерту та заклало основу для подальших досягнень у цьому жанрі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. Х. 314 с.
2. Біла К. Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту. *Левко Колодуб: сторінки творчості: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. К., 2006. Вип. 50. С. 213-221.
3. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії Мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. К., 2009. Чис. 2 (26). С. 107-111.
4. Гончарова О. Антична риторика як феномен європейської культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Київський нац. ун-т культ. та мистецтва. Київ, 2012. 39 с.
5. Жаркова В. Мадригали Клаудіо Монтеверді як феномен музичної культури XVII століття. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 91–96.
6. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанровостильової динаміки: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001. 29 с.
7. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.
8. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*.: Музичне виконавство. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 115–122.

9. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. К.: Муз. Україна, 2010. Вип. 11. С. 62–64.
10. Клендій О. Взаємодія традиційного та новаторського в жанрі класичного концерту на прикладі творів Дж. Б.Віотті та Л. ван Бетховена. URL: http://www.aphnjournal.in.ua/archive/56_2022/part_1/12.pdf (дата звернення 22.03.2025).
11. Коденко І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. №56. С. 93–105.
12. Коденко І. Координати драматургічної цілісності в автентичному виконавстві (на прикладі романтичної і барокової інтерпретацій концерту для скрипки, струнних і basso continuo a-moll Й. С. Баха). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. Вип. 4. С. 116–127.
13. Коробецька С. Віденський класицизм як історична оркестрово-стильова парадигма. *Українське музикознавство*. Київ: НМАУ, 2005. С. 117–127.
14. Куцан А. Проблеми виконання творів XVII – XVIII століть на прикладі концертів для скрипки, струнних та континуо А. Вівальді. Магістерська робота. Рукопис. Київ, 2011. 64 с.
15. Ракочі В. Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: дис. ... д-ра мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2021. 625 с.
16. Ракочі В. Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20 (1). С. 55-68.
17. Соловійова О. Клавірний концерт XVIII століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти : дис.... доктора філософії (PhD) за спец. 025 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А.С. Макаренка. Суми, 2021. 197 с.
18. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ

- ст.: автореферат дис...канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 Муз. мистецтво. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
19. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 2. С. 355–360.
 20. Concerto for violin and orchestra No. 5 in A dur, K. 219. *Sofia Philharmonic*. URL: <https://sofiaphilharmonic.com/en/works/wolfgang-amadeus-mozart-concerto-for-violin-and-orchestra-no-5-k-219/> (дата звернення 13.04.2025).
 21. Engel H. Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung. Wiesbaden : Breitkopf, 1974. Bd. 1. 393 s.; Bd. 2. 481 s.
 22. Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London: Faber and Faber, 1961. 363 p. (P. 176).
 23. Hutchings A. J. B., Talbot M. Concerto. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2-nd edit. / edited by Stanley Sadi. Oxford. New York, 2001. Vol. 6. P. 240–260.
 24. Mozart L. Violinschule, oder Anweisung die Violin zu spilen. Forgotten Books. London, 2018. 78 p.
 25. Nikolaj Szeps-Znaider on Mozart Violin Concerto no. 5. URL: <https://www.thestrads.com/playing-hub/masterclass-nikolaj-szeps-znaider-on-mozart-violin-concerto-no5/14349.article> (дата звернення 15.02.2025).
 26. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland: Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
 27. Wolfgang Amadeus Mozart: Violon Concerto №5 in A Major, K. 219. *Boston Baroque*. URL: <https://baroque.boston/mozart-violin-concerto-5> (дата звернення 04.03.2025).