УДК 78.071.2:785.6
DOI https://doi.org/10.32782/3083-6069/2026/1.8

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ ВИКОНАННЯ СКРИПКОВИХ КОНЦЕРТІВ А. ВІВАЛЬДІ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Соколова А. В.
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. Н. Нежданової
ORCID ID: 0000-0002-4841-6342
E-mail: asmoonlux@gmail.com

Мета дослідження *полягає у виявленні культурних і стильових засад та проблемних аспектів виконавської інтерпретації скрипкових концертів А. Вівальді на прикладі творчих версій українських і зарубіжних скрипалів другої половини XX – початку XXI століття. Виконавська інтерпретація розглядається як форма діалогу культури із власним минулим, у якій виконавець є водночас носієм традиції та співтворцем нового смислу.* ***Методологічну основу*** *дослідження становить сукупність взаємодоповнювальних методів. Культурологічний метод дозволив трактувати музичний стиль як відкриту систему, вбудовану в ширший культурний контекст епохи, а кожну виконавську версію – як факт виконавської культури свого часу; історико-стилістичний метод уможливив розгляд еволюції скрипкового мистецтва барокової доби як динамічного, а не статичного явища; порівняльний метод виступив головним інструментом зіставлення виконавських версій Д. Ойстраха, А.-С. Муттер і В. Соколова; феноменологічний метод застосовувався для аналізу безпосереднього художньо-звукового враження від кожної з розглянутих інтерпретацій. Джерельну базу дослідження становили аудіо- та відеозаписи виконавських версій, а також музикознавчі праці, присвячені творчості А. Вівальді й питанням виконавської інтерпретації барокового репертуару.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у спробі розглянути формування жанру концерту в доробку італійських композиторів кінця XVII–XVIII століття – А. Кореллі, Д. Кастелло, Г. Бібера, Дж. П. Чими – як цілісний культурно-генетичний ґрунт, на якому виростає скрипкова драматургія А. Вівальді; з іншого боку – у тому, що скрипкова творчість А. Вівальді вперше стає предметом порівняльного аналізу крізь призму трансформації виконавських підходів із рівноправним залученням доробку як українських, так і зарубіжних скрипалів-віртуозів, – підхід, що дає змогу подолати усталену в музикознавстві практику ізольованого розгляду «західної» та «української» виконавських традицій.* ***Висновки.*** *Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій Д. Ойстраха, А.-С. Муттер і В. Соколова засвідчив, що кожна з них є відповіддю на культурно-історичну ситуацію та по-своєму розв'язує питання співвідношення історичної стилістики й особистого художнього бачення. Виявлено спільні тенденції та індивідуальні відмінності у трактуванні барокового репертуару, зумовлені не лише вибором інструментарію, а й культурним середовищем виконавця. Результати дослідження підкреслюють значущість порівняльного аналізу української та зарубіжної виконавських традицій для осмислення сучасної інтерпретації музики бароко як явища культури пам'яті.*

Ключові слова: *творчість А. Вівальді, скрипковий концерт, цикл «Пори року», виконавська інтерпретація, виконавська культура, культурна пам'ять, історико-автентичне виконавство, барокова скрипка, українська скрипкова школа, музичний стиль.*

Interpretative strategies in the performance of A. Vivaldi's violin concertos in Ukrainian and foreign performance culture: a culturological perspective

Sokolova A. V.
Doctor of Art Studies, Professor,
Head of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

The purpose *of the study is to identify the cultural and stylistic foundations and the problematic aspects of the performance interpretation of Antonio Vivaldi's violin concertos through an examination of interpretations by Ukrainian and foreign violinists from the second half of the twentieth century to the beginning of the twenty-first century. Performance interpretation is treated as a form of dialogue between a culture and its own past, in which the performer is both a bearer of tradition and a co-creator of new meaning.* ***The methodological basis*** *of the study comprises a set of complementary methods. The culturological method made it possible to interpret musical style as an open system embedded in the broader cultural context of its period, and each recorded version as a fact of the performance culture of its time. The historical and stylistic method made it possible to examine the evolution of violin performance during the Baroque era as a dynamic rather than a static phenomenon. The comparative method served as the principal tool for examining the performance interpretations of David Oistrakh, Anne-Sophie Mutter, and Valeriy Sokolov. The phenomenological method was used to analyse the immediate artistic and sonic impression produced by each of the interpretations under*

consideration. The source base of the study consists of audio and video recordings of performances, as well as musicological works devoted to Vivaldi's music and the interpretation of Baroque repertoire. ***Scientific novelty*** *of the study lies, firstly, in the attempt to consider the formation of the concerto genre in the works of Italian composers of the late seventeenth and eighteenth centuries – A. Corelli, D. Castello, H. Biber, and G.P. Cima – as a unified cultural and genetic foundation for the development of Vivaldi's violin dramaturgy. Secondly, Vivaldi's violin works are examined through a comparative analysis of the transformation of performance approaches, with equal consideration given to the artistic contributions of Ukrainian and foreign virtuoso violinists. This approach makes it possible to move beyond the established musicological practice of examining Western and Ukrainian performance traditions in isolation.* ***Conclusions.*** *A comparative analysis of the interpretations by David Oistrakh, Anne-Sophie Mutter, and Valeriy Sokolov showed that each of them is a response to a particular cultural and historical situation and resolves in its own way the relationship between historical style and personal artistic vision. Common trends and individual differences in the interpretation of Baroque repertoire were identified, determined not only by the choice of instrument but also by the performer's cultural environment. The findings highlight the importance of comparative analysis of Ukrainian and foreign performance traditions for understanding the interpretation of Baroque music today as a phenomenon of the culture of memory.*

Key words: *Antonio Vivaldi's works, violin concerto, Four Seasons, performance interpretation, performance culture, cultural memory, historically informed performance, Baroque violin, Ukrainian violin school, musical style.*

Актуальність. Місце, яке скрипкова спадщина А. Вівальді посідає в історії європейського інструментального мистецтва, є настільки унікальним, що кожне нове її прочитання неминуче перетворюється на явище культурного значення. Цикл «Пори року», що давно переріс формат концертної зали й став одним із найбільш тиражованих музичних творів в історії людства, нині існує в сотнях виконавських версій, які помітно різняться темпом, артикуляцією, вибором інструментарію і, урешті-решт, філософією ставлення до авторського тексту. Ця ситуація потребує від сучасного музикознавства не так описової фіксації цього розмаїття, як його аналітичного осмислення: з'ясувати логіку, за якою розвивається виконавська інтерпретація барокового скрипкового репертуару в добу, коли історична автентичність перестала слугувати єдиним критерієм виконавської достовірності.

У культурологічному вимірі «Пори року» є й культурним текстом, який кожна епоха прочитує за власним кодом. Те, що в одну добу сприймається як норма виконання, в іншу постає історичною умовністю, тому версії того самого нотного тексту стають свідченнями про стан виконавської культури, її ставлення до минулого, до авторитету й до індивідуальності. Інтерпретація в цьому розумінні є формою культурної пам'яті: виконавець вирішує, яку частину минулого і яким чином він робить сучасною. Тож питання про «правильного» А. Вівальді поступається питанню про те, яку культурну позицію виражає та чи та версія.

Ваги цій темі надає те, що вітчизняне музикознавство нині проходить етап принципового перегляду власної джерельної основи: відмова від звичного використання російськомовних і радянських методологічних схем, які тривалий час визначали вітчизняне вивчення західноєвропейської музики, зумовлює нагальну потребу прямого звернення до першоджерел та до англомовної наукової традиції, а також формування самостійного, українськомовного дискурсу про барокову скрипкову спадщину. Тому порівняльний аналіз виконавських версій, побудований у цій публікації винятково на матеріалах української та англомовної наукової літератури, варто розглядати як свідому дослідницьку позицію.

Актуальність теми підсилюється також кількома чинниками. По-перше, упродовж другої половини XX – початку XXI ст. у скрипковому виконавстві паралельно функціонують дві принципово різні моделі роботи з бароковим текстом: академічно-мейнстримова, укорінена в безперервності педагогічної традиції майстер – учень, та історико-автентична, спрямована на відтворення звукового образу епохи через застосування старовинного інструментарію. Саме розуміння логіки взаємодії, а не протистояння цих моделей, становить нагальне завдання сучасного музикознавства. По-друге, для української виконавської школи, активніше залученої до світового концертного простору, вирішальне значення має формування власної, теоретично виваженої позиції щодо трактування барокового репертуару – позиції, вибудуваної в діалозі зі здобутками світового скрипкового мистецтва, а не запозиченої як готова ретроспективна модель. По-третє, аналіз виконавських стратегій щодо спадщини А. Вівальді дозволяє простежити ширші тенденції трансформації музичного мислення – рух від безумовної довіри авторитету тексту до визнання за виконавцем права на художню співтворчість, – тенденції, значення яких виходить далеко за межі власне барокового репертуару.

Мета дослідження полягає у виявленні культурних і стильових засад і проблемних аспектів виконавської інтерпретації скрипкових концертів А. Вівальді на прикладі творчих версій українських і зарубіжних скрипалів другої половини XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж посісти те центральне місце в європейській музичній культурі, яке скрипці належить нині, цей інструмент пройшов тривалий шлях формування. До числа його гіпотетичних попередників дослідники відносять індійську раванахатху, арабо-андалузький ребек, візантійську ліру та монгольський морінхур; поширення цих інструментів упродовж VII–XIV ст. свідчить про загальну для середньовічної музичної культури тенденцію до вдосконалення способів смичкового звуковидобування. Безпосереднім попередником сучасної скрипки вважають італійську ліру да браччо, чия форма «пісочного годинника» забезпечувала гучне й виразне звучання. Перші скрипки в сучасному значенні цього слова з'явилися приблизно в 1550 р. завдяки брешіанським майстрам; кремонська школа, засновником якої став Андреа Аматі, а продовжувачем – його онук Ніколо, що навчив ремесла Джузеппе Гварнері й Антоніо Страдіварі,

до 1660-х рр. остаточно закріпила стандартну конструкцію інструмента [14].

Варто зауважити, що на початку доби Бароко соціальний статус скрипки суттєво поступався тому привілейованому становищу, яке вона здобула згодом: аристократичні кола віддавали перевагу лютні й віолі да гамба, тоді як гру на скрипці зараховували до ремесел нижчих станів. Перелом у ставленні до інструмента настав із розвитком концертної музики: до кінця XVII ст. скрипка перетворюється на провідний солюючий інструмент, а європейські королівські двори змагаються за право утримувати найкращих скрипалів-віртуозів [14]. Естетичним взірцем барокового скрипкового звучання виступав професійно поставлений людський голос – оперний ідеал bel canto, перенесений у сферу інструментальної риторики. Показово, що легший і гнучкіший за сучасний бароковий смичок давав виконавцеві змогу миттєво послаблювати натяг волосіні для отримання особливих тембрових ефектів – прийом, детально описаний А. Швейцером у праці про Й.С. Баха, який і нині відтворюється у практиці історично поінформованого виконавства.

Зміна соціального статусу скрипки має культурологічне значення. Інструмент, який належав до ремісничого середовища, стає символом віртуозності й придворного престижу, а це означає, що уявлення про «високе» і «низьке» у музичній культурі історично змінні. Саме ця змінність пояснює, чому скрипкову спадщину доби кожне покоління прочитує по-своєму.

Жанрова система, у межах якої складалася скрипкова творчість А. Вівальді, сформувалася завдяки зусиллям низки італійських майстрів кінця XVI – початку XVIII ст. Приблизно в 1610 р. Дж. Чима створив одні з перших зразків сольної та тріо-сонати, де скрипка вперше набула статусу самостійного солюючого голосу. А. Кореллі, чиї дванадцять скрипкових сонат і дванадцять concerti grossi побачили світ на межі XVII–XVIII ст., обмежив звуковий діапазон скрипки трьома позиціями, наближеними до теситури людського голосу, водночас запровадивши прийоми арпеджіато й баріоли, які надалі розвинули П. Локателлі та Н. Паганіні [14]. Д. Кастелло представляв венеційську віртуозну лінію, а Генріх фон Бібер у циклі «Розарій» випробував техніку скордатури, довівши скрипкову віртуозність до рівня, що випереджав тогочасні можливості інструментарію. Саме на цьому тлі – тлі щойно сформованої, проте вже внутрішньо розгалуженої жанрової системи концерту – і розгортається новаторство Антоніо Вівальді.

Скрипкова спадщина А. Вівальді парадоксальним чином одночасно належить стилістичному контексту доби Бароко й виходить за його межі. Для сучасників А. Вівальді був насамперед віртуозом-виконавцем, тоді як репутація видатного композитора закріпилася за ним значно пізніше [14]. Уже в перших опублікованих тріо-сонатах простежується характерний для композиторського мислення А. Вівальді прийом – остинатна ритмічна формула, побудована на чергуванні подовженої сильної і укороченої слабкої частки, яка «замикає» твір на рівні мотивної структури [12]. У Концерті соль мажор ор. 4 № 12 ця логіка втілюється вже на рівні всього циклу: перша частина витримана у тридольному розмірі, друга вибудувана на контрастному чергуванні швидких і повільних епізодів, а у третій композитор свідомо порушує слухацькі очікування, невиправдано розтягуючи сольну партію скрипки саме там, де слухач чекає на вступ оркестру [14]. Збірка "L'Estro Armonico" (1711 р.), видана в Амстердамі з огляду на якість тамтешнього друкарства й популярність музики А. Вівальді в Північній Європі, і Концерт сі мінор для чотирьох скрипок № 10 ор. 3 демонструють уміння композитора створювати складну поліфонічну фактуру, в якій жодна із чотирьох сольних партій не розчиняється в інших, – ефект, досягнутий завдяки швидкому обміну тематичним матеріалом і варіативності ритмічного малюнка [12].

Естетика барокової риторики визначала й саме розуміння статусу інструментальної музики: музичну мову цієї доби мислили як своєрідний аналог мови словесної, здатний за допомогою системи усталених інтонаційних формул – так званих музично-риторичних фігур – передавати конкретні афекти: гнів, скорботу, радість, захоплення. Скрипка, якій найповніше з-поміж інших інструментів вдавалося наблизитися до тембрового й інтонаційного багатства людського голосу, ставала в цій системі ідеальним виразником риторичного начала, а скрипаль-віртуоз поставав своєрідним оратором, що звертається до слухача мовою чистого звуку. Саме на перетині риторичної традиції із щойно сформованою жанровою системою concerto italiano виникає той творчий метод, який дослідники визначають як власне вівальдіївський: поєднання досконалого володіння усталеними формулами доби з готовністю рішуче відступати від них заради конкретного художнього результату [14].

Найяскравіше новаторство композиторського мислення А. Вівальді втілене в циклі «Пори року» (1723 р.) – перших чотирьох концертах збірки "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione" (1725 р.), кожен з яких супроводжується програмним сонетом, імовірно, написаним самим композитором [12]. Програмна музика існувала й до А. Вівальді – варто згадати хоча б «Химерне капричіо» К. Фаріна (1627 р.), – проте музичні теоретики того часу трактували її як регресивний, «примітивний» шлях розвитку інструментальної музики [12]. А. Вівальді свідомо суперечить цій позиції, демонструє, що програмність цілком сумісна зі складністю та віртуозністю письма. У «Весні» імітація пташиного співу й дзюрчання струмків поєднується зі сценкою сну пастушка, вибудуваною на контрасті двох тем – ніжної мелодії соло-скрипки та наполегливої «гавкітливої» інтонації альта. «Літо» через пунктирний ритм і різкі динамічні перепади (Adagio e piano – Presto e forte) передає наростання грозової бурі; «Осінь» малює сільське свято врожаю з характерним «хмільним» збоєм ритму в першій частині; «Зима» ж, мабуть, є вершиною образотворчої майстерності композитора: остинатний пульс восьмих тривалостей імітує крижаний вітер, а низхідні октави других скрипок і альтів – ковзання людини по льоду [10]. Принципово, що позамузичні програмні вказівки в жодному із чотирьох концертів не суперечать логіці власне музичного формоутворення: вони лише стимулюють вико-

навську й слухацьку уяву, не виходячи за межі усталеної тричастинної концертної форми [12]. Саме здатність поєднати гранично конкретну образність із класичною ясністю форми зробила цикл «Пори року» твором, що випередив свою епоху й передбачив майбутні пошуки програмного симфонізму композиторів-романтиків XIX ст.

Драматургія «Літа» вирішена значно вільніше, ніж драматургія «Весни»: партія соло-скрипки послідовно відтворює спів зозулі, голуба та щигля, після чого настрій різко змінюється – виникає меланхолійна тема, яка, за авторськими ремарками, змальовує пастуха, охопленого страхом перед насувною грозою. Чергування ремарок *Adagio e piano* й *Presto e forte* в межах однієї частини – прийом, безпрецедентний для концертної практики початку XVIII ст., – дає композиторові змогу передати наростання грозової напруги, не порушуючи цілісності музичної форми: пунктирний ритм оркестрової партії відтворює дзижчання комах, а висхідні і низхідні гамоподібні пасажі та розкладені арпеджіо – спалахи блискавок і удари грому, тоді як частина завершується унісоном усього оркестру, що символізує кульмінацію стихії. «Осінь», на противагу драматизму «Літа», відкривається ритурнелем у чотиридольному розмірі, який передає безтурботну атмосферу сільського свята врожаю: соло-скрипка викладає тему ритурнелю подвійними нотами, а в першому розділі частини – «Дрімота сп'янілих» – послідовність розкладених акордів і дрібних шістнадцятих і тридцять других тривалостей змальовує сценку захмелілого сільського танцю. Другий розділ «Осені» занурює слухача в контрастну атмосферу спокою та тиші, тоді як завершальна частина – сцена полювання – вибудувана на тридольному танцювальному ритурнелі, розмаїтті тріолей, стрімких тридцять других пасажах соло-скрипки й оркестровому тремоло, які імітують шурхіт листя, тупіт кінських копит і гавкіт мисливських собак.

Розглянуті жанрово-стильові константи скрипкової творчості А. Вівальді безпосередньо породжують коло проблем, із якими стикається сучасний виконавець. Бароковий нотний запис – так званий «умовний запис» уртекстів – принципово не фіксує деталей штрихів, темпу, динаміки й орнаментики, спираючись на усну виконавську традицію, яка для сучасного музиканта є практично втраченою [14]. Саме ця обставина зумовила формування у другій половині XX ст. двох принципово різних моделей виконавського стилю. Академічно-мейнстримова модель, вибудувана за принципом майстер – учень, забезпечує спадкоємність виконавської традиції через передавання досвіду від покоління до покоління, спираючись на детальні виконавські вказівки в педагогічних працях і рецензіях музичних критиків [11]. Історико-автентична модель, що склалася в повоєнні десятиліття – з 1950-х по 1980-ті рр. [11], – орієнтована на відтворення звукового образу епохи засобами старовинного або реконструйованого інструментарію та на вивчення історичних трактатів з орнаментики, аплікатури й артикуляції. Показово, що інституційне утвердження історико-автентичного руху відбулося через створення спеціалізованих відділень старовинної музики в європейських консерваторіях та появу барокових ансамблів – "L'Orfeo", "L'arpa festante", «Академії Святого Мартіна», «Англійського камерного оркестру», а також вітчизняного камерного оркестру «Ренесанс» Сумської обласної філармонії [9].

Кожна з окреслених моделей має власний потенціал і власні обмеження. Історико-автентичне виконавство, безперечно, «внесло ясність у виконавську практику» [11, с. 16], зробивши доступними численні джерела, що фіксують артикуляційні й динамічні норми доби, проте по своїй природі є найбільш замкненою та статичною системою, в якій особистісно-творчий чинник виконавця виявляється максимально приглушеним [14]. Академічно-мейнстримовий стиль, навпаки, надає виконавцеві значно більший простір для індивідуальної інтерпретації, однак ризикує підмінити стильову достовірність суб'єктивним «здоровим глуздом» виконавської традиції, відірваної від реального звукового образу епохи. Саме напруга між цими двома полюсами й зумовлює розмаїття сучасних виконавських версій скрипкової музики А. Вівальді.

Про масштаб виконавської рецепції скрипкової спадщини А. Вівальді красномовно свідчить хоча б те, що нині налічується приблизно сто різних записаних версій циклу «Пори року», здійснених зарубіжними й українськими музикантами [12]. Одним із перших відомих записів уважається версія американського скрипаля Луї Кауфмана в супроводі струнної групи Нью-Йоркського філармонічного оркестру (1947 р.), яка фактично поклала початок традиції численних перевидань і переосмислень цього твору у звукозаписній індустрії XX ст. Серед виконавців, чиї версії скрипкових концертів А. Вівальді набули знакового значення для розвитку виконавської традиції, дослідники окремо виділяють Д. Ойстраха, І. Стерна, П. Цукермана, І. Менухіна, Ф. Айо, А. Бейєра, Р. Поджера, Р. Мікелуччі, Я. Шредера, А. Браун [12]. Показово, що серед цих імен є як представники історико-автентичного руху (Р. Поджер, А. Бейєр), так і виконавці академічно-мейнстримової традиції (І. Стерн, П. Цукерман), що само собою засвідчує принципову стильову неоднорідність виконавської рецепції творчості А. Вівальді впродовж другої половини XX ст. Для докладнішого порівняльного аналізу в цій статті обрано три виконавські версії – Д. Ойстраха, А.-С. Муттер і В. Соколова, – які, на нашу думку, найбільш показово репрезентують три різні траєкторії руху виконавської думки: від дисциплінованого академічного прочитання через історично поінформований, але художньо самостійний підхід до свідомого стильового синтезу у творчості представника сучасної української скрипкової школи.

Ці версії доцільно розглядати не лише як індивідуальні почерки, а як відповіді на різні культурно-історичні ситуації. Запис Д. Ойстраха 1966 р. виростає з радянської академічної школи, у якій барокове письмо засвоювалося через безперервність педагогічної традиції; сам виконавець є вихованцем одеської скрипкової школи. Запис А.-С. Муттер 1984 р. належить до західної концертної і звукозаписної індустрії, де інтерпретація водночас є частиною медіакультури. Версія В. Соколова з'являється в добу відкритого українського виконавства, яке вибудовує власну позицію в діалозі зі світовим контекстом. Така оптика дає змогу бачити в кожній версії не відхилення від «норми», а прояв культури, що її породила.

Показовим прикладом академічно-мейнстри-

мового підходу, збагаченого індивідуальною виконавською філософією, слугує інтерпретація Концерту сі мінор для чотирьох скрипок, записана в 1966 р. квартетом у складі Давида Ойстраха, Ігоря Ойстраха, Леоніда Когана та Павла Когана. Партія Д. Ойстраха в цьому записі вирізняється винятковою легкістю і витонченістю: дослідники неодноразово зіставляли його скрипкову фразу з людською мовою за принципами інтонування і побудови синтаксичних одиниць. Рівний, шляхетний тон інструмента, який виконавець зберігав незалежно від того, якою частиною смичка грав, поєднується з надзвичайно стриманою, позбавленою зайвої сентиментальності емоційністю [3; 4] – якістю, яку можна визначити як інтонаційну дисципліну, що не заперечує глибини художнього висловлювання, а навпаки, є передумовою його переконливості. У виконанні Д. Ойстраха раціональне і емоційне начала зливаються в неподільну художню цілісність, вироблену завдяки глибокому практичному засвоєнню барокової стилістики, а не формальному наслідуванню історичних приписів.

Принципово іншу, історично свідому, але водночас виразно індивідуалізовану виконавську стратегію демонструє творчість Анни-Софі Муттер. Її запис циклу «Пори року», здійснений у 1984 р. з Гербертом фон Караяном і неодноразово переосмислений у наступні десятиліття, вирізняється поєднанням внутрішньої свободи, точної артикуляції і тонкого розкриття образного змісту кожної частини [6; 13]. А.-С. Муттер послуговується скрипкою у стилі барокової доби, що дає змогу наблизитися до історичного фразування, водночас відверто визнаючи: точне прочитання авторського задуму для неї нерозривно пов'язане із внутрішнім, суб'єктивним відчуттям музики [13]. Показовою є її думка про принципову відмінність між виконанням сучасної музики, вільної від тягаря традиції, та виконанням творів, які звучать уже двісті п'ятдесят років, тому «вкорінені в нашій підсвідомості» так само, як повітря, яким ми дихаємо [13, с. 3]. У виконанні А.-С. Муттер поєднання legato і detache, майстерне зіставлення сольної партії з оркестровим тутті в «Зимі», відтворення атмосфери сну сп'янілих селян в «Осені» свідчать не про буквальну історичну реконструкцію, а про історично поінформовану, проте цілком сучасну художню інтерпретацію, засновану на емоційному співпереживанні музичному тексту.

Українську виконавську традицію репрезентує, зокрема, творчість скрипаля харківської школи В. Соколова, у репертуарі якого цикл «Пори року» посідає помітне місце. Виконавському стилю В. Соколова властиве надзвичайно точне володіння тембровою палітрою та інтонацією: ефект «прозорих крижаних акордів» і стрімкого пориву вітру в «Зимі», відчуття наелектризованості повітря перед грозою в «Літі» досягаються завдяки продуманій диференціації штрихів – злитих і роздільних – для виконання мелодичних і гармонічних фігурацій різної тривалості [5]. Показово, що властиве В. Соколову змішування елементів академічно-мейнстримового й історико-автентичного стилів є не еклектичним прийомом, а системною художньою позицією, яка засвідчує: для сучасного українського скрипаля питання «автентичність чи сучасність» дедалі частіше поступається питанню індивідуальної переконливості художнього висловлювання. Активна присутність скрипкової творчості А. Вівальді в українському концертному житті – зокрема виконання циклу «Пори року» студентами класу камерного ансамблю в межах фестивалю "Arte da camera: Ансамблевий простір» (Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 30 вересня 2023 р.) – підтверджує, що інтерпретаційна проблематика, порушена в цій статті, має не лише теоретичне, а й безпосередньо практично-педагогічне значення для української виконавської школи.

Заслуговує на увагу виконавська спадщина Єгуді Менухіна, чиє звернення до музики А. Вівальді припадає на середину XX ст. – період, коли історико-автентичний рух іще перебував на етапі становлення, а домінувала романтизована академічна традиція, успадкована через педагогічну лінію Л. Ауера. Є. Менухін розглядав скрипкові концерти А. Вівальді насамперед як матеріал для розкриття кантиленних можливостей інструмента: широке, наспівне вібрато, м'яка динамічна огранка фраз, тяжіння до сповільнених темпів у повільних частинах – усе це вказує на підхід, який свідомо ставив емоційну виразність вище за стильову реконструкцію. У ретроспективі саме контраст між виконавською манерою Є. Менухіна й пізнішими історико-автентичними прочитаннями Р. Поджера чи А. Бейєра унаочнює масштаб стильової трансформації, яку пережило скрипкове виконавство А. Вівальді впродовж другої половини XX ст.

Особливо варто наголосити, що саме розмаїття виконавських стратегій щодо, здавалося б, того самого нотного тексту є прямим наслідком специфічної природи барокового «умовного запису». Там, де партитура композитора-романтика чи представника нововіденської школи намагається зафіксувати авторський задум із максимальною точністю – аж до позначок метронома, педалізації чи конкретного прийому звуковидобування, – бароковий уртекст залишає виконавцеві простір, порівнянний із простором лібрето для режисера оперної вистави. Це принципово трансформує саме поняття «вірності тексту»: якщо для музики XIX–XX ст. вірність тексту означає точне відтворення нотного графічного образу, то для барокової скрипкової музики вона означає радше вірність тому мовному, риторичному й афективному контексту, в якому цей текст постав, – контексту, який кожен виконавець неминуче відтворює по-своєму, виходячи із власного досвіду, освіти й художньої інтуїції. Тому порівняння виконавських версій Д. Ойстраха, А.-С. Муттер і В. Соколова доречно трактувати не як змагання за «найбільш правильне» прочитання А. Вівальді, а як три самодостатні художні свідчення того, наскільки плідним може бути діалог виконавця з бароковим текстом за умови глибокого знання його історичного контексту.

Порівняльний аналіз трьох названих виконавських версій дає змогу виявити спільну для сучасного скрипкового мистецтва тенденцію: жодна з них не постає послідовно «чистою» реалізацією ані академічно-мейнстримової, ані історико-автентичної моделі. Д. Ойстрах, формально належачи до мейнстримової традиції, виявляє глибоке прак-

тичне розуміння барокової стилістики; А.-С. Муттер, звертаючись до барокового інструментарію, водночас відверто визнає пріоритет суб'єктивного художнього відчуття; В. Соколов свідомо поєднує елементи обох моделей. Це дає підстави стверджувати, що на початку XXI ст. концепція «історичної обґрунтованості» – тобто прагнення максимально точно відтворити гаданий звуковий образ доби, – поступається місцем концепції «історичної поінформованості», за якої знання стилістичних, теоретичних і практичних умовностей епохи слугує вже не імперативом точного відтворення, а базою для вільної, індивідуально забарвленої художньої інтерпретації [11].

Розмаїття версій скрипкових концертів А. Вівальді розкриває співіснування різних культур пам'яті. Академічна традиція зберігає минуле як ланцюг передавання досвіду між поколіннями, історико-автентичний рух – як реконструкцію звукового образу епохи, а сучасна «історично поінформована» інтерпретація – як відкриту розмову з минулим, у якій допускається індивідуальний голос. Для української виконавської школи це означає можливість не наслідувати готовий взірець, а брати участь у цій розмові на рівних, спираючись на власну педагогічну традицію і на знання світового контексту.

Висновки. Проведене дослідження дає підстави розглядати виконавську інтерпретацію скрипкових концертів А. Вівальді як явище виконавської культури, у якому технічні й стильові рішення вторинні щодо культурної позиції виконавця. Генетичним ґрунтом вівальдіївської драматургії є жанрова система, що склалася в доробку А. Кореллі, Д. Кастелло, Г. Бібера та Дж.П. Чими. На цьому тлі А. Вівальді поєднує досконале володіння усталеними формулами доби з готовністю відступати від них, а програмність у його циклах цілком сумісна зі складністю письма. Зміна статусу скрипки від ремісничого до провідного солюючого інструмента засвідчує історичну змінність уявлень про «високе» і «низьке» у музичній культурі.

Специфіка барокового «умовного запису», який не фіксує штрихів, темпу, динаміки й орнаментики, передає виконавцеві частину смислотворення. Тому вірність тексту в цьому репертуарі означає вірність мовному, риторичному й афективному контексту доби, а не точне відтворення нотного образу. Саме це зумовило співіснування двох моделей: академічно-мейнстримової, що спирається на безперервність педагогічної традиції майстер – учень, та історико-автентичної, орієнтованої на реконструкцію звукового образу епохи. Кожна модель має межі: перша ризикує підмінити стильову достовірність суб'єктивним «здоровим глуздом» традиції, друга є замкненою системою, у якій особистісно-творчий чинник приглушений.

Порівняльний аналіз версій Д. Ойстраха, А.-С. Муттер і В. Соколова показав, що жодна з них не є «чистою» реалізацією якоїсь із моделей, і кожна є відповіддю на власну культурно-історичну ситуацію. У Д. Ойстраха академічне прочитання поєднане із практичним засвоєнням барокової стилістики й інтонаційною дисципліною. В А.-С. Муттер історично поінформоване фразування підпорядковане суб'єктивному відчуттю музики. У В. Соколова синтез академічних та історико-автентичних елементів постає системною художньою позицією. Спільна тенденція початку XXI ст. полягає в переході від ідеалу «історичної обґрунтованості» до «історичної поінформованості», тобто від відтворення гаданого звукового образу епохи до діалогу з минулим, у якому допускається індивідуальний голос.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці : навчальний посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропрінт, 2008. 126 с.
2. Андросова Д. Стильова емансипація музичного виконавства та методологія нового цілісного аналізу музики. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* 2016. Вип. 1 (6). С. 144–148.
3. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство».* 2012. № 11. С. 3–7.
4. Коханік І. Про можливості когнітивного підходу у вивченні музичного стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2010. Вип. 29. С. 164–174.
5. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950–1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.
6. Маркова О., Андросова Д. Антропологія та культурологія: методологічні пересічення й антитези. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2022. № 2. С. 3–8.
7. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 542 с.
8. Полянко М. Історія розвитку скрипкового мистецтва: регіональні аспекти. Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2021. С. 30.
9. Скорик А. Мистецтво телекомунікації у глобальному просторі медіакультури : дис. ... докт. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2015. 370 с.
10. Українська музична енциклопедія / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Вид-во ІМФЕ НАН України, 2008. Т. 2. С. 539–540.
11. Bangert D. Doing without Thinking: Processes of Musical Decision-Making in Period Instrument Performance : PhD Thesis. University of New South Wales, 2012. P. 16.
12. Celenza A. H. Vivaldi's Four Seasons. Watertown : Charlesbridge Publishing, 2012. 32 p.
13. Cullingford M. Anne-Sophie Mutter Receives Praemium Imperiale Award. Gramophone. London, 17 September 2019. P. 1–5.
14. Talbot M. Vivaldi. Oxford : Oxford University Press, 2000. P. 150–158.

REFERENCES

1. Androsova, D. (2008). Minimalizm v muzytsi: navchalnyi posibnyk dlia vuziv mystetstv [Minimalism in music: A study guide for art universities]. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian].
2. Androsova, D. (2016). Stylova emansypatsiia muzychnoho vykonavstva ta metodolohiia novoho tsilisnoho analizu muzyky [Stylistic emancipation of musical performance and the methodology of a new holistic analysis of music]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 1(6), 144–148. [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2012). Filosofiia muzyky yak neobkhidna skladova suchasnoi mystetskoi osvity [Philosophy of music as a necessary component of contemporary art education]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia: Mystetstvoznavstvo,* (11), 3–7. [in Ukrainian].
4. Kokhanik, I. (2010). Pro mozhlyvosti kohnityvnoho pidkhodu u vyvchenni muzychnoho styliu [On the possibilities of a cognitive approach to the study of musical style]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity,* (29), 164–174. [in Ukrainian].
5. Markova, O. (2010). Narysy z istorii zarubizhnoi muzyky 1950–1990-kh rokiv. Frantsiia. Avstriia. Nimechchyna. Italiia [Essays on the history of foreign music, 1950s–1990s. France. Austria. Germany. Italy] (Vol. 1). Odesa: Drukarskyi dim. [in Ukrainian].
6. Markova, O., & Androsova, D. (2022). Antropolohiia ta kulturolohiia: metodolohichni peresichennia y antytezy [Anthropology and cultural studies: Methodological intersections and antitheses]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv,* (2), 3–8. [in Ukrainian].
7. Muravska, O. (2017). Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII–XX st. [The Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII–XX centuries]. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian].
8. Polianko, M. (2021). Istoriia rozvytku skrypkovoho mystetstva: rehionalni aspekty [History of the development of violin art: Regional aspects]. Chernivtsi: Yurii Fedkovych Chernivtsi National University. [in Ukrainian].
9. Skoryk, A. (2015). Mystetstvo telekomunikatsii v hlobalnomu prostori mediakultury [The art of telecommunication in the global space of media culture]. Doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. [in Ukrainian].
10. Skrypnyk, H. (Ed.). (2008). Ukrainska muzychna entsyklopediia [Ukrainian music encyclopedia] (Vol. 2). Kyiv: IMFE NAN Ukrainy Publ. [in Ukrainian].
11. Bangert, D. (2012). Doing without thinking: Processes of musical decision-making in period instrument performance (Unpublished doctoral dissertation). University of New South Wales.
12. Celenza, A. H. (2012). Vivaldi's Four Seasons. Watertown, MA: Charlesbridge Publishing.
13. Cullingford, M. (2019, September 17). Anne-Sophie Mutter receives Praemium Imperiale Award. Gramophone, 1–5.
14. Talbot, M. (2000). Vivaldi. Oxford: Oxford University Press.

Дата надходження статті: 30.07.08.2026
Дата прийняття статті: 07.09.2026
Опубліковано: 25.11.2026