

**Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка**

**Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів**

ГУЛИК ОКСАНА МИРОСЛАВІВНА

**«КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ РЕ МАЖОР ТВ. 10. №3
АНТОНІО ВІВАЛЬДІ В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ ЕПОХИ»**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – флейта

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

Вар'янюк Олег Іванович

канд. мист., ст. викладач

кафедри духових та ударних інструментів

Рецензент –

Старко Володимир Григорович

канд. мист., доцент кафедри

духових та ударних інструментів

Львів – 2021

З М І С Т

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОСНОВНІ РИСИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОБИ.....	6
1.1. Особливості використання флейти в епоху бароко.....	6
1.2. Жанр барокового <i>Concerto grosso</i> у мистецькому доробку Антоніо Вівальді	8
1.3. Постать композитора Антоніо Вівальді: екскурс у історію творчості.....	11
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ РЕ МАЖОР: КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ.....	24
ВИСНОВКИ	27
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	28

ВСТУП

Багатостороннє виховання флейтиста-професіонала в наш час немислиме без ґрунтовного знання історії композиторського, виконавського, інтерпретаторського мистецтва та засвоєння, поряд з надзвичайно цікавим класичним репертуаром, творів різних стилів та епох.

У сучасному виконавстві та педагогіці спостерігається стійка інтенція до вивчення творів композиторів докласичної доби, і ця тенденція безсумнівно присутня в репертуарі концертних та конкурсних програм виконавців на духових інструментах. Композиторські та виконавські прийоми епохи бароко стали невід'ємною частиною класичного канону – це розвиток таких понять як музична нотація, теорія музики, тональність, розширення рамок існуючих та виникнення нових жанрів, вдосконалення та виникнення нових музичних інструментів, складність виконання інструментальної музики з її складною музичною мелізматикою, тощо.

Тож процес формування виконавської культури, розуміння та дослідження барокової музики є невід'ємною складовою виховання сучасного виконавця на духових інструментах.

Творчість Антоніо Вівальді (1678–1741) яскраво віддзеркалює «дух» барокової епохи, яка змальовує високі людські ідеали, а тому близька й зрозуміла музичній аудиторії. Видатний італійський композитор, скрипаль, диригент і педагог, творчість якого охоплює широкий жанровий діапазон – бл. 40 опер, ораторія, кантати, увертюри, бл. 550 концертів, з яких 350 для солюючого інструмента, що є значним внеском у скарбницю світової музичної культури.

Оркестровка концертів А. Вівальді дуже новаторська: деякі його концерти написані для незвичних ансамблів, які включали шалмеї, кларнети, валторни та інші рідковживані у той час інструменти. А. Вівальді належать також сольні концерти для фагота, гобоя, труби та флейти та інших

інструментів, які він трактує як солюючі, а не другорядні, тим самим відкривши їхні неznані доти виразові та технічні можливості.

38 фаготових концертів (два не були закінчені) А.Вівальді є величезним вкладом у репертуар для цього інструменту — і більша кількість творів жанру «концерт» написана тільки для скрипки. В пропонованій роботі розглядається Концерт для флейти з оркестром Ре мажор Антоніо Вівальді.

Актуальність обраної теми викликана можливістю поповнити корпус виконавських досліджень інструментальних концертів автора. Власне в українській музикознавчій літературі існує вкрай мало досліджень, присвячених А. Вівальді, зокрема його творчості для духового інструмента флейти.

Предмет дослідження: композиційні та драматургічні засади Концерту для флейти з оркестром Ре мажор Антоніо Вівальді.

Об'єкт дослідження: інструментальна творчість Антоніо Вівальді.

Метою даного дослідження є композиційний та драматургічний аналіз Концерту для флейти з оркестром А. Вівальді, що опирається на контекст епохи бароко.

Проблемність та новаторство теми полягає в недостатній освітленості питання аналізу саме пропонованого Концерту серед вітчизняних досліджень. В цьому ми вбачаємо і **необхідність** дослідження даної теми.

Завданням дослідження є:

- узагальнити відомості про історичний шлях флейти в добу бароко
- здійснити екскурс в творче життя композитора
- виявити жанрові особливості твору
- провести аналіз Концерту для флейти Ре мажор №3 на предмет композиційної будови
- охарактеризувати драматургічні особливості твору.

Для досягнення мети у процесі написання роботи були застосовані такі **наукові методи дослідження**: історичний, бібліографічний, джерелознавчий, аналітичний, порівняльний, структурний, композиційно-драматургічний та узагальнювальний.

Структура роботи. Робота має вступ, два розділи, висновки та список використаних джерел. Перший розділ називається «*Основні риси інструментальної творчості Антоніо Вівальді крізь призму доби*» та містить наукові думки про тенденції інструментальних творів в барокову епоху та їхній вплив на італійського митця. Цей розділ складається із трьох підрозділів: «Особливості використання флейти в епоху бароко», «Жанр барокового *Concerto grosso* у творчості Антоніо Вівальді» та «Постать композитора Антоніо Вівальді: екскурс у історію творчості».

Другий розділ — «Концерт для флейти з оркестром Ре мажор: композиційний аналіз», у якому вміщено аналіз твору Антоніо Вівальді з таблицями форми частин твору.

Список літератури складається із 32 позицій. Загальний обсяг роботи — 29 сторінок, основного тексту — 25 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ОСНОВНІ РИСИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДОБИ

1.1. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФЛЕЙТИ В ЕПОХУ БАРОКО

Бароко (від португальського *Barocco*, іспанського *Barrueco*, та французького *Baroque* — перлина неправильної форми) — стиль європейського мистецтва та архітектури, що став провідним у Європі на початку XVI — у кінці XVIII (до 1740-х років) століття. На територіях Іспанської та Португальської імперій, включаючи Піренейський півострів, стиль продовжувався поряд із новими течіями до першого десятиліття 1800-х років.

Він наслідував мистецтво епохи Відродження та маньєризм і передував стилям рококо (у минулому його часто називали «пізнім бароко») та неокласичним стилям. Католицька церква заохочувала це як засіб протидії простоті та строгості протестантської архітектури, мистецтва та музики, хоча мистецтво лютеранського бароко розвивалось і в деяких частинах Європи.

Бароко, як і кожен інший стиль, має свої характерні риси. Серед них — незвичайно яскрава динамічність, ненав'язлива парадність, помпезна урочистість, розмах та пишність. В ньому сильно відчутні прагнення тодішніх митців до розмаху, складних поєднань форм та дивовижного злиття деталей. Батьківщиною барокового стилю по праву вважається Італія. Домінантним він поступово став і у інших країнах європейського простору.

Книга М. Лобанової «Музичне бароко: проблеми етики та естетики» вказує на певну градацію в поняттях німецького та італійського: німецьке начало — це *musica poetica*, італійське — *musica pathetica* [22]. Провідними в цій музиці стають образи піднесені та сповнені величі. В них поєднуються яскраві, сильні почуття та емоції. Саме тому вони справедливо живуть в сучасному виконавському середовищі.

В музиці бароко знаменує розвиток вільного поліфонічного стилю, створення шедеврів Йоганна Пахельбеля, Георга Фрідріха Генделя, Йоганна Себастьяна Баха.

1600 рік дає початок жанру опери, що зіграло неоціненну роль для розвитку подальшого мистецтва. Однією з вершин бароко в музиці називаємо і творчість Антоніо Вівальді.

В той же час, нові стилі та жанри сприяли формуванню та розвитку інструментарію. Поступово вдосконалюються скрипкові майстри італійських шкіл, однак завойовують місце на сцені також інші інструменти, які стають співзвучні динамічній епосі.

Епохи бароко і класицизму мають і багато спільного, і багато відмінного. Різні століття не тільки розвели їх в різні боки: поява нових жанрів, зміна вже популярних жанрів, новий тип слухача, нові потреби у виконавстві. Деякі дослідники називають епоху бароко епохою «концертуєчого стилю», де особливу роль набуває інструментальне виконання. Але інструментальна практика XVII-XVIII століть у творчості Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді мала великий вплив на наступні століття, зокрема, на епоху класицизму. У цій епосі видатними представниками були Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвіг ван Бетховен.

Різноманітно використовується в творчості Вівальді флейта. На початку XVIII століття існували два її різновиди — поздовжня і поперечна. Вівальді писав для обох типів інструменту. Особливо значний його внесок у створення репертуару для поперечної флейти в якості сольного концертного інструменту.

Зауважимо, що концертних творів для неї практично не було. Флейтисти часто виконували твори, призначені для скрипки або гобоя. Вівальді одним з перших створив концерти для поперечної флейти, що розкрили нові експресивно-динамічні можливості її звучання.

1.2. ЖАНР БАРОКОВОГО *CONCERTO GROSSO* У МИСТЕЦЬКОМУ ДОРОБКУ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ

Науковий матеріал, який стосується дослідження *concerto grosso* та творчості композиторів, які створювали класичні зразки цього жанру (А. Кореллі, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді) зосереджений в монографіях Н. Зейфаса [13], М. Лобанової [22], М. Сапонова [26], К. Розеншильда [25]. *Concerto grosso* — «домінанта» нового стилю інструментальної практики музикування, інтенсивно розвивалася, але генетично пов'язана з попередньою традицією, де домінуючою була вокальна практика.

Жанр *concerto grosso* виник на стику двох епох: пізнього Ренесансу та бароко. Починаючи з XVI століття, коли в професійному музичному середовищі намітилися ознаки жанрової диференціації, види цієї творчості розрізнялися по їхньому практичному застосуванню. Це відбувалось і завдяки відокремленню сфери камерного виконавства від початкових умов «домашнього музикування», що поступово стається в XVII столітті.

При цьому разом з втратою свого прикладного значення камерно-інструментальна музика набуває рис концертності, спочатку в зовнішніх формах (публічний концерт). Згодом «побутовий танець і професійна поліфонічна традиція збагачують один одного» [13, с. 6].

М. Сапонов вказує: «*Concerto grosso* як жанрово-стильова система склалася саме на стику тенденцій музичного мислення композиторів і виконавців в епоху імпровізаторсько-письмового дуалізму» [26]

Батьківщиною жанру *concerto grosso* вважається Північна Італія, а часом виникнення — кінець XVII століття. В основі сформованої тоді жанрової моделі лежав принцип барокового концертування, під яким розумівся не власне жанр (концерт), а стиль виконання, в якому виконується музика, балансував на основі «рівноваги антитез» за виразом М. Лобанової [22].

Протиставлення *concertino* у вигляді групи солістів і *tutti* всього струнного ансамблю супроводжувалося динамічними і артикуляційними (технічними) відмінностями соло і загального концертування, що було зовнішнім, але стійким способом моделювання звукового простору, що йде від багатохорних концертів венеціанської школи (концерт в храмі).

Concerto grosso, що склався в своїх основних рисах в творчості А. Кореллі, якого Н. Арнонкур називає «винахідником» цієї форми музики [7, с. 153], ґрунтувався на трьох формальних схемах. Описуючи ці схеми, видатний диригент та музикознавець Н. Арнонкур виділяє три типи:

1) старовинну форму церковної сонати з послідовністю частин «повільно — швидко», де повільна частина могла зменшуватися до вступу з декількох тактів;

2) новітню для того часу форму італійського концерту А. Вівальді з послідовністю частин «швидко — повільно — швидко», де повільна частина розгорнута і автономна;

3) французьку оркестрову сюїту з увертюрою в ролі вступу і численними танцювальними частинами.

Ці зразки-схеми *concerto grosso* могли по-різному комбінуватися, що дозволяє визначити жанровий стиль як дуже мобільний. Епоха створення і функціонування даного виду інструментального музикування, де імпровізаторська традиція поступово підпорядковується композиторській волі, визначає найбільш характерні риси *concerto grosso*.

Про певні риси цього жанру говорить А. Скребков [27]. Перша з них пов'язана з комунікацією. Соціально-комунікативною базою *concerto grosso* був новий тип слухача — світської людини, яка чекала від музики вже не піднесеної зосередженості, а впливу на емоції, причому, як правило, емоції позитивної.

Другою характерною рисою *concerto grosso* як жанрової форми виступає єдність композиторського та виконавського начал. Характерно, що

всі видатні майстри цього жанру XVII-XVIII ст. були знаменитими віртуозами. А. Кореллі, А. Вівальді, Г. Муффат, пізніше Г. Ф. Гендель — були блискучими інструменталістами — виконавцями та імпровізаторами. Створюючи концерти, які, до того ж, часто писалися на замовлення, вони добре знали місце виконання і публіку, для якої ці концерти призначалися.

Тому «Мобільні можливості інтерпретації залишалися основною рисою, характеристики тієї форми, якої були *concerti grossi*» [24, с. 154]. Цю форму з повним правом можна назвати композиторсько-виконавською, а жанровий стиль *concerto grosso* — визначити як синкретичний з точки зору композиторської та виконавської єдності.

Наведемо як приклад *Concerto grosso* «Весна» з «Пір року» А. Вівальді. У першу чергу, авторські особливості стосуються оркестрових складів. У «Весні» виконує соло струнна група. Інструментальний склад в таких творах міг варіюватися. Наприклад, замінялися басові, низькі інструменти, віолончелі і контрабас на орган. Тембр не був настільки важливий. Але для епохи бароко обов'язковим було наявність наскрізної партії басса контінуо. Вона грала роль гармонічної основи, постійної підтримки. Тобто склад міг бути зімпровізований, адже головними залишалися моменти чергування форми: *solì i tutti*.

У класичному концерті такий контраст теж важливий: тут ніби змагаються дві протилежності: соліст і оркестр. І як у випадку з бароковим концертом, присутній зв'язок композитора і виконавця. Сам Вівальді прекрасно грав на скрипці. І в добу бароко часто виконавцю доводилося самому імпровізувати. Навіть партію басса контінуо не виписують цілком, оскільки треба було вміти її прочитати.

До особливостей фактури в епоху бароко слід віднести її поліфонізованість. Теми можуть звучати в основному вигляді, але можуть і дещо змінюватись. Крім того, автор використовує поліфонічні прийоми як «розмови», діалогу між солістами (солістом) і оркестром. Ідея класичного

концерту більше має на увазі показ віртуозності солюючого інструменту проти потужності групи оркестру.

Перша частина «Весни» святкова, набуває певного маршового характеру завдяки затакту. Мелодія часто повторюється і повертається, навколо звуків тризвуку, як в танці. Каденція у мелодії коротка, часто закінчується на домінанті, часто соліст закінчує її. Основою є єдиний ритмічний рух. Часто є поліфонічні імітації між голосами.

Крім того, у другій частині в кульмінації є особлива цезура, пауза перед кадансовим завершенням частини. Третя частина дуже пасторальна, нагадує наспів якогось інструменту. Всі частини написані в старовинній формі, перша і третя за будовою дуже схожі. «Весна» впливає своєю емоційністю, різкою зміною контрастів, музичними «передачами» від однієї групи оркестру до іншої.

1.3. ПОСТАТЬ КОМПОЗИТОРА АНТОНІО ВІВАЛЬДІ:

ЕКСКУРС У ІСТОРІЮ ТВОРЧОСТІ

Як оповідає безіменний сучасник, Антоніо Вівальді «був настільки відданий музиці, що одного разу під час богослужіння він покинув вітвар з метою записати дуже щасливу музичну думку, що прийшла в голову. За це Вівальді ледве не потрапив під переслідування інквізиції і врятувався тільки тим, що був визнаним «людиною ненормальною» [2].

Творчість цього композитора є надзвичайно важливою для нашої сучасності. Довгий час його спадщина вважалась забутою, мовчання тривало більше 200 років, і тільки в 20-х роках ХХ століття італійським музикознавцем були віднайдені рукописи композитора. На цей факт вказує О. Коровкіна [17]. Відтоді поступово музика генія почала виходити з тіні забуття, однак досі є суперечливі моменти щодо авторства, адже не всі твори цілком можна ідентифікувати.

Тим не менш, Вівальді є автором близько дев'яноста опер, в тому числі «Запальний Роланд» (*Orlando furioso*), «Нерон, що став Цезарем» (*Nerone fatto Cesare*, 1715), «Коронація Дарія» (*L'incoronazione di Dario*, 1716), «Обман, торжествуючий в коханні» (*L'inganno trionfante in amore*, 1725), «Фарнак» (1727), «Кунегонда» (1727), «Олімпіада» (1734), «Гризельда» (1735), «Арістід» (1735), «Тамерлан» (1735), «Оракул в Месії» (1738), «Ферасп» (1739); ораторії — «Мойсей, бог фараона» (*Moyses Deus Pharaonis*, 1714), «Торжествуюча Юдіф» (*Juditha Triumphans devicta Holo-fernis barbarie*, 1716), «Поклоніння волхвів» (*L'Adorazione delli tre Re Magi*, 1722).

Антоніо Вівальді — один з найвидатніших митців у італійському скрипковому та композиторському мистецтві XVIII століття. Наприклад, Арканджело Кореллі зосередився на кількох основних жанрах своєї творчості, в той час коли композитор-скрипаль Вівальді написав більше 500 концертів для різних складів і 73 сонати для різних інструментів та десятки інших вагомих творів у інших популярних тоді жанрах.

Але його улюбленим без сумніву був інструментальний концерт. Варто зазначити, *concerti grossi* становлять лише трохи більше десятої частки його концертів: він завжди вважав за краще сольні твори. Більш 344 з них написані для одного інструмента (з супроводом) і 81 для двох або трьох інструментів. Серед сольних концертів — 220 скрипкових. Володіючи гострим почуттям звукового колориту, Вівальді створював концерти для найрізноманітніших складів.

Композитор створив 517 концертів, серед них: 44 концерти для струнного оркестру і басса континуо; 49 *concerti grossi*; 352 концертів для одного інструменту у супроводі струнного оркестру і/або басса континуо (253 для скрипки, 26 для віолончелі, 6 для віоли д'амур, **13 для поперечної, 3 для повздовжньої флейт**, 12 для гобоя, 38 для фагота, 1 для мандоліни);

38 концертів для 2 інструментів у супроводі струнного оркестру і/або басса континуо (25 для скрипки, 2 для віолончелі, 3 для скрипки і віолончелі,

2 для валторн, 1 для мандолін); 32 концерти для 3 та більше інструментів у супроводі струнного оркестру і/або бассо континуо.

Крім того, А. Вівальді є автором більше 100 сонат для різних інструментів у супроводі бассо континуо, світських кантат, серенад, симфоній, «*Stabat Mater*» та інших духовних творів.

За його життя, творчість композитора поряд з його виконавською діяльністю, користувалась неабиякою популярністю і виходила навіть за межі його рідної Італії. Однак після епохи бароко концерти Вівальді надовго пішли в небуття, ігнорувались виконавцями, і аж у ХХ століття їх почали повертали до життя такі дослідники як Альфредо Казелла, Маріо Рінальді, Артуро Тосканіні.

В епосі бароко дуже поступово формувалось таке явище, як концертний оркестр. Його склад залежав від місця, де йому належало виступати і характеру тієї чи іншої ситуації. Це могли бути урочисті церемонії — коронації, вінчання, які мали місце в церкві. В кафедральних соборах разом із літургійною, ритуальною частиною звучали певні інструментальні номери, зокрема часто це були інструментальні концерти. Ця епоха славилась своїм різноманіттям виконуваної музики.

Музика існувала і в церквах, і в оперних театрах, на маскарадах, балах, була музика «на воді», відповідно інструментарій в свою чергу теж варіювався. Тож на перший план тут виходить розвиток оркестру — а з ним і жанр *concerto grosso*. Цей жанр, як і жанр тріо-сонати, сюїти ще розвивався. В його формування примітний внесок склала творчість А. Вівальді та його флейтові концерти.

Інструментальна музика того часу вражає своєю різношаровістю. *Concerto grosso* — «великий концерт» — це інструментальний жанр в музиці, що зародився в епоху бароко. В його основі чергування і протиставлення звучання всього складу виконавців («*ripieno*») і групи солістів або соліста («*concertino*»).

Як уже відомо, жанр виник в Італії, в другій половині XVII століття. Видатна дослідниця Валентина Конен з ретроспективного погляду справедливо стверджує: «Концерти і сонати Кореллі, Вівальді, Баха <...> стали класичними і живуть по цей день» [16, с. 8].

Жанр концерту особливо привертав композитора широтою свого впливу, доступністю для великої аудиторії, динамізмом тричастинного циклу з переважанням швидких темпів, рельєфними контрастами *tutti* і *solì*, блиском віртуозного викладу. Віртуозний інструментальний стиль сприяв яскравості вражень від образного ладу творів. Саме в цій творчій інтерпретації концерт в ту пору був наймасштабнішим і найдоступнішим з інструментальних жанрів і залишався таким до затвердження симфонії в концертному житті [5].

У творчості Вівальді концерт вперше знайшов завершену форму, композитор створив можливості реалізувати потенціал жанру. Це особливо помітно в трактуванні сольного початку. Якщо *Concerti grossi* Кореллі короткі, по кілька тактів сольні епізоди мають замкнутий характер, то у Вівальді, народжені необмеженим польотом фантазії, вони побудовані по-іншому: у вільному, наближеному до імпровізаційного, викладі їхніх партій розкривається віртуозна природа інструментів.

Відповідно зростають масштаби оркестрових ритурнелів, і вся форма набуває абсолютно нового динамічного характеру, із підкресленою функціональною чіткістю гармоній і різко акцентованою ритмікою.

Як вже було сказано, Вівальді належить величезна кількість концертів для різних інструментів, в першу чергу для скрипки. За життя композитора з концертів були опубліковані порівняно небагато — 9 опусів, з яких 5 опусів охоплюють по 12 концертів і 4 по 6.

Всі вони, за винятком 6 концертів тв. 10 для флейти з оркестром, призначені для однієї або декількох скрипок з супроводом. Таким чином, було опубліковано менше 1/5 з числа концертів Вівальді, що пояснюється не

тільки недостатньо розвиненим в той час видавничою справою. Можливо, Вівальді свідомо не допускав публікації своїх найбільш складних і вигравшних в технічному відношенні концертів, прагнучи зберегти в таємниці секрети виконавської майстерності. (Пізніше аналогічним чином робив Н. Паганіні.) Показово, що переважна більшість опублікованих самим Вівальді опусів (4, 6, 7, 9, 11, 12) складається з найбільш легких у виконавському відношенні скрипкових концертів.

Виняток становлять знамениті опуси 3 і 8: тв. 3 включає перші опубліковані і тому особливо значні концерти Вівальді, поширенням яких він прагнув затвердити свою репутацію композитора; з 12 концертів — 7 мають програмні назви і займають особливе місце в творчості композитора.

Дванадцять концертів з тв. 3, названого композитором «Гармонійне натхнення» («*L'Estro Armonico*»), безсумнівно, були широко відомі задовго до своєї публікації в Амстердамі (1712). Це підтверджують рукописні копії окремих концертів, що знаходяться в багатьох містах Європи. Риси стилю і своєрідний «двохорний» поділ партій оркестру дозволяють віднести виникнення задуму циклу до початку 1700-х років, коли Вівальді грав в соборі Святого Марка.

Оркестрові партії кожного з концертів витримані у 8-голосному викладі — 4 скрипки, 2 альти, віолончель і контрабас з чембало (або органом); завдяки цьому оркестрова звучність розділяється *in due cori* (на два хори), що згодом зустрічається у Вівальді вкрай рідко.

Опус 3 відображає перехідний етап в розвитку інструментального концерту, коли традиційні прийоми ще є «сусідами» з новими віяннями. Весь опус розділяється на 3 групи з 4 концертів кожна по числу використовуваних скрипок соло. У першій групі їх 4, у другій — 2 і в третій — одна.

Концерти для 4-х скрипок, за єдиним винятком, згодом більше не створювалися. Ця група концертів, з її малою розчленованістю сольних розділів і *tutti*, найбільшою мірою близька *Concerto grosso* Кореллі.

Кращі з концертів даного опусу належать до найбільш часто виконуваних. Такими є концерти сі мінор для 4-х скрипок, ля мінор для 2-х і Мі мажор для однієї. Їхня музика повинна була вражати сучасників новизною життєрадістю, вираженого в надзвичайно яскравих образах.

Уже в наші дні один з дослідників писав про сольний епізод з III частини подвійного концерту ля мінор: «Здається, що в розкішному залі епохи бароко відчинилися вікна і двері, і ввійшла з привітанням вільна природа; в музиці звучить гордий величний пафос, ще не знайомий XVII століття: вигук громадянина світу» [2].

Публікація тв. 3 поклала початок міцному контакту Вівальді з амстердамськими видавцями, і протягом менше двох десятиліть, до кінця 1720-х років, в Амстердамі виходять всі інші прижиттєві видання концертів композитора.

Деякі з цих опусів також мають назви, хоча і не програмні в строгому сенсі слова, але допомагають зрозуміти музичний задум автора. Мабуть, вони відображають характерний для того періоду захоплення композиторів образними асоціаціями. Так 12 концертів для однієї скрипки з супроводом тв. 4 названі «*La Stravaganza*», що можна перекласти як «дивацтво, дивина». Ця назва, можливо, мало підкреслити надзвичайну сміливість музичного мислення, властиву даного опусу.

12 концертів для однієї і двох скрипок з супроводом з тв. 9 мають назву «Ліра» («*La Cetra*»), яка, очевидно, символізує тут музичне мистецтво. Нарешті, вже згаданий тв. 8 з його 7-ма програмними концертами названий «Досвідом гармонії і фантазії» («*Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*»), немов автор хотів попередити слухачів, що це всього лише скромна спроба, пошук в доти невідомої області музичної виразності [2].

Видання концертів збіглося з періодом розквіту діяльності Вівальді як скрипаля-віртуоза та керівника оркестру «*Ospedale*». У зрілі роки свого життя він належав до числа найбільш знаменитих скрипалів Європи того

часу. Опубліковані за життя музиканта партитури не дають повного уявлення про його феноменальний рівень виконавській майстерності, що зіграв величезну роль у розвитку скрипкової техніки.

Відомо, що в ту епоху ще був поширений тип скрипки з короткою шийкою і невеликим грифом, що не дозволяв використовувати високі позиції. Судячи за свідченнями сучасників, Вівальді мав скрипку, із спеціально подовженим грифом, завдяки якому він вільно досягав 12-ї позиції (в одній з каденцій його концертів вищої нотою є фа-дієз 4-ї октави — для порівняння відзначимо, що Кореллі обмежувався використанням 4 -ї і 5-ї позицій).

Ось як описує один із сучасників приголомшуюче враження від гри Вівальді в театрі Сант-Анджело 4 лютого 1715 року: «... акомпануючи співачці в кінці вистави, Вівальді чудово виконав соло, яке перейшло потім в Фантазію, яка привела мене в справжній жах, бо подібне ще ніхто ніколи не міг і не зможе зіграти; з неймовірною швидкістю виконуючи на всіх 4-х струнах щось, що нагадує фугу, він піднявся пальцями лівої руки так високо по грифу, що їх відділяло від підставки відстань, не більше товщини соломинки, і смичку не залишалося місця для гри на струнах ... » [2].

Незважаючи на можливі перебільшення, це опис здається в цілому правдоподібним, що підтверджується збереженими каденціями Вівальді (всього відомо 9 рукописів його каденцій). У них з найбільшою повнотою розкривається вражаюча технічна обдарованість Вівальді, яка дозволила йому значно розширити виразні можливості не тільки скрипки, а й інших інструментів.

У його музиці для смичкових винахідливо використовуються нові технічні прийоми: гра акордами з різними варіантами арпеджування, застосування високих позицій, смичкові ефекти *staccato*, різких кидків та ін. Його концерти показують, що він був скрипалем з високорозвиненою смичковою технікою, яка включала не тільки просте і летюче *staccato*, але і

витончені прийоми арпеджування з незвичайною в той час штрихуванням. Фантазія Вівальді у винаході різних варіантів гри арпеджіо здається невичерпною.

Особливості виконавської манери Вівальді надала неповторна своєрідність гри оркестру «*Ospedale*», яким він керував протягом багатьох років. Вівальді досягав надзвичайної тонкості динамічних градацій, що залишає далеко позаду все відоме в цій області у його сучасників.

Важлива й та обставина, що виступи оркестру «*Ospedale*» проходили в церкві, де панувала сувора тиша, яка давала можливість розрізняти найменші нюанси звучності. Відомо, що в XVIII столітті оркестрова музика зазвичай супроводжувала галасливі трапези, де не могло бути й мови про увагу до деталей виконання.

Рукописи Вівальді показують різноманітність найтонших переходів відтінків звучності, які композитор зазвичай не переносив в друковані партитури, так як в той час подібні нюанси вважалися нездійсненними.

Дослідники творчості Вівальді встановили, що повна динамічна шкала його творів охоплює 13 (!) Градацій звучності: від *pianissimo* до *fortissimo*. Послідовне застосування таких відтінків фактично призводило до ефектів *crescendo* або *diminuendo* — тоді ще зовсім невідомих. (В першій половині XVIII століття зміна звучності у струнних носила «терасоподібний» характер асоціюючись з багатомануальними чембало або органом).

Після скрипки найбільшу увагу Вівальді серед струнних приваблювала віолончель. У його доробку збереглося 27 концертів для цього інструменту з супроводом.

Кількість вражаюча, так як в той час віолончель ще вкрай рідко використовувалася в якості сольного інструменту. У XVII столітті вона була відома головним чином як інструмент *continuo* і лише на початку наступного століття висунулася в групу солістів. Перші концерти для віолончелі з'явилися на півночі Італії, в Болоньї і, безсумнівно, були знайомі Вівальді.

Його численні концерти свідчать про глибоко органічне розуміння природи інструменту і його новаторське трактування. Вівальді рельєфно виділяє низькі тони віолончелі, що нагадують звучання фагота, іноді обмежуючи для посилення ефекту супровід одним *continuo*. Сольні партії його концертів містять значні технічні труднощі, вимагаючи від виконавця великої рухливості лівої руки.

Поступово Вівальді вводить в партії віолончелі нові прийоми гри на ній: розширення числа позицій, *staccato*, кидки смичком, використання несуміжних струн в швидкому русі і т. Д. Високий художній рівень віолончельних концертів Вівальді дозволяє зарахувати їх до найбільш видатних зразків цього жанру. Творчість композитора припадає на два 10-річчя, особливо значні для становлення нового інструменту, 10-річчя, що передують появі сюїт Баха для віолончелі-соло (1720).

Захоплений новими різновидами струнних, Вівальді майже не приділяв уваги інструментам сімейства віола. Виняток становить лише *viola d'amore* (букв. — віола любові), для якої він написав шість концертів. Вівальді привернуло, безсумнівно, ніжне сріблясте звучання цього інструменту, що створюється призвуками резонансних (аліквотних) металевих струн, протягнутих під підставкою. *Viola d'amore* багаторазово використовується як неодмінний сольний інструмент в його вокальних творах (зокрема, в одній з кращих арій ораторії «Юдиф»). Вівальді також належить один концерт для *viola d'amore* і лютні.

Особливо великий інтерес представляють концерти Вівальді для духових інструментів — дерев'яних і мідних. Тут він одним з перших звернувся до нових різновидів інструментів, закладаючи основи їхнього сучасного репертуару. Створюючи музику для інструментів, які перебували поза сферою його власної виконавської практики, Вівальді виявив невичерпну винахідливість в трактуванні їх виражальних можливостей. Його

концерти для духових і сьогодні пред'являють виконавцям серйозні технічні вимоги.

Різноманітно використовується в творчості Вівальді флейта. На початку XVIII століття існували два її різновиди — поздовжня і поперечна. Вівальді писав для обох типів інструменту. Особливо значний його внесок у створення репертуару для поперечної флейти в якості сольного концертного інструменту. Зауважимо, що концертних творів для неї практично не було. Флейтисти часто виконували твори, призначені для скрипки або гобоя. Вівальді одним з перших створив концерти для поперечної флейти, що розкрили нові експресивно-динамічні можливості її звучання.

Крім двох основних різновидів інструменту Вівальді писав також для *flautino* — флейти, очевидно, аналогічної сучасній флейті-пікколо. Велику увагу Вівальді приділяв гобою, який займав почесне місце ще в оперних оркестрах XVII століття. Особливо часто використовувався гобой в «музиці під відкритим небом». Збереглося 11 концертів Вівальді для гобоя з оркестром і 3 концерти для двох гобоїв. Багато з них були видані ще за життя композитора.

У 3-х концертах для різних інструментів («*con molti Istromenti*») Вівальді застосував кларнет, який перебував тоді ще в експериментальній фазі свого розвитку. Кларнет також включений в партитуру ораторії «Юдиф».

Вражаюче багато писав Вівальді для фагота — 38 сольних концертів з супроводом. Крім цього фагот використовується майже у всіх камерних концертах, в яких він зазвичай з'єднується з тембром віолончелі. Для трактування фагота в концертах Вівальді характерне застосування низьких густих регістрів і стрімкого *staccato*, що вимагає від виконавця високо розвинутої техніки.

Значно рідше, ніж до дерев'яних духових, звертався Вівальді до мідних інструментів, що пояснюється труднощами їх використання в той час в

сольному концерті. У XVIII столітті звукоряд мідних був ще обмежений натуральними тонами. Тому в сольних концертах партії мідних зазвичай не виходили за межі до і ре мажор, а необхідні тональні контрасти доручалися струнним. Концерт Вівальді для двох труб і два концерти для двох валторн з оркестром показують чудове вміння композитора компенсувати обмеженість натурального звукоряду за допомогою частих імітацій, повторень звуків, динамічних контрастів і тому подібних прийомів.

У грудні 1736 року з'явилися два концерти Вівальді для однієї і двох мандолін з оркестром. Завдяки прозорій оркестровці з частими *pizzicato* в них досягнуто органічна єдність з тембрами соло інструментів, повне чарівної принади звучання. Мандоліна привертала увагу Вівальді своєю колоритною тембровою фарбою і в якості інструменту супроводу.

Будучи скрипалем за покликанням, Вівальді-композитор по суті завжди дотримувався зразків скрипкової кантилени. Тож не дивно, що він майже не застосовував клавішні як сольні інструменти, хоча незмінно зберігав за ними функцію *continuo*.

Виняток становить концерт до мажор для декількох інструментів з двома солюючими чембало. З великим інтересом ставився Вівальді до іншого клавішного інструмента — органу, з його багатою барвистою палітрою. Відомо шість концертів Вівальді з сольним органом.

Захоплений різноманітними можливостями нової форми сольного концерту, Вівальді прагнув використовувати її і в творах для ансамблів різного складу. Особливо багато писав він для двох або декількох інструментів з супроводом оркестру — відомо 76 його концертів такого роду.

На відміну від *Concerto grosso*, зі звичайною для нього групою з трьох солістів — двох скрипок і *basso continuo*, ці твори представляють абсолютно новий тип ансамблевого концерту. В їх сольних розділах використовуються найрізноманітніші за складом і кількістю групи інструментів, що включають

до десяти учасників; в розвитку виступають на перший план окремі солісти або панує форма інструментального діалогу.

Вівальді також багато разів звертався до типу оркестрового концерту, в якому переважає милозвучність *tutti*, лише перемежається виступами окремих солістів. Відомо 47 творів такого роду, задуми яких далеко випередили свій час. Він давав різні назви своїм оркестровим концертам, позначаючи їх як «*Sinfonia*», «*Concerto*», «*Concerto a quattro*» (вчотирьох) або «*Concerto ripieno*» (*tutti*).

Велика кількість оркестрових концертів Вівальді говорить про його постійний інтерес до даного різновиду жанру. Мабуть, робота в «*Ospedale*» змушувала його часто використовувати подібні форми музикування, які не потребували першокласних солістів.

Нарешті, особливу групу складають камерні концерти Вівальді для декількох солістів без супроводу оркестру. У них особливо винахідливо використані можливості поєднання різних за своєю природою інструментів. У число 15 творів такого типу входять і вже згадані 4 концерти з тв. 10 в першій редакції.

Дослідники стверджують: «Від Кореллі, аж до часів Генделя і навіть пізніше, збереглися не тільки форма, але і виконавські традиції; *concerto grosso* для декількох поколінь музикантів означав певний жанр інструментальної музики і разом з тим певний, властивий йому спосіб виконання» [24, с. 154].

Розвиток сольного концерту (перш за все скрипкового) — заслуга А. Вівальді, головною сферою творчості якого була інструментальна музика. Серед його численних концертів центральне місце займають концерти для однієї або двох скрипок з оркестром.

Важливі надбання та здобутки, здійснені Вівальді в області тематичного розвитку і композиційної форми. Для перших частин своїх

концертів він остаточно виробив і встановив форму, близьку рондо, згодом сприйняту Й. С. Бахом, а також композиторами-класиками.

Антоніо Вівальді сприяв розвитку віртуозної скрипкової техніки, затвердивши нову, драматичну манеру виконання. Музичний стиль Вівальді відрізняють мелодійна щедрість, динамічність і експресивність звучання, прозорість оркестрового письма, класична стрункість у поєднанні з емоційним багатством.

РОЗДІЛ 2.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ РЕ МАЖОР: КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ

Антоніо Вівальді написав приблизно 350 концертів, з яких понад 230 — для скрипки-соло. Духові інструменти були рідкістю в Італії і використовувались лише в Оспедалі делла П'єта у Венеції (де він і працював). Є відомості, що прусський віртуозний флейтист Йоганн Кванц відвідав Венецію в 1726 році. Можливо, саме це змусило Вівальді написати свої шість концертів для флейти опус 10. Вони були видані в Амстердамі в 1728 році.

Досліджуваний концерт, відомий за назвою *Il Cardellino* (італійський) або *Il Gardellino* («венеційський» діалект) або *The Goldfinch* (англійська мова), Концерт Ре мажор (ор. 10, № 3, *rv.* 428) бере свою назву від безлічі трелей і гам, що насичують першу частину, яка звучить як щебетлива пісня маленької пташки.

Концерт «*Il Gardellino*» (що означає «зяблик»¹, невелику пташку) — є третім в опусі. Невідомо, що композитор написав першим — музику чи програмну назву. Твір слідує найпоширенішій структурі тричастинного концерту, що розвинувся у творчості Антоніо Вівальді: швидко — повільно — швидко.

Перша частина, «Аллегро», має структуру, характерну для барокового концерту:

Таблиця 2.1.

Схема форми першої частини Концерту

Такти 1–12	Тутті 1	12 тактів	Ре мажор
------------	---------	-----------	----------

¹ Інший варіант перекладу — «в'юрок».

Такти 13–20	Соло 1	8 тактів	Ре мажор
Такти 21–26	Тутті 2	6 тактів	Ре мажор
Такти 26–47	Соло 2	21 такт	Від Ре мажору до сі мінору
Такти 47–53	Тутті 3	6 тактів	сі мінор
Такти 53–95	Соло 3	43 тактів	Від сі мінору через фа-дієз мінор до Ре мажору
Такти 96–100	Фінальне тутті	5 тактів	Ре мажор

Друга частина, *Cantabile*, написана насамперед для складу сольної флейти та басо континуо. Характер музики ґрунтується на сициліані — танці доби бароко в повільному темпі та розважливому ритмічному характері, в складному метрі. Відповідно до цієї моделі, Вівальді структурує рух як просту повторну двочастинну форму: два збалансовані розділи, кожен з яких повторюється, перше кадансування відбувається в домінантовій тональності (Ля мажор), друге — сповіщає повернення музики назад до основної тональності Ре мажор.

Третя частина повертається до темпу Аллегро і знову базується на структурі, подібній до першої частини. Означимо у наступній схемі моменти вступу теми тутті:

Таблиця 2.1.

Схема форми третьої частини Концерту

Такт 1	Тутті	Ре мажор
Такт 40		Ля мажор
Такт 89		сі мінор
Такт 112		Ре мажор

Концерт Вівальді для флейти Ре мажор, «Зяблик», не єдиний із шести концертів в тв. 10, що має «прізвисько», але він, безумовно, названий найвдаліше. Перша частина відкривається «пташковою» каденцією для сольної флейти.

Після нестандартного початку соліст заводить діалог із скрипками, ефект вступу яких дуже нагадує сад, повний зябликів. Друга частина пропонує коротке затишшя, з більш ліричною мелодією для сольної флейти у супроводі лише віолончелі, басса континуо і клавесину.

У фіналі ми повернемося до сольної фігурації, побудованої з послідовностей простих елементів, які одночасно нагадують повторювані вокалізації птаха і дозволяють Вівальді втілювати гармонічну сторону своєї композиції. Як і більшість його концертів, «Зяблик» був написаний для його учнів у Венеції, тому твір дає можливість показати віртуозні можливості, продемонструвати майстерність, а також дозволити іншим брати участь у чергуванні тутті оркестру.

ВИСНОВКИ

Антоніо Вівальді — видатний італійський композитор, виконавець — скрипаль-віртуоз, педагог, диригент доби бароко. Ще за життя він отримав визнання далеко за межами рідної країни. Його вклад в історію світової музики справедливо вважається неоціненним, він є одним з творців жанру сольного інструментального концерту.

Відомий жанр *concerto grosso* виник у часі існування пізнього Ренесансу та став одним із найважливіших у добу бароко. Професійна музична творчість знаходить у ньому і риси практичного музикування, яке йде від камерного виконавства, що було характерним для домашніх концертів. А також ця сфера стає важливим елементом об'єднання композиторського і виконавського начал. У творчості таких композиторів, як А. Кореллі, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді розвивається і знаходить своє втілення, остаточне формування *concerto grosso*.

Антоніо Вівальді написав більше 350 концертів для солюючих інструментів. Слід звернути увагу, що попри те, що духові інструменти були рідкісними для місцевості, у якій композитор проживав, а використовувались лише у місці його роботи, Концерт Ре мажор, досліджуваний у нашій роботі, є одним із небагатьох надрукованих (1728) творів Антоніо Вівальді. Він був написаний у 1726 році та яскраво втілює традицію барокового жанру *concerto grosso*. Про це, зокрема, свідчить його структурно-композиційний аналіз. Три частини цього Концерту мають типову форму для того часу. Дві з них — крайні перша та третя відтворюють саме форму, характерну для *concerti grossi*.

Отже, робимо висновок про те, що аналізований Концерт Ре мажор для флейти з оркестром є типовим зразком творчості Антоніо Вівальді у контексті барокової епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Antonio Lucio Vivaldi. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online /General Editor Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001.
2. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte / Peter Gülke (Herausgeber). — Leipzig: Reclam, 1978. P. 15–29.
3. Venise de Vivaldi: Musique et fêtes baroques. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 280.
4. Апатский В. Духовые инструменты в европейской музыкальной культуре эпохи Возрождения Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 41. Старовинна музика: сучасний погляд. Кн. 2.: 36. статей. К., 2006. С. 33–40.
5. Апатский В. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие. К. : Задруга, 2010. 320 с.
6. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие. К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
7. Арнонкур Н. Программная музыка — концерты Вивальди тв. 8. Советская музыка. 1991. № 11. С. 92–94.
8. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко.
9. Белецкий И. Антонио Вивальди: краткий очерк жизни и творчества. И: Музыка, Ленинградское отд., 1975. 120 с.
10. Белецкий И. Антонио Вивальди: краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1975. 87 с.
11. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст. : Монографія / Харків : Основа, 2000. 344 с.
12. Вирджиліо Боккарді. Вивальді. Життя замечательных людей (Том 1085). М.: Молодая гвардия, 2007. С. 272.
13. Зейфас Н. *Concerto grosso* в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. 80 с.
14. Зейфас Н. Старик с поразительной неистощимой страстью к композиции. Советская музыка. 1991. №11. С. 90–91.
15. Кизиляев А. А. Возникновение фагота и его развитие в эпоху Барокко : Дис. канд. искусствовед. : 17.00.02. РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2017. 221 с.
16. Конен В. Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. С. 320. 376 с.
17. Коровкина Е. Кто есть кто в мире: 1500 имён // И : Olma Media Group, 2003.

18. Кочерженко О. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація). Київське музикознавство : Зб. ст. / Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2011. Вип. 38. С. 261–271.
19. Круль П. Питання походження і первісного розвитку духового інструментарію. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 5. Музичне виконавство. Книга 4а. К., ОО. С. 136–145.
20. Леонов В. А. Теоретические основы исполнительства на фаготе (системный анализ и методология исследования компонентов исполнительского процесса) : автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1993. С. 7.
21. Ливанова Т. История Западновропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Учебник. Т. 1. По 18 век. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. 696 с.
22. Лобанова М. Западновропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 317 с.
23. Пастухов А. Фагот в эпоху барокко: органо-логический и исполнительский аспекты. Мистецтво бароко в виконавських проєкціях . С. 198–209
24. Раабен Л. Музыка барокко. Вопросы музыкального стиля. Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1978. С. 4–10.
25. Розеншильд К. История зарубежной музыки: учебник для исполн. фак. консерваторий. Вып. 1. До середины 18 века. М.: Музыка, 1969. 535 с.
26. Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в заадноевропейской традиции музыки Средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
27. Скребков С. О стиле барокко (принцип централизующего единства). Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 111–147.
28. Соловцов А.А. Концерт: научно-популярная литература. 3-е изд., доп. М.: Музгиз, 1963. 60 с.
29. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. К., 2004. Вип. 10. С. 180–190.
30. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
31. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
32. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Антонио Вивальди.