

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

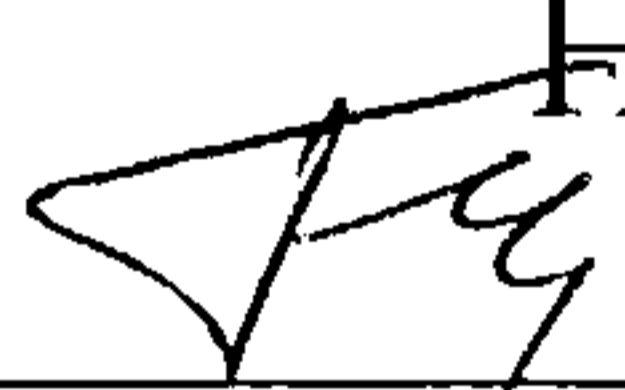
Власенко Світлана Анатоліївна

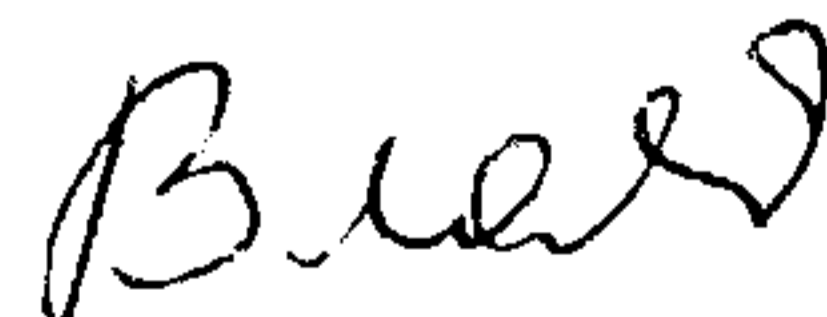
**ЖАНР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ В
ТВОРЧОСТІ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

Г. П. Голяка,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-
інструментального виконавства
« 07 » чудня 2020 року

Виконавець

С. А. Власенко,
« 07 » чудня 2020 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Творчість Антоніо Вівальді в контексті барокової доби	6
1.1. Спадок композитора в об'єктиві наукових досліджень ХХ століття ...	6
1.2. Музичне мистецтво епохи Відродження та витоки стилю бароко	16
1.3. Концерти Антоніо Вівальді та їх інтерпретаційні проєкції	27
Висновки до РОЗДІЛУ 1	36
РОЗДІЛ 2. Виконавські особливості концертних творів Антоніо Вівальді	38
2.1. Жанрові новації скрипкових концертів Вівальді (на прикладі циклу «Пори року»)	38
2.2. Риси стилю бароко у Концерті для мандоліни <i>C-dur</i>	47
Висновки до РОЗДІЛУ 2.	50
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість Антоніо Вівальді завжди привертала увагу вчених, науковців та музикознавців. Його твори пов'язують з епохою пізнього бароко. Одними з особливостей цього періоду, якому передувала епоха Відродження, в сфері музики стало виникнення ряду музичних жанрів та тенденцій. Одним з таких жанрів став концерт, який відомий італійський скрипаль-віртуоз Антоніо Вівальді вдосконалив та покращив. До питання творчості даного композитора в контексті жанру «концерт» зверталися такі музикознавці, як В. Боккарді, А. Майкапер, та інші. Зокрема згідно В. Боккарді, концерт був тим жанром, який у Вівальді був найбільш розвинутий та представляє невичерпний інтерес для виконавців сучасності та дослідників його творчості у XX–XXI століттях [12].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченню життєтворчості А. Вівальді присвячено багато наукових розвідок сучасних дослідників, серед них праці М. Єрмакова, А. Аніссімова, Г. Морозова, Г. Панфілова, Н. Казанцева, Н. Абрамова, Т. Гуліної, А. Алексеевої. Зокрема в публікаціях О. Аніссімова вивчаються аспекти взаємодії соліста і оркестра в скрипкових концертах А. Вівальді, аналізуються основні принципи оркестрового письма композитора. Дослідження М. Єрмакової присвячені особливостям виконавських інтерпретацій програмних концертів А. Вівальді, Г. Морозова розглядає жанр вівальдієвських творів. Однак питання інтерпретації інструментальної музики, зокрема для мандоліни, а також концертів цього композитора потребує більш глибокого вивчення у контексті стилю його епохи.

З огляду на це, **метою** даної роботи є виявлення взаємозв'язків жанру скрипкового та мандолінного інструментального концерту А. Вівальді. У зв'язку з означеною метою, поставлено наступні **завдання**:

- вивчити теоретичний, музикознавчий і культурологічний матеріал з теми дослідження;
- виявити риси барокового стилю у творчості Антоніо Вівальді;

- дослідити жанрові та стильові новації концертного жанру Вівальді;
- здійснити виконавський аналіз Концерту для мандоліни C-dur.

Об'єкт дослідження – жанр барокового інструментального концерту.

Предмет дослідження – концерти А. Вівальді.

Методи дослідження. Дослідження даної проблематики здійснювалося на основі наукових праць з музикознавства, культурології. Використовувались методи узагальнення та систематизації отриманих емпіричних знань. Також використовувався описовий метод і аналітичний.

Елементи наукової новизни одержаних результатів полягають у аналітичному осмисленні та порівнянні барокової стилістики вівальдієвських скрипкових та мандолінних концертів.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Історія музики», «Історія виконавства», «Виконавська інтерпретація», «Методика гри на скрипці», «Робота з оркестром», «Інструментування», «Методика гри на домрі», для підготовки до концертного виконання професійними скрипалями, мандоліністами, викладачами музичних шкіл, студентами вищих навчальних закладів, а також при написанні робіт з цієї тематики.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 6–7 травня 2020, доповідь «Домрові транскрипції вівальдієвських концертів»), III Міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 14–15 травня 2020, сертифікат серія ФІСФ, № 1212/690, доповідь «Вектори розвитку сучасного мандолінного мистецтва Італії»), студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020»

(Суми, Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка 22 жовтня 2020, доповідь «Жанр інструментального концерту в творчості Антоніо Вівальді»). За темою дослідження опубліковано дві статті в наукових виданнях: «Взаємопроникнення домрового та мандолінного виконавського мистецтва у сучасній музичній культурі» («Мистецькі пошуки». Вип. 12. Суми, 2020) та «Спадок Антоніо Вівальді в об'єктиві наукових досліджень ХХ століття» («Дні науки»: наукове видання, матеріали студентської наукової онлайн-конференції. Суми, 2020).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 58 сторінок. Список використаних джерел налічує 57 позицій, з них 4 – іноземних.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ ДОБИ

1.1. Спадок композитора в об'єктиві наукових досліджень ХХ століття.

Будучи видатним композитором та скрипалем Антоніо Вівальді (1678-1741) був і залишається одним з найвиразніших діячів італійського скрипкового мистецтва вісімнадцятого сторіччя. Вплив його діяльності, а особливо усього що стосується сольного скрипкового концерту, відчувається далеко за межами Італії – його батьківщини.

Антоніо Вівальді народився в місті Венеція. Його батько також був відмінним скрипалем та вчителем і входив до складу капели собору Сан-Мазко Джованні Баттісти Вівальді. Вже будучи малим Антоніо Вівальді вчився в свого батька гри на скрипці та відвідував репетиції батька. Вже в 10 років хлопець почав підмінювати батька, адже той також працював в ще в одній консерваторії міста.

Керівник капели Дж. Легренци побачивши талант юнака почав навчати його гри на органі, а також композиції. Коли Легренци давав домашні концерти, Антоніо Вівальді навідувався до нього щоб почути не тільки нові твори Дж. Легренци, але й його учнів – Антоніо Лотті, Антоніо Кальдари (віолончеліст), Карло Полароллі (органіст) та ін. Після смерті Легренци в 1790 році заняття припинилися.

Але уроки, що він отримав від своїх викладачів не пропали дарма. Юнак почав сам складати музику. Перший твір, написаний в 1791 р. є духовним твором. Будучи людиною віруючою, батько А. Вівальді хотів найперед усе дати своєму сину духовну освіту. Таким чином завдяки сану та обідниці безшлюбності Вівальді зміг би викладати в жіночій консерваторії. Саме з цього моменту він почав навчатися в духовній семінарії. Сан абата він здобув у 1693 році, що дало йому змогу відвідувати найбільш авторитетну консерваторію «Ospedale della Pietà». І хоча на початку сан Вівальді, здавалося, допомогав розкриттю його таланту, то надалі він став йому перешкодою. Починаючи з

абатського, Вівальді йшов по ієрархічних санах аж до 1703 року, в якому він був посвячений в останній нижній сан – сан священника, що дозволяв йому самостійно відправляти меси.

Батько Вівальді доклав усіх зусиль, щоб навчити сина викладацькому ремеслу, адже він і сам викладав в Консерваторії «убогих». Головним предметом в консерваторії була музика. В консерваторії дівчата навчалися співу, гри на музичних інструментах, диригуванню. Також в консерваторії був на той час один з найкращих оркестрів в Італії. Він складався з 140 учнів консерваторії. Цей оркестр захоплено згадували Ч. Берні, Б. Мартіні, К. Діттерсдорф [16]. В цьому ж закладі разом з Вівальді працював вихованець Кореллі і Лотті Франческо Гаспаріні. Він був досвідченим скрипалем і композитором, тому його опери ставилися навіть в Венеції.

Викладаючи в консерваторії Вівальді вчив гри на скрипці, а також на гри «англійській віолі». Як композитор і митець він міг здійснювати свої задуми саме в оркестрі консерваторії, в якій викладав. Оркестр, можна сказати, став його лабораторією і в 1705 році Вівальді публікує свій перший опус камерних тріо-сонат. В цьому творі можна почути наскільки Кореллі впливав на юного композитора. Але, слід зауважити, що в опусі не відчувається ознак учнівства. Ці художні твори є зрілими і завершеними. Музика виразна та свіжа, і саме це вплинуло на її привабливість.

Ті ж варіації на тему Фолії також завершують сонату №12. Таким чином А. Вівальді немов віддає данину талановитому Кореллі. А в наступному році Вівальді публікує наступний опус - concertigrossi «Гармонічне натхнення». Ця публікація трьома роками передувала виходу концертів Тореллі.

Кар'єра Вівальді у консерваторії пішла вгору. Він стає керівником оркестру, а вже потім й хору. У 1713 році Вівальді стає зобов'язаним складати по два концерти на місяць і призначається головним композитором з причини відходу Гаспаріні. Майже до кінця життя він буде працювати в консерваторії. Він працював з оркестром до тих пір поки не зробив його досконалим.

Його ім'я стало відомим далеко поза межами Італії. Це і Амстердам, де також публікувалися його твори, і Венеція, де він зустрівся з Генделем, А. Скарлатті, а також Доменіко, його сином, який на той час навчався в Гаспаріні. Вівальді здобув славу не лише як композитор, але й виконавець-віртуоз – скрипаль, який долав будь які труднощі для здійснення своїх задумів. Імпровізовані каденції як найкраще демонстрували його майстерність.

Під час опери Сан Анджело саме і стався випадок, про який пізніше згадає один з глядачів, що був присутнім на постановці. Він згадує: «Майже в кінці, акомпануючи прекрасно соло співакці, наостаннє Вівальді виконав фантазію, яка мене справді налякала, тому що це було щось неймовірне, подібно якому ніхто не грав і не може зіграти, бо своїми пальцями він забрався так високо вгору, що для смичка вже не залишалось ніякого місця, і це на всіх чотирьох струнах виконуючи з неймовірною швидкістю фугу»[16]. Девілька з таких виступів задокументовані в рукописах.

Вражає і швидкість, з якою Вівальді складав свої твори. Соло для скрипки та концерти будуть опубліковані і незабаром розійдуться по всьому світу. Найпершу ораторію «Моїсей, бог Фараона» А. Вівальді напише для консерваторії, а також поставить свою першу оперу, яка в 1713 році матиме великий успіх у Виченце. З 1714 по 1717 роки він надихне життям ще три опери. З 1717 року в творчості талановитого скрипаля настає пауза. Написання музичних творів Вівальді давалося настільки просто, що він і сам інколи звертав на це увагу. Наприклад, на рукописі опери «ТітоМанліо» (1719) – була примітка «завершено за 5 днів».

Одна з кращих ораторій Вівальді була створена для консерваторії у 1716 році. Він йменував її «Юдифь торжествуюча, перемагаюча Олоферна варварів». Цей твір приваблює енергічністю і розмахом, але в одночас сповнена поетичністю та дивними барвами. В цьому ж 1716 році герцог Саксонський відвідав Венецію і з цього приводу був організований музичний концерт на якому зокрема виступали два молодих скрипаля – Джузеппе Тартіні і Франческо Верачіні. Знайомство з А. Вівальді пізніше глибоко вплинуло на

юнаків відчуватиметься у їх власних творах. Особливо це відчувається в концертах і сонатах Тартіні. Джузеппе Тартіні вважав, що талант Вівальді – це написання концертів, в той час як сам Вівальді вважав що він добрий оперний композитор [16]. Тартіні був правий. Нині опери Вівальді і справді не мають популярності.

Будучи викладачем в консерваторії Вівальді також був дуже успішною людиною. У нього навчалися і такі скрипалі як: Джованні Верокаї, Луїджі Мадоніс та Дж. Б. Соміс, які служили в С-Петербурзі, Карло Тессаріні, а також Празький капельмейстер Даніель Готлоб Тойн. Санта Таська, що навчалася в цій консерваторії стала концертуючою скрипалькою, а згодом була запрошена до королівського двору в Віні як придворний музикант. Відомий італійський скрипаль Дж. Феделі навчався у Хиаретти, відомої своїми виступами.

Крім таланту в концертній діяльності у Вівальді виявився ще один – збілності до вокального викладання. Фаустіна Бордоні, що отримала прізвисько «Нова Сирена» за неймовірний голос, навчалася саме в нього. А найвідомішим серед його вихованців став концертмейстер Дрезденської капели – Іоганн Георг Пізендель.

У 1718 році ландграф в Мантує запрошує Вівальді працювати в нього і той несподівано погоджується. Тут він стає керівником капели і займається постановою своїх опер, а також пише багато концертів для капели і присвячує графу кантату. Також на новому місці він зустрів одну з своїх колишніх учениць, співачку Ганну Жиро. Завдяки зусиллям йому вдалося розвинути її вокал в такій мірі, що Жиро стала відомою співачкою і співала у всіх його операх, але Вівальді серйозно нею захопився.

У Венецію А. Вівальді повертається у 1722 році. На нових умовах він зобов'язаний складати вже по 2 концерти на місяць (інструментальних) і проводити по 3-4 репетиції з учнями для практики. Навіть у випадку відсутності він був зобов'язаний надіслати концерт поштою [9, с.274].

Також в 1722 році він складає свої «Дванадцять концертів», що й перетворилися на ор. 8 – «Досвід гармонії і фантазії», яка включає знамениті

«Пори року», а також деякі інші програмні концерти. Опублікували ці твори в Амстердамі в 1725 році. Концерти миттєво розійшлися по Європі, а «Пори року» й взагалі злетіли на вершину популярності.

Важко виділити ще який небудь період життя Вівальді, який можна було б порівняти по продуктивності з цими роками. Лише за сезон 1726/27 року він складає 8 опер, чисельні концерти та сонати. В 1735 році Вівальді починає щільно співпрацювати з Карло Гольдоні. Так завдяки лібретто Гольдоні Вівальді пишу наступні опери: «Грізельда», «Арістід» та ін. Така плідна співпраця не могла не вплинути на музику композитора. Відтепер в творчості Вівальді більш яскраво проступають риси опери-буффа, а також народні елементи.

Як виконавець Вівальді не здобув значної відомості. Його виступи були явищем не частим – лише в Консерваторії, де виконувалися його концерти і він також долучався до гри, а також в опері, де інколи виконував скрипкове соло або каденції. Проте орієнтуючись на записи його деяких каденцій, що дійшли до нашого часу, а також на уривки свідчень його сучасників про його гру, Вівальді був майстер свого класу, скрипаль, який віртуозно грав на своєму інструменті.

Складаючи музику він як композитор відштовхувався від партії скрипки. Інструментальний стиль простежується і в його операх, і в ораторіальних творах. Непрямим доказом того, що А. Вівальді був видатним скрипалем є те, що багато скрипалів з усієї Європи бажали в нього навчатися. В його творах безсумнівно можна простежити риси його виконавського стилю.

Будь-який жанр, у якому розгортав діяльність геній композитор, відкривав нові непізнані можливості. Це стає очевидним вже з першого твору юнака Вівальді.

Дванадцять тріо-сонат, які Вівальді склав ще задовго до їх публікації пізніше були видані як ор. 1, в 1705 році в Венеції; скоріш за все, цей опус був складений з вибраних творів цього жанру. За стилем близькі до Кореллі, хоча й мають деяку унікальність. Збірник Вівальді закінчується 19-ма варіаціями на

відому в той час тему іспанської фолії, що дуже нагадує такий самий прийом в ор. 5 Кореллі. Також очевидним є несхожість викладу теми (мелодичне і ритмічне) у Вівальді і у Кореллі. У Вівальді воно більш суворе. Також, Кореллі чітко розмежовував камерний і церковний стилі, в той час як Вівальді вже починаючи з першого опуса показує можливість їх переплітання і взаємного проникнення [17, с.116].

Якщо ж їх класифікувати за жанром, то їх скоріше можна виділити як камерні сонати. В кожній є виділена партія першої скрипки, їй надається віртуозне і більш вільне виконання. Окрім сонати №10, яка розпочинається з швидкого танку, усі сонати починаються з пишних прелюдій повільного, урочистого характеру. Інші частини майже всі жанрові. Тут - вісім аллеманд, п'ять жиг, шість курант, які інструментально переусвідомити. Урочистий придворний гавот, наприклад, він використовує п'ять разів як швидкий фінал в темпі Allegro і Presto.

Його сонати досить вільні за формою. Психологічний портрет цілого задається в першій частині. Саме так робив Кореллі. Проте далі Вівальді відмовляється від фугірованної частини, а також поліфонії і розробленості. В сонатах відчувається прагнення до динамічності і танцювальності. Інколи всі інші частини виконані майже в одному темпі. Це порушує старовинний принцип контрасту темпів.

На прикладі сонат, написаних Вівальді, спостерігається оригінальність його мислення: він відрікається від традиційних стилів виконання, сповнює їх мелодійністю, і надає виразності, характерні інтонації, що теж не будуть стандартом його почерку, а навпаки, будуть розвинуті як самим Вівальді, так і іншими композиторами. Наприклад, початок другої сонати Grave увійшов в його «Пори року». А прелюдія сонати №11 лягла в основній темі Концерту для двох скрипок Й. С. Баха. Широкі рухи фігурації, а також повтори інтонацій теж стають притаманною рисою його творчості. Він немов закріплює у пам'яті аудиторії основний матеріал, керуючись принципом секвентного розвитку.

Новий драматизований «Ломбардський» стиль гри був винайдений саме Вівальді. Він також започаткував новий жанр сольного інструментального концерту, і в цілому зробив великий внесок у розвиток віртуозної техніки гри на скрипці. Він також є майстром ансамблево-оркестрового концерту – *concertogrosso*. Для нього Вівальді розробив трьохчастинну повторюючу форму, а також відокремив віртуозну партію соліста [55, с. 617].

Він придбав визнання і відомість ще будучи живим. Мало хто з композиторів міг як він за 5 днів написати трьохактну оперу й то того ж скласти численні варіації до теми. Його ім'я як скрипаля-віртуоза лунало на всю Європу. Незважаючи на те, що в XVIII-XIX ст. твори А. Вівальді були забуті протягом майже двохсот років, у 20-х роках минулого сторіччя рукописи митця знову побачили світ. Ці рукописи збереглися до нашого часу також завдяки тому, що Бах використав роботи Вівальді для своїх транскрипцій. Саме з XX сторіччя й почали публікувати інструментальні опуси Вівальді як збірник творів. Проміжною драбиною в еволюції класичної симфонії стали саме інструментальні концерти композитора. В свій час він неодноразово підпадав під критику за надмірну любов до опери, за нерозбірливість і поспіх. Так після вистави «Несамовитий Роланд», друзі почали називати його Дірусом – персонажем з його ж опери (Дірус, lat. – несамовитий). Оперні твори Вівальді ще не увійшли в надбання світової оперної сцени. Це надбання нараховує близько 94 опери, проте на сто процентів підтверджено авторство тільки сорока. Доречі опера «Несамовитий Роланд», як перша успішна вистава вже у наш час відбулася в 90-х у Сан-Франциско.

Твори А. Вівальді вплинули не лише на італійських скрипалів та композиторів того часу. Його музика залишила слід у творчості музикантів різних національностей, в першу чергу німецьких. Це стає очевидно, наприклад, з творчості Баха. Як автор найпершої біографії Баха, Йоганн Ніколас Форкель зауважив, що серед композиторів, яких вивчав у юності Йоганн Себастьян, було ім'я Антоніо Вівальді [16]. В кьотенський період творчості Баха особливо посилювався інструментально-віртуозний характер тематизму і це

є прямим наслідком знайомства Баха з музикою Вівальді. Музика Вівальді не лягла лише в основу трансформацій і окремих прийомів та музичних цитат, її вплив був набагато глибшим і ширшим. Бах був так захоплений стилем Вівальді, що перетворить цей стиль на власну «візитну картку». Різноманітні твори Баха, включаючи відому «Високу» месу сі мінор, передають внутрішню близькість Баха з музикою його попередника. Важко переоцінити той вплив, який здійснила творчість Вівальді на Йогана Себастьяна. Згідно з слів А. Казелли, «Бах є найбільшим шанувальником [творчості Вівальді] і ймовірно єдиним, хто на той час зміг зрозуміти всю велич і геніальність цього музиканта». Бах, також, переклав 6 концертів Вівальді для клавіру соло, 3 для органу, а ще один для 4 клавесинів, струнних і баса continuo.

Значна роль творчості Вівальді для вітчизняного та зарубіжного музикознавства. Протягом життя Вівальді його популярність поширилася не тільки в Італії, але і в інших країнах, включаючи Францію. Однак після його смерті популярність композитора зменшилася. Після епохи бароко концерти Вівальді стали відносно невідомі і довгий час ігнорувалися. Навіть найвідоміша робота Вівальді, «Пори року», була невідомою в оригінальному виданні ні в епоху класицизму, ні в епоху романтизму [17, с.120].

На початку ХХ століття концерт Фріца Крейсlera *C-dur*, створений в стилі Вівальді (який він видавав у якості оригінального твору італійського композитора) допоміг відродити репутацію Вівальді. Початку академічного вивчення творчості Вівальді сприяв також французький вчений Марк Пінкерле. Багато рукописів Вівальді були придбані в Туринській національній університетській бібліотеці. Це призвело до відновлення інтересу до Вівальді таких дослідників і музикантів, як Маріо Рінальді, Альфредо Казелла, Езра Паунд, Ольга Радж, Десмонд Жолоби, Артуро Тосканіні, Арнольд Шерінг і Луїс Кауфман. Кожен з них зіграв важливу роль у відродженні музики Вівальді в ХХ столітті.

У 1926 році у монастирі в П'ємонті дослідники виявили чотирнадцять томів творів Вівальді, які вважалися втраченими під час наполеонівських війн.

Деякі об'єми, що були відсутні в пронумерованих опусах виявлені в колекціях нащадків великого князя Дураццо, який придбав монастирський комплекс у XVIII столітті.

Воскресіння неопублікованих робіт Вівальді в XX столітті відбулося в основному завдяки зусиллям Альфредо Казелли, який в 1939 році організував історичний тиждень Вівальді, на якому знову були поставлені опери «Глорія» та «Олімпіада». Після Другої світової війни композиції Вівальді стали користуватися ще більшим успіхом.

Автором монографії про Вівальді російською мовою є Ігор Білецький («Антоніо Вівальді: короткий нарис життя і творчості»: Л., Музика, 1975). Також є статті в наступних енциклопедіях: Велика Радянська Енциклопедія (М., изд-во «Радянська енциклопедія», 1-й, 2-й, 3-й випуски), Великої російської енциклопедії (М., наукове вид-во "Велика Російська енциклопедія, 2006), Музична енциклопедія (М., изд-во «Радянська енциклопедія», 1976). Крім того, існує книга про Вівальді, видана в серії «Життя чудових людей», автор - Вірджіліо Боккардо (том 1 095; М., вид-во «Молода гвардія», 2007). Відомості про деякі з опер Вівальді можна почерпнути з книги П. В. Луцкер і І. П. Сусідко «Італійська опера XVIII століття», том 2 (М., изд-во «Класика -XXI », 2004) [16].

Антоніо Вівальді є автором 90 опер, у тому числі «Роланд Несамовитий» (*Orlando furioso*), «Нерон, що став Цезарем» (*Nerone fatto Cesare*, 1715, там само), «Коронація Дарія» (*L'incoronazione di Dario*, 1716, там само), «Обман, що triumфує в любові» (*L'inganno trionfante in amore*, 1725, там само), «Фарначе» (1727, там же, пізніше також під назвою «Фарначе, правитель Понта»), «Кунегонда» (1727, там само), «Олімпіада» (1734, там само), «Гризельда» (1735, театр «Сан-Самуеле», Венеція), «Арістід» (1735, там само), «Оракул в Мессенії» (1738, театр «Сант-Анджело», Венеція), «Ферасп» (1739, там само); ораторії — «Мойсей, бог фараона» (*Moyses Deus Pharaonis*, 1714), «Триумфуюча Юдиф» (*Juditha Triumphans devicta Holo-fernus barbarie*, 1716), «Поклоніння волхвів» (*L'Adorazione delli tre Re Magi*, 1722) та ін. [16].

Написав більше, ніж 500 концертів, включаючи 49 концертів грессо, а також:

- 352 концертів для одного інструмента з супроводом струнного оркестру та/або бассо контінуо (253 для скрипки, 26 для віолончелі, 6 для віоли д'амур, 13 для поперечної, 3 для подовжньої флейт, 12 для гобоя, 38 для фагота, 1 для мандоліни);
- 44 концерти для струнного оркестру і бассо контінуо;
- 38 концертів для 2 інструментів з супроводом струнного оркестру та/або бассо контінуо (25 для скрипки, 2 для віолончелі, 3 для скрипки і віолончелі, 2 для валторн, 1 для мандолін);
- 32 концерту для 3-х і більше інструментів з супроводом струнного оркестру та/або бассо контінуо.

Він також склав більше, ніж 100 сонат для різноманітних інструментів у супроводі бассо контінуо. Є автором численних серенад, світських кантат, симфоній та церковних творів.

До найбільш популярних та відомих творів належать перші 4 концерти з 8-го опусу, 12 скрипкових концертів (частин) що складають цикл «Пори року». Належить до симфонічної музики на ранньому етапі його творчості. Вперше серед інших композиторів Вівальді використав фаготи, валторни, гобої не як дублюючі, а як самостійні інструменти, що було вагомим внеском у розвитку інструментування.

Творчість Антоніо Вівальді – це зосередок найкращих рис і відомих успіхів італійської музичної школи. Проте життя митця яскраво показує, що слава й забуття йдуть поряд один з одним у людському житті. Лише через 30 років після того, як він помер ні в яких офіційних джерелах навіть мимохідь немає і згадки про Вівальді, на відміну від інших італійських композиторів. Музика Вівальді повернулася до слухача лише на початку ХХ століття, захоплюючи душі своєю мелодійністю та щирістю. У сьогоднішні дні його

музика є окрасою репертуарів найвідоміших оркестрів. Для того, щоб світ знову відкрив музику славетного венеціанця і зміг гідно оцінити її велич та пишність знадобилася майже 2 століття [5].

1.2. Музичне мистецтво епохи Відродження та витоки стилю бароко.

Відродження (фр. Ренесанс) це період культурно-історичного життя Західної Європи XV-XVI ст. Для Італії – це XIV-XVI ст. В цей час виникають та розвиваються капіталістичні відносини, мови, національні культури. Цей період найбільш славетний завдяки великим географічним відкриттям, розвитку науки, винаходу друкарства.

Назва епохи з'явилася через відродження та часткове повернення до античного мистецтва, що було взірцем для творців культури того часу. Давньогрецькі музичні трактати вивчалися музичними теоретиками та композиторами Дж. Царліно, Й.Тінкторісом; повернулася втрачена досконалість древніх греків у музичних творах Жоскена Дебре, який ставиться поряд з Мікеланджело; в кінці 16 – на початку 17 століття – поява опери, що містила елементи закономірностей античної драми.

В основі мистецтва епохи Відродження лежав гуманізм, тобто від лат. “humanus” – той, що любить людей, людяний. Даний погляд висуває людину як найвищу цінність, дає право людині мати власну точку зору на явища дійсності, проголошує адекватне відображення явищ дійсності в мистецтві, наукове пізнання. На відміну від богослов'я Середньовіччя ідеологами Відродження представлено інший ідеал людини, якій властиві земні інтереси та почуття. Поруч з цим, мистецтво Відродження містило риси попередньої епохи (використання образів середньовічного мистецтва, оскільки було світським за своєю природою).

Для Відродження характерними були і різноманітні широкі релігійні рухи – антикатолицькі та антифеодальні (напр. лютеранство в Німеччині, гуситство в Чехії, кальвінізм у Франції). Епоха Відродження була і періодом широких

антифеодальних і антикатолицьких релігійних рухів (гуситства в Чехії, лютеранства в Німеччині, кальвінізму у Франції). Всі вони охоплюються загальним поняттям «протестантизм» («реформація»).

В епоху Відродження надзвичайно широкого поширення набуло мистецтво (також і музичне), що мало величезний авторитет серед громадськості. Неабиякий розвиток був і у архітектурі (А.Палладіо, Ф.Брунеллески), образотворчому мистецтві (Мікеланджело, П.Брейгель, Ян Ван Ейк та ін.), літературі (У.Шекспір, Ф.Рабле, М.Сервантес, Ф.Петрарка, Данте), і, звичайно, в музиці.

До характерних рис музичної культури цієї епохи можна віднести:

- широке поширення світської музики (популяризація світських жанрів, таких як вілланелла, мадригали, французький шансон, фроттола, багатоголосні німецькі й англійські пісні), що давила на колишню церковну музичну культуру, яка ще існувала поруч зі світською;

- нові образи, сюжети, що були характерними для гуманістичних поглядів формували реалістичні тенденції в музиці. Це призвело до появи нових засобів музичної виразності;

- народний фольклор як основна рушійна сила у музичному творі. Використання народних пісень як *cantus firmus* (мелодія в одному з нижніх голосів залишається постійною), а також для поліфонічної музики (також церковної). Оскільки мелодика безпосередньо виражає людські емоції, вона набуває гнучкості, плавності, співучості, м'якості, мелодичності;

- поліфонічна музика набуває бурхливого розвитку, так само як і «строгий стиль» (іншими словами – це класична вокальна поліфонія, оскільки призначена для вокально-хорового виконавства). Італієць Дж. Царліно розробив норми суворого стилю (для строгого стилю характерне обов'язкове додержання встановлених правил). Техніка імітації, контрапункту та канону була притаманна виконавцям суворого стилю. Строге письмо базувалося на системі діатонічних церковних ладів. Для гармонії характерно консонанси, використання дисонансів підпорядковувалося особливим правилам. Більш

професійно вживається нотних запис, тобто мажорно-мінорний лад, застосовуються такти. Григоріанський хорал був тематичною основою, проте також існували світські мелодії. Суворий стиль не притаманий усій поліфонічній музиці Відродження, а в більшій мірі характерний для поліфонії О.Лассо і Палестріні;

- поява друку нот
- новий тип музиканта. Це був вже професіонал який отримував спеціальну музичну освіту. Поява концепту «композитор»;
- відкриття національних музичних шкіл – нідерландська, італійська, англійська, німецька;
- широкого розповсюдження набуває скрипка, клавесин, віола, лютня, орган; популярним стає аматорське музикування.

Музика бароко з'явилася в кінці епохи Відродження і передувала музиці класицизму. Слово «бароко» імовірно походить від португальського «perola barrosa» - перлина або морська раковина химерної форми; або від лат. baroco - мнемонічне позначення одного з видів силогізму в схоластичній логіці [54] (примітно, що схожі латинські слова «Barlocco» або «Brillocco» також використовувалися в схожому значенні - перлина незвичайної форми, яка не має осі симетрії). І дійсно, образотворче мистецтво та архітектура цього періоду характеризувалися вельми химерними формами, складністю, пишнотою і динамікою. Пізніше це ж слово стало застосовуватися і до музики того часу.

Творення і виконавські прийоми періоду бароко стали невід'ємною і значною частиною музичного класичного канону. Твори того часу широко виконуються і вивчаються. В епоху бароко народилися такі твори, як фуги Йоганна Себастьяна Баха, хор «Алілуя» з ораторії «Месія» Георга Фрідріха Генделя, «Пори року» Антоніо Вівальді, «Вечірня» Клаудіо Монтеверді. Музичний орнамент став вельми витонченим, сильно змінилася музична нотація, розвинулися способи гри на інструментах. Розширилися рамки жанрів, зросла складність виконання музичних творів, з'явився такий вид творів, як

опера. Велике число музичних термінів і концепцій доби бароко використовуються досі.

Умовно музикою бароко називають безліч існуючих протягом 150 років (1600-1750 рр. ; 1750 - рік смерті І. С. Баха) композиторських стилів великого, в географічному сенсі, західноєвропейського регіону. Стосовно музики слово «бароко» вперше виникає в 1730-ті рр. в іронічній полеміці навколо опер Жана-Філіпа Рамо (зокрема, Жан Батист Руссо у вірші 1739 року говорить про «барокові акорди» в «Дарданусі»). У 1746 році М. А. Плюш в черговому томі свого фундаментального трактату «Природний спектакль» першим пропонує розуміти барокову музику як термін, протиставляючи її «музиці, що співає» як таку, яка «хоче здивувати зухвалістю звуків» (фр. *Veut surprendre par la hardiesse des sons*) [57, с.6]. Пізніше цей термін фігурує в «Музичному словнику» (1768 рік) Ж.-Ж. Руссо. У всіх цих випадках під словом «бароко» мається на увазі «дивна», «незвичайна», «хімерна» музика. У «Музичному словнику» Г. Коха (1802 рік) слово *barock* супроводжують такі якості музики як «сплутаність», «пишномовність», «варварська готика». Набагато пізніше Б. Кроче в «Історії італійського бароко» (1929 рік) стверджує, що «історик не може оцінювати бароко як щось позитивне; це чисто негативне явище ... цей вислів поганого смаку »[8, с.52]. «Отже, доля слова "бароко" відповідає закладеному в ньому відтінку екстравагантності. Спочатку воно означало зовсім не стиль епохи (тим більше, що в зразкових для всієї Європи французьких мистецтвах XVIII століття - поезії, живописі, театрі - панували класичні тенденції), а було лише оціночною категорією – негативною кличкою "незрозумілого" мистецтва (аналогічна ситуація – і не випадково – виникає в XX столітті зі словом "модернізм") ». [29, с.44]

Систематично застосовував до музики теорію бароко, розроблену Генріхом Вельфліном, лише Курт Закс в 1919 році [54], потім в 1940 році в статті Манфреда Букофцера була зроблена спроба розробити концепцію музичного бароко без безпосереднього зіставлення з іншими видами мистецтва. І до самих 1960-х років в академічних колах не вщухали суперечки, чи є правомірним

застосування єдиного терміну до творів таких різних композиторів, як Якопо Пері, Антоніо Вівальді, К. Монтеверді, Ж.-Б. Люллі, Доменіко Скарлатті і І. С. Бах; але слово прижилося і зараз повсюдно використовується для позначення широкого спектру музики. Так, радянський музикознавець Костянтин Розеншильд категорично заперечував віднесення до музики бароко творів І. С. Баха або Г. Ф. Генделя. Американський ж дослідник Манфред Букофцер вважав цілком правомірним застосування даного терміну до музики зазначених авторів. Однак необхідно відрізнити музику епохи бароко від попереднього ренесансу і подальшого класицизму. Крім того, деякі музикознавці вважають, що необхідно розділяти бароко на безпосередньо період бароко і на період маньєризму, з метою узгодження з поділом, що застосовується в образотворчих мистецтвах.

Із Ренесансу в музику бароко прийшло використання контрапункту та поліфонії, проте застосовувались вони зовсім іншим чином. В період Відродження гармонія полягала в тому, що у спокійній та м'якій музиці поліфонії консонанси відходили на другий план, вони з'являлися випадково. Але у музиці бароко порядок появи консонансів був першочерговим: його можна було простежити у акордах, що будувалися за ієрархічною схемою функціональної тональності. Визначення «тональності», що відносилось до 1600 року було досить суб'єктивним і потребувало уточнення. Це можна простежити в тому, що дехто вбачав у кадансах мадригалів появу тональності, однак насправді тональність була ще невизначена. З'явилася теорія рівномірно-темперованого ладу, хоча слабо вираженого. За Шерманом, система рівномірної температурації була введена в практику органо-клавірного виконавства вперше лише у 1533 році італійцем Джованні Марія Лавфранко [52, с.80]. Більш широкого розповсюдження лад набув набагато пізніше. І лише у 1722 році світ побачив «Добре темперований клавір» Й.С. Баха. Також музична гармонія періоду Ренесансу відрізнялась від гармонії бароко. У першому випадку зміщення тоніки було за терціями, для періоду бароко характерне домінування модуляції за квінтами або квартами, тому з'являється поняття «функціональна

тональність». Крім того, в музиці бароко можна відстежити більш статичний ритм та співучі мелодії. Акомпанемент басса континуо використовувався для розширення основної теми, іноді тема розширювалася самостійно. Далі можна було її відстежити в іншому голосі. За допомогою басса континуо пізніше стала виражатися головна тема, а не лише за допомогою основних голосів. Співвідношення акомпанементу і мелодії розмивалося.

Основною формою музики бароко стали фуги, на відміну від річеркарів, канцон та фантазій епохи Ренесансу. Це обумовлювалося стилістичними відмінностями епох. Монтеверді визначив новий стиль як *seconda pratica*, тобто друга форма. Для майстрів Ренесансу характерною формою була *prima pratica*, тобто перша форма. Вона характеризувала мотети та інші форми ансамблевої та хорової музики, представниками якої була Палестрина та Джованні П'єрлуїджі. [50, с. 126]. Якщо говорити про самого Монтеверді, то він зміг поєднувати обидва стилі. Так він написав в старому стилі месу «*In illo tempore*», а в новому стилі - «Вечірня пресвятої діви».

Іншими, більш глибокими відмінностями у напрямках Ренесансу та бароко було те, що музика бароко частіше відображала емоційність, на відміну від музики Ренесансу. Це простежувалось в тому, що в композиціях епохи бароко відображалась певна емоція – смуток, радість, побожність. Музика бароко зазвичай призначалася для співаків та музикантів-віртуозів і була досить складною для виконання (на відміну від музики Ренесансу). Хоча саме для бароко характерним і обов'язковим є детальний запис партій для інструментів. Неодмінним було використання музичних прикрас, що передавалися за допомогою імпровізації. Більшість музикантів спиралися на різноманітні прийоми, зокрема *notes inégales*, що стали досить популярними серед музикантів і широко ними застосовувались.

Ще одним нововведенням було те, що на перший план висувалася інструментальна музика; вокальна музика звучала рідше й рідше. П'єси, написані для вокалу (арії, мадригали) якщо і виконувались, то лише інструментально, без співу. Це підтверджується свідченнями сучасників і

числом рукописів інструментальних п'єс, що значно вище за число світських вокальних творів [14, с.1]. Важливим моментом у переході до бароко був плавний перехід від вокальної поліфонії Ренесансу до суто інструментального виконавства. По закінченню XVI століття інструментальна музика мало відрізнялася від вокальної. Це були зокрема обробки відомих пісень і мадригалів (наприклад для лютні і клавійного інструменту), танцювальні мелодії, поліфонічні п'єси, що були схожі на канцони, мотети, мадригали, але без вокального тексту.

Не дивлячись на те, що на той час ще писалися варіації, фантазії, токати, прелюдії для клавійних інструментів і лютні, – ансамблева музика не набула самостійності як жанр. Проте стрімке поширення світських вокальних композицій стало рушійною силою для започаткування приктики камерної музики для інструментів. Такі процеси спостерігалися в Італії та інших європейських країнах.

Для прикладу, англійці започаткували музику віол (струнний інструмент схожий на скрипку). Гравці на цих інструментах часто доповнювали групи вокалістів. Таке виконавство ставало все більш популярним і все частіше можна було побачити ноти з надписом «Придатно для голосів або для віоли».

Яскравим свідченням того, що вокальні арії та мадригали перетворювалися на інструментальні твори є мадригал «Срібний лебідь» Орландо Гіббонса. В численних зібраннях він значиться як інструментальна п'єса. [14, с.1].

В епоху бароко композитори писали в різних музичних жанрах. Не виключенням була опера. Її поява фіксується в епоху пізнього ренесансу, але за часів бароко вона стала майже головною музичною формою. Сюди відносять таких митців та творців жанру: Клаудіо Монтеверді, Генделя, Алессандро Скарлатті (1660-1725) і т.д. Найяскравішими представниками жанру ораторії були твори І.С. Баха та Генделя. Ці два жанри часто застосовували подібні музичні форми (de capo – популярну на той час арію).

Також значного розвитку набувають інші форми твору – фуги і токати. Мотет і меса як різновиди духовної музики відходять на задній план, поступаючи своє місце іншим формам – кантаті. Нею часто захоплювалися протестантські композитори, наприклад Йоганн Бах.

Сюїти та інструментальні сонати писалися для окремих інструментів, а також для камерних оркестрів. Відзначається поява концерту як жанру. Причому цей жанр існував в обох формах – як кончерто гресо (де невелика група соло інструментів виконує твір з повним ансамблем) і для одного інструменту з оркестром. Яскравості і пишності не малій кількості королівських творів надали й твори в іншій формі. Передусім – французької увертюри, де протиставляється повільний та швидкий темп в різних частинах.

Писалися також твори і для клавішних інструментів, але найчастіше призначалися вони для саморозваги або як навчальний матеріал. Сюди можна віднести неперевершені композиції Й.С. Баха, квінтесенції ери бароко: «Варіації Гольдберга», «Мистецтво фуги» та «Добре темперований клавір».

Музика Антоніо Вівальді (1678-1741) відноситься до пізнього бароко (1707 – 1760). Твори Вівальді стали відомими не завдяки концертній практиці та з'язкам при дворі, а завдяки друку робіт, що містили концерти, скрипкові сонати та тріо-сонати. Амстердам став тим містом де ці твори вперше були опубліковані, а пізніше розповсюдилися Європою. Найзначніший внесок був зроблений Вівальді саме в жанри бароковий концерт та барочна соната, які розвивалися в ту епоху. Музиці Вівальді притаманні певні особливості: трьохчастинна циклічна форма кончерто гресо, а також застосування рітунелі в швидких частинах. Відомо більше, ніж 500 концертів, створених Вівальді. Відомий твір «Пори року» свідчить про те, що композитор називав твори за програмою, за конкретними темами. Життя й робота Вівальді свідчить про те, що композитор може існувати незалежно: на прибутки від концертної діяльності та друку своїх творів.

Отже, термін "бароко" може означати "дивний, химерний", однак, також є інші варіанти перекладу, більш близькі за змістом – "пишний, рясний". З 1860-х

років це поняття застосовувалося для позначення громадських і релігійних будівель Німеччини, Італії, Австрії, збудованих в 17-18 столітті, і які відрізнялися своєю пишністю та величчю. Для музики XVII – початку XVIII століття слово «бароко» стали використовувати пізніше, на початку 1900-х. А на сьогодні поняття «бароко» застосовують для чітко визначених жанрів та типів музики, що існували приблизно з 1600 до 1750 років.

Вважають, що в середньовіччі музика відрізнялася примітивністю за своєю гармонією та мелодією. В період Ренесансу та Бароко все стає інакше. Саме в музичних школах Італії та завдяки іншими композиторами деяких країн починають народжуватися чудові мелодії, що супроводжувалися гарними віршами. Але їхньою головною метою було створення та пошук нових форм музики: незвичні гармонійні прогресії та мелодійні лінії, нові жанри, різноманітне поєднання інструментів. Вже в кінці XVI століття можна було відчутти справжній прогрес, що відобразився в стійких формах, і в 1700-1750 рр. відбувається кульмінація «високого бароко».

Розвиток музики концертувався у 2-х географічних центрах. Це були передусім такі країни, як Голландія і північна Німеччина. Тут музичні творчі Йоганн Керлі, Йоганн Фробергер, а в першу чергу Дітріх Букстехуде працювали над мистецтвом контрапункту і фуги. Їхніми основними складовими були голос та орган. Формування таких інструментальних форм, як концерт і соната, відноситься до другого географічного центру – південь Європи, Італія [38].

Музику кожного періоду можна розпізнати за особливими кліше. Спільне походження усього того, що характерне для музики бароко – побудова мелодій, певні каденції – завдячує Арканджело Кореллі. Він мав вплив на широке коло музикантів, а саме своїх студентів, сучасників і навіть Георга Генделя, що знаходився в Римі в період 1704 – 1710 рр. Вплив Італії з Риму розповсюджувався на північ, а строгі німецькі форми доходили до півдня. Загалом ці процеси формували стиль бароко. Не дивлячись на те, що засоби пересування та зв'язку були ще відносно примітивними, з'єднання тенденцій

музики в різних частинах Європи було вражаючим. Майстри Антоніо Вівальді, Арканджело Кореллі, Франческо Джемініані, Георг Гендель, Алессандро Скарлатті та інші або знали музичні твори один одного, або особисто зустрічалися. Спеціально для того, щоб ознайомитись з Букстехуде та послухати його музику, Й.С. Бах їде з півдня Німеччини, Саксонії та Тюрінгії на північ. Пізніше він подорожує в Берліні та Дрездені. Часто Бах копіював музику інших митців, сучасників, робив її обробки для інших інструментів. В епоху Бароко такий метод дослідження був досить розповсюджений [38].

Розглядаючи діяльність композиторів і музику епохи бароко, як і іншого періоду, необхідно брати до уваги обставини, за яких працювали творці. Вівальді, наприклад, поряд із безліччю чудових концертів, таких як «Пори року», створив багато інших творів, простих для виконання. Ці твори призначалися для учнів як вправи. Вівальді велику частину свого життя працював в «притулку невинних», в Оспедале. Тут знаходилось багато дівчат, що були незаконнонародженими дітьми знаті та дворян. Це були молоді панянки та діти, для яких створювались розкішні умови і добрий нагляд, оскільки їхні анонімні батьки не жаліли коштів для їх утримання. Тому, звісно, музичний рівень їхнього навчання відповідав найвищим стандартам, що були у Венеції. Немало концертів були створені Вівальді фактично як вправи, над якими він працював з учнями.

На розвиток музики в епоху бароко надзвичайний вплив мала церква та держава. Німеччина та Італія на той час були зовсім іншими державами, відмінними від сьогоднішніх. Німеччину складали численні князівства невеликі за розміром, що мали свого правителя та музикантів при дворі. Розповсюдженими були сімейні альянси. Вони створювалися та розпадалися, а при цьому з'являлися нові держави. Такі наслідки мали шлюбні союзи. На долю композиторів та прихильність до них впливало те, яким було ставлення двору до музики, де вони служили. Тому музиканти прагнули знайти собі таке місце при дворі, в якому їхня музика була б потрібною і процвітала під захистом принца чи короля.

Бах часто змінював місця роботи, що впливало на його творчість. Проте велику частину свого життя він провів в Лейпцигу, де працював кантором церкви святої Фоми. Звичайно, він подорожував менше, ніж інші композитори та його друзі-маестро, але це не зменшувало його обізнаність про зміни, що відбувалися в музиці. Він вдосконалив музику, в якій поєднувалися різні стилі та форми бароко.

Пізніше, після Баха, з'явився інший стиль – «галантний». Він був набагато легше, із зрозумілими, чистими формами. Це ознаменувало новий оберт в розвитку музики. Блискучими представниками тут були композитори Моцарт, Гайдн. За ними слідував «романтичний» період з творами Чайковського та Берховена. Загалом, стиль бароко можна назвати «основою музичної мови», оскільки композитори, що творили пізніше, нерідко зверталися до «початку», розбираючи та вивчаючи роботи Баха з фугами в бароковому стилі або робили обробки творів композиторів епохи бароко. Багато композиторів, наприклад Бетховен, Моцарт, Шуман писали fugи, що повністю відповідали канонам бароко. А Мендельсон неодноразово робив спроби відродити бароко [38].

На епоху бароко припадає бум розвитку багатьох інструментів. Кращими інструментами на той час, як і зараз, вважаються органи, зроблені німцями Готфрідом Зільберманом та Арпом Шнітгером. Навіть на сьогоднішній день багато професійних музикантів мріють про скрипки, чи інші інструменти італійських майстрів, що творилися ще в період бароко. Яскравим прикладом того, як спочатку інструмент зникав, пізніше видозмінювався, а потім знову повертався до початкового, були домашні та концертні клавішні інструменти. Про це добре свідчить всім відомий популярний в епоху бароко інструмент – клавесин, що замінився на фортепіано, яке почало з'являтися на той час. Їх також робив будівник органу Готфрід Зільберман, друг Й.С.Баха

Музика за своєю мелодійністю створена так, що відображає «повний порядок» всесвіту. В цьому полягає суть стилю бароко в музиці.

Йоганн Йозеф Фукс, музичний теоретик та композитор твердив: "Музичний твір відповідає вимогам гарного смаку, якщо він добре побудований, уникає дрібниць, а також умисної ексцентричності, направлений на піднесення, але рухається в природному порядку, поєднуючи блискучі ідеї з досконалою майстерністю"[56, с.224]. В наш час зростає кількість людей, що бажає повернутися знову до музики для душі, краса якої базується на впорядкованій структурі.

1.3. Концерти Антоніо Вівальді та їх інтерпретаційні проєкції.

Антоніо Вівальді – видатний скрипаль і композитор, один з найяскравіших представників італійського скрипкового мистецтва XVIII століття. На відміну від Кореллі, з його рідкісною зосередженістю на небагатьох жанрах, композитор-скрипаль Вівальді, який написав понад 500 концертів для різних складів і 73 сонати для різних інструментів, створив 46 опер, 3 ораторії, 56 кантат, десятки культових творів. Але улюбленим жанром в його творчості, безсумнівно, був інструментальний концерт. Причому *concerti grossi* становлять лише трохи більше десятої частки його концертів: він завжди віддавав перевагу сольним творам. Більш, ніж 344 з них написані для одного інструменту (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.

Жанр концерту особливо привертав композитора широтою свого впливу, доступністю для великої аудиторії, динамізмом трьохчастинного циклу з переважанням швидких темпів, рельєфними контрастами *tutti* і *solì*, блиском віртуозного викладу. Віртуозний інструментальний стиль сприяв загальній яскравості вражень від образного строю 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 [31, с. 396].

У творчості Вівальді концерт вперше знайшов закінчену форму, що реалізувало приховані можливості жанру. Це особливо помітно в трактуванні початку соло. Якщо в *Concerto grosso* Кореллі соло короткі, по кілька тактів сольні епізоди мають замкнутий характер, то у Вівальді, народжені необмеженим польотом фантазії, вони побудовані інакше: у вільному, наближеному до імпровізаційного викладі їх партій соло розкривається віртуозна природа інструментів. Відповідно зростають масштаби оркестрових ригурнелъ, і вся форма набуває абсолютно новий динамічний характер, з підкресленою функціональною чіткістю гармоній і різко акцентованою ритмікою.

Як вже говорилося, 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 ор. 10 для флейти з оркестром, призначені для однієї або декількох скрипок з супроводом. Таким чином, було опубліковано менш 1/5 загального числа концертів Вівальді, що пояснюється не лише недостатньо розвиненою в той час нотновидавничою справою. Можливо, Вівальді свідомо не допускав публікації своїх найбільш складних і вигратшних в технічному відношенні концертів, прагнучи зберегти в таємниці секрети виконавської майстерності. (Пізніше аналогічним чином діяв 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: ор. 3 включає перші опубліковані і тому особливо значні концерти Вівальді, за допомогою поширення яких він прагнув затвердити свою репутацію композитора; з 12 концертів ор. 8-7 мають програмні назви і займають особливе місце в творчості композитора.

Дванадцять концертів з ор. 3, названого композитором «Гармонійне натхнення» («L'Estro Armonico»), безсумнівно, були широко відомі задовго до своєї публікації в Амстердамі (1712 р.). Це підтверджують рукописні копії

окремих концертів, що знаходяться в багатьох містах Європи. Риси стилю і своєрідний «двухорний» поділ партій оркестру дозволяють віднести виникнення задуму циклу до початку 1700-х років, коли Вівальді грав в соборі св. Марка. Оркестрові партії кожного з концертів витримані в 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. Створюючи в даному випадку «двухорні» композиції, Вівальді слідував давній традиції, що в той час вже повністю себе вичерпала.

Ор. 3 відображає перехідний етап в розвитку інструментального концерту, коли традиційні прийоми ще поєднуються 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*, найбільше близька *Concerto grosso* Кореллі. Концерти для двох скрипок з більш розвиненими ригурнеллями в трактуванні сольного початку також багато в чому ще нагадують Кореллі. І тільки в концертах для однієї скрипки сольні епізоди отримують досить повний розвиток.

Кращі з концертів даного опусу належать до найбільш часто виконуваним. Такими є концерти сі мінор для 4-х скрипок, ля мінор для 2-х і мі мажор для однієї. Їх музика повинна була вражати сучасників новизною життєсприйняття, що виражалось в надзвичайно яскравих образах. Уже в наші дні Белецкий І.В. писав про передостанній 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 століттю: вигук громадянина світу» [11, с. 75].

Публікація ор. 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 характерне для того періоду захоплення композиторів образними асоціаціями. Так 12 концертів для однієї скрипки з супроводом ор. 4 названі «La Stravaganza», що можна перекласти як «дивацтво, дивина». Ця назва, можливо, мала підкреслити надзвичайну сміливість музичного мислення, властиву даному опусу. 12 концертів для однієї і двох скрипок з супроводом з ор. 9 мають назву «Ліра» («La Cetra»), яка, очевидно, символізує тут музичне мистецтво. Нарешті, вже згаданий ор. 8 з його 7-ма програмними концертами названий «Досвід гармонії і фантазії» («Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention»), немов автор хотів заздалегідь попередити слухачів, що це всього лише скромна спроба, пробний пошук в невідомій до того часу області музичної виразності [6, с. 93].

Видання концертів збіглося з періодом розквіту діяльності Вівальді як скрипаля-віртуоза і 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 вражаючу виконавську майстерність, що зіграла величезну роль у розвитку скрипкової техніки. Відомо, що в ту епоху ще був поширений тип скрипки з короткою шийкою і невеликим грифом, що не дозволяло використовувати високі позиції. Судячи із свідчень сучасників, Вівальді мав скрипку із спеціально подовженим грифом, завдяки якому він вільно досягав 12-ту позицію (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 співакці 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 відділяла від підставки відстань, не більше товщини соломинки, і смичкові не залишалося місця для гри на струнах ... » [11, с. 58].

Незважаючи на можливі перебільшення, цей опис здається в цілому правдивим, що підтверджується каденціями Вівальді, що збереглися (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, які поширені в той час: гра акордами з різними варіантами арпеджірування, застосування високих позицій, смичкові ефекти *staccato*, різких кидків, бариолажа та ін. Його концерти показують, що він був скрипалем з високорозвиненою смичковою технікою, яка включала не тільки просте і літаюче *staccato*, але і витончені прийоми арпеджірування з незвичайним в той час штрихуванням. Фантазія Вівальді у винаході різних варіантів гри арпеджіо здається невичерпною. Досить послатися на 21-тактне *Larghetto* з II частини концерту сі мінор ор. 3, протягом якого одночасно використовуються три типи арпеджіо, що по черзі виступають на перший план.

І все ж найбільш сильною стороною Вівальді-скрипаля була, мабуть, надзвичайна рухливість лівої руки, яка не знала обмежень у використанні будь-яких позицій на грифі.

Особливості виконавської манери Вівальді відбилися на неповторній своєрідності 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. Важливою є й та обставина, що виступи оркестру «*Ospedale*» проходили в церкві, де панувала сувора тиша, яка давала можливість розрізняти найменші нюанси звучності. (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 1-й половині XVIII століття зміна звучності у струнних носила «террасоподібний» характер за типом багатомануального чембало або органу).

Після скрипки найбільшу увагу Вівальді серед струнних приваблювала віолончель. У його доробку збереглося 27 концертів для цього інструменту з супроводом. Кількість вражаюча, оскільки 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 перейшла 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 нагадує 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 р.).

Захоплений новими різновидами струнних, Вівальді майже не приділяв уваги сімейству віоли. Виняток становить лише *viola d'amore* (букв. - віола любові), для якої він написав шість концертів. Вівальді привабило,

безсумнівно, ніжне сріблясте звучання цього інструменту, що створюється призвуками резонансних (аліквотних) металевих струн, простягнутих під підставкою. Viola d'amore багаторазово використовується як обов'язковий 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 основу для їхнього сучасного репертуару. Створюючи музику для інструментів, які перебували поза сферою його власної виконавської практики, Вівальді виявив невичерпну винахідливість в трактуванні їх виразних можливостей. Його концерти для духових і сьогодні пред'являють виконавцям серйозні технічні вимоги.

Різноманітно використовується в творчості Вівальді флейта. На початку XVIII століття існувало 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 гобоя. 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».

Надзвичайно багато писав Вівальді для фаготу – 37 сольних концертів з супроводом. Крім цього фагот використовується майже у всіх камерних концертах, в яких він зазвичай з'єднується з тембром віолончелі. Для трактування фаготу в концертах Вівальді характерно часте застосування низьких густих регістрів і стрімкого *staccato*, що вимагає від виконавця добре 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 доручилися 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 тембром соло інструментів, повне чарівного звучання. Мандоліна привертала увагу Вівальді своєю колоритною тембровою фарбою і в якості інструменту супроводу. В одній з арій ораторії «Юдиф» мандоліна використовувалася в якості обов'язкового інструменту. Партії двох мандолін включені в партитуру концерту, що виконувався в «Ospedale» в 1740 році.

З інших щипкових Вівальді застосовував лютню, використовуючи її в двох своїх концертах. (В даний час партія лютні зазвичай виконується на гітарі.)

Будучи скрипалем за покликанням, Вівальді-композитор по суті завжди додержувався зразків скрипкової кантилени. Тож не дивно, що він майже не застосовував клавішні як сольні інструменти, хоча незмінно зберігав за ними функцію *continue*. Виняток становить концерт до мажор для декількох

інструментів з двома соліруючими чембало. З великим інтересом ставився Вівальді до іншого клавішного інструменту – органу, з його багатого палітрою барвів звуків. Відомо шість концертів Вівальді з сольним органом [16].

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 – всього 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*, що 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 роду входять і вже згадані 4 концерти з ор.10 в першій редакції.

Розвиток сольного концерту (перш за все скрипкового) – заслуга Антоніо Вівальді, головною областю творчості якого була інструментальна музика.

Серед його численних концертів центральне місце займають концерти для однієї або двох скрипок з оркестром.

Важливі придбання здійснені Вівальді в області тематичного розвитку і композиційної форми. Для перших частин своїх концертів він остаточно виробив і встановив форму, близьку рондо, згодом сприйняту І.С. Бахом, а також композиторами-класиками.

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 [24, с.90].

Висновки до РОЗДІЛУ 1. Музика бароко з'явилася в кінці епохи Відродження и передувала музиці класицизму. Епоха бароко подарувала світові надзвичайного композитора, скрипаля-віртуоза – Антоніо Вівальді. В його творчості жанр концерту впершу отримав закінчену форму, що реалізувала приховані можливості жанру. Саме в даному жанрі написана велика частина його творів. При цьому в концертній спадщині італійського майстра вільно поєднуються твори, написані в формі *concerto grosso* і в формі сольного концерту. Але навіть і в тих його концертах, які тяжіють до жанру *concerto grosso*, виразно відчувається індивідуалізація концертуючих партій: вони нерідко набувають концертного характеру, і тоді буває нелегко провести грань між *concerto grosso* і сольним концертом. Вівальді затвердив нову драматизовану, так звану «ломбардську» манеру виконання. Створив жанр сольного інструментального концерту, вплинув на розвиток віртуозної скрипкової техніки. Вівальді встановив для *concerto grosso* трьохчастинну циклічну форму, виділив віртуозну партію соліста.

Творчість Антоніо Вівальді стала квінтесенцією всіх кращих рис і видатних успіхів італійської музичної школи. Але доля маестро є яскравою ілюстрацією того, що слава і забуття в людському житті йдуть рука об руку.

Всього через 30 років після його смерті згадка про Вівальді навіть мимохідь не зустрічається ні в яких офіційних джерелах, на відміну від інших італійських композиторів. І лише на початку ХХ століття музика Вівальді повернулася до нас, чіпаючи душі своєю щирістю і мелодійністю. Сьогодні вона прикрашає собою репертуари найіменитіших оркестрів. Знадобилося майже два століття, щоб світ заново відкрив музику великого венеціанця і зміг гідно оцінити її пишність.

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНИХ ТВОРІВ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ

2.1. Жанрові новації скрипкових концертів А.Вівальді (на прикладі циклу «Пори року»).

Антоніо Вівальді (1678-1741) - один з видатних представників епохи бароко. Він народився в Венеції, де спочатку навчався у свого батька – скрипаля капели св. Марка, потім удосконалювався у Джованні Легренци. Багато концертував в різних європейських країнах, з великим ентузіазмом займався викладанням і постановками своїх опер. Довгий час він був учителем гри на скрипці в одному з венеціанських притулків для дівчаток-сиріт.

Творча спадщина Вівальді охоплює понад 700 назв: 465 інструментальних концертів (з них півсотні - *grossi*), 76 сонат (в тому числі тріо-сонати), близько 40 опер (одним з його лібретистів був знаменитий К. Гольдоні), кантатно-ораторіальні твори, в тому числі на духовні тексти. Головне історичне значення його творчості полягає в створенні сольного інструментального концерту.

Один з найбільш чуйних митців свого часу, Вівальді був в числі перших композиторів, які висунули на передній план у мистецтві відкрити емоційність, пристрась (афект), індивідуальне ліричне почуття. Під його безсумнівним впливом надзвичайно типовий для барокової музики тип концерту для декількох солістів (*concerto grosso*) в класичну епоху відійшов на другий план, поступившись місцем сольному концертуванню. Заміна групи солістів однією партією стала вираженням гомофонних тенденцій.

Саме Вівальді виробив структуру і тематизм пізньобарокового сольного концерту. Під впливом італійської оперної увертюри він встановлює трьохчастинний концертний цикл (швидко - повільно - швидко) і впорядковує чергування *tutti* і *solo* на основі барокової концертної форми.

Концертна форма епохи бароко ґрунтувалася на чергуванні ритурнелі (головної теми), що неодноразово повертається і транспонується, з епізодами,

заснованими на нових мелодійних темах, фігураційному матеріалі або мотивній розробці головної теми. Такий принцип надавав їй схожість з рондо. Для фактури характерні контрасти оркестрового tutti і solo, відповідно появи ритурнель і епізодів.

Перші частини концертів Вівальді енергійні, напористі, різноманітні за фактурою, контрастів. Другі частини переносять слухача в область лірики. Тут панує пісенність, наділена рисами імпровізаційності. Фактура переважно гомофонна. Фінали блискучі, сповнені енергії, вони завершують цикл в стрімкому живому русі [28].

Динамічна 3-частинна циклічна форма концертів Вівальді висловлювала художні ідеали мистецтва «добре організованого контрасту». У логіці їх образного розвитку простежується вплив загальноестетичної концепції епохи бароко, яка ділила світ людини як би на три іпостасі: Дія - Споглядання - Гра.

Сольний інструментальний концерт Вівальді орієнтований на невеликий склад смичкових інструментів на чолі з солістом. Це може бути віолончель, Віола Дамур, поздовжня або поперечна флейта, гобой, фагот, труба, і навіть мандоліна або шалмей. І все ж найчастіше в ролі соліста виступає скрипка (близько 230 концертів). Скрипкова техніка концертів Вівальді різноманітна: стрімкі пасажі, арпеджіо, тремоло, піццикато, подвійні ноти (аж до найважчих розтягувань Децім), скордатурі, застосування найвищого регістра (до 12-ї позиції).

Вівальді прославився як видатний знавець оркестру, винахідник багатьох колористичних ефектів. Володіючи гострим почуттям звукового колориту, він вільно звертався до багатьох інструментів і їхнім сполучення. Гобої, валторни, фаготи, труби, англійський ріжок він застосовував не як дублюючі голосу, а як самостійні мелодійні інструменти.

Музика Вівальді ввібрала елементи барвистого венеціанського музичного фольклору, багатого співучими канцонами, баркароли, запальними танцювальними ритмами. Особливо охоче композитор спирався на сіціліану, широко використовував типовий для італійських народних танців розмір 6/8.

Застосовуючи часто аккордово-гармонійний склад, він майстерно використовував і поліфонічні прийоми розвитку.

Випускаючи свої концерти серіями по 12 або по 6 творів, Вівальді давав і загальні позначення кожній з серій: «Гармонійне натхнення» (ор. 3), «Екстравагантність» (ор. 4), «Цитра» (ор. 9).

Вівальді можна назвати основоположником програмної оркестрової музики. Більшість його концертів має певну програму. Наприклад: «Полювання», «Буря на морі», «Пастушка», «Відпочинок», «Ніч», «Фаворит», «Щегленок» [28].

Скрипкові концерти Вівальді дуже скоро здобули широку популярність в Західній Європі і особливо в Німеччині. Відомий Й.С.Бах «для задоволення і повчання» власноруч переклав дев'ять скрипкових концертів Вівальді для клавіру і органу. Завдяки цим музикантам Вівальді, що ніколи не бував в північно-німецьких землях, виявився в повному розумінні слова «батьком» німецького інструменталізму XVIII століття. Поширюючись по Європі, концерти Вівальді служили для сучасників зразками концертного жанру. Так, концерт для клавіру склався під безсумнівним художнім впливом скрипкового концерту (переконливим прикладом може служити «Італійський» концерт Й. С. Баха).

Розглянемо та проаналізуємо концерт для скрипки «Пори року».

Мабуть, одним з найпопулярніших музичних творів в світі є цикл з 4-х концертів Антоніо Вівальді - "Пори року", які композитор написав в 1723 році для соло скрипки та оркестру. Вони по-своєму унікальні, в кожному творі дивовижним чином злилися блискуча віртуозність і чарівна кантілена.

1725 рік був ознаменований виходом у світ одного з найбільш значущих збірок композитора - восьмого опусу, який він назвав як «Досвід гармонії і винаходи». У нього Вівальді включив 12 віртуозних скрипкових концертів, перші чотири з яких носять назву «Весна», «Літо», «Осінь» і «Зима». Сьогоднішня виконавська практика об'єднала ці твори в цикл «Пори року», однак в оригінальному варіанті цього заголовку немає.

Вважається, що ідея втілити в музиці різні стани природи виникла у А. Вівальді під час його подорожі по Італії. Свою першу велику поїздку він зробив в 1713 році, коли був призначений головним композитором Сирітського притулку для дівчаток. Маестро взяв відпустку на місяць і відправився в Віченце, щоб поставити там свою оперу «Оттон на віллі». Ця подія стала відправною віхою для його творчої біографії – з цього часу він занурився в роботу над оперними творами і з задоволенням брав безліч замовлень на спектаклі, не забуваючи при цьому відвідувати найрізноманітніші міста рідної країни. Подорожував він на популярних в той час поштових диліжансах. Саме тоді, за твердженнями біографів, спостерігаючи з вікна за світом живої природи і вслухаючись в цокіт копит і стукіт коліс, він і задумав створити свої геніальні скрипкові концерти [4].

Ось лише над датою створення «Пір року» до сих пір ведуться суперечки. Деякі історики вважають, що концерти були написані в 1723 р., інші ж більш імовірним називають 1725 рік – саме він і значиться у багатьох авторитетних довідкових виданнях. А ось мистецтвознавець А. Майкапар наполягає на тому, що вони були створені в 1720 році [33, с.8]. У своїх твердженнях він посилається на працю дослідника вівальдіївської спадщини Пауля Еверетта. Цей вчений, аналізуючи автентичні версії цих концертів, що збереглися, прийшов до висновку, що їх копія вже існувала в 1720 році і була навіть відправлена в Амстердам. Однак з незрозумілих причин вона була видана тільки через п'ять років під керівництвом Мішеля Ле Ціні. У 1739 році з'явилося паризьке видання, випущене Ле Клерком.

Цікаво, але ці перші видання дійшли до наших днів і змусили багатьох музикознавців «поламати» голову. А сталося це тому, що в минулому столітті в Манчестері дослідники виявили ще один рукопис «Пір року». Він помітно відрізнявся від амстердамського і паризького видання, в яких музичний текст був аналогічний. У знайденому ж варіанті присутні вельми розгорнуті незнайомі виконавцям сольні партії для окремих інструментів – наприклад, для середньої частини концерту «Зима» було написано красиве соло для віолончелі.

Чому подібні партії були відсутні в перших нотних виданнях, все ж вдалося розгадати.

Історики дійшли висновку, що спочатку для зручності вони писалися і друкувалися на окремих аркушах, але через деякий час просто загубилися і незабаром про них всі забули. Але вчених цікавило головне питання – яка партитура все ж була першоджерелом? Бентежив їх і той факт, що манчестерські ноти були написані не Вівальді, а двома іншими людьми і на двох типах паперу, якими композитор раніше ніколи не користувався, і до того ж, на всіх листах було відсутнє датування. Історикам довелося провести справжнє розслідування. Знайти відповідь на це питання їм допомогли відомості з життя власника цієї нотної колекції – італійського Куріального кардинала П'єтро Оттобони. Його Високопреосвященство відвідував Венецію в 1726 році, де вперше і почув музику Вівальді – одну з його кантат. Швидше за все, резюмували історики, Вівальді на честь знайомства і вирішив піднести йому в подарунок «Пори року». Він заздалегідь готувався до цієї зустрічі, і тому завбачливо замовив примірник нот у переписувачів. Одним з них, на думку біографів, був його батько Джованні Баттіста Вівальді. Це і дало підставу вважати, що першоджерелом є все ж амстердамське видання – те саме, яке пролежало в небутті п'ять років [4].

Приблизно у 1720 – 1725 роках написаний цикл «Пори року», що складається з чотирьох концертів для соло скрипки зі струнним оркестром і чембало. Пізніше ці концерти були включені в opus 8 «Суперечка гармонії з винаходом». Композитор, як пише Н. Арнонкур, зібрав і видав свої концерти, об'єднані під такою звучною назвою [6, с. 92].

Кожній частині концерту присвячені поетичні рядки, що ілюструють її основні образи і афекти. Вони не тільки у загальних рисах передають зміст твору, але і в нотному тексті також композитор конкретизує зміст кожного окремого пласту фактури прозаїчним переказом віршованих рядків.

Утвердження в історії музики трьохчастинної форми, у якій написаний концерт «Весна», як і три інші концерти «Пір року», пов'язане саме з ім'ям

А. Вівальді. Перша і третя (крайні) частини – швидкі, написані у старовинній концертній формі, а друга – повільна, зі співучою мелодією, написана у старовинній двохчастинній формі.

Активність і енергія руху для композиції першої частини концерту закладена у головній його темі та має першорядне значення. Вона, повторюючись в Allegro не один раз (начебто рухаючись по колу), немов прискорює загальний рух у межах форми, одночасно скріплюючи її, створює головне враження.

На противагу динамічній активності перших частин циклу повільні частини подаються з внутрішньою зосередженістю єдності теми і більшою простотою композиції. У цих рамках численні Largo, Adagio і Andante в концертах Вівальді дуже не однорідні. Вони можуть бути спокійно-ідилічними в різних варіантах, зокрема, пасторальними, вирізнятися широтою ліризму. Також можуть передавати скуте напруження почуттів у жанрі сициліани або в формі пассакалі втілювати гостроту скорботи. У ліричних центральних частинах рух музики не одноплановий (внутрішні контрасти не характерні ні для тематизму, ні для структури загалом), більш спокійний. У Вівальді він тут безсумнівно проявляється у широкому розгортанні ліричного мелодизму, у виразному контрапунктуванні верхніх голосів, немов у дуєті (згадана сициліана), у варіаційному розвитку пассакалі.

Тематизм фіналів, зазвичай, більш простий, внутрішньо однорідний, ближчий до народно-жанрових джерел, ніж тематизм перших Allegro. Швидкий рух на 3/8 або 2/4, короткі фрази, гострі ритми (танцювальні, що синкопуються), запальні інтонації «у ломбардському смаку»: то зухвало життєво, то весело, то скерцозно, то буффонно, то бурхливо, то динамічно-картинно – тут є все.

Проте, в концертах Вівальді далеко не всі фінали динамічні у цьому значенні. В concerto grosso op. 3 № 11 фінал, якому передує згадана сициліана, пронизаний неспокоєм і незвичайним за гостротою звучанням. Соло скрипок починає вести в імітаційному викладі тривожну, рівно пульсуючу тему, а з

четвертого такту в басі маркує хроматичне сходження у тому ж пульсуючому ритмі. Динаміці фіналу концерту це надає похмурий і навіть трохи нервовий характер.

У всіх частинах циклу музика Вівальді рухається по-різному, але її рух в межах кожної частини і у їх співвідношенні здійснюється невимушено. Це зумовлено і самим характером тематизму, і зрілістю ладогармонічного мислення в новому гомофонному складі – чіткість ладових функцій і ясність тяжінь активізують музичний розвиток. Композитору властиве класичне почуття форми, що дозволяє, не уникаючи навіть різкого вторгнення місцевих народно-жанрових інтонацій, завжди дотримуватися вищої гармонії цілого у чергуванні контрастних зразків у масштабах частин циклу (без довжин нот), у пластичності їх інтонаційного розгортання, в загальній драматургії циклу [6, с.46-47].

Програмні підзаголовки лише намічали характер образу або образів, а не зачіпали форму цілого і не зумовлювали розвиток в її межах. Партитури чотирьох концертів з серії «Пори року» забезпечені відносно розгорнутою програмою: кожному з них відповідає сонет, що розкриває зміст частини циклу. Сонети, ймовірно, складені самим композитором. Принаймні, програма заявлена в них аж ніяк не вимагає якого-небудь переусвідомлення форми концерту. Вона швидше «вигинається» за цією формою. Образність повільної частини і фіналу з особливостями їх будови і розвитку, легше було висловити у віршах, назвавши самі образи. Таке програмне тлумачення отримала і перша частина циклу, концертне рондо, воно не перешкоджало їй зберегти свою звичайну форму і природно втілити в ній обраний «сюжет». Подібне відбувається у кожному з чотирьох концертів.

У концерті «Весна» програма першої частини у сонеті розкрита так: «Прийшла весна, і веселі пташки вітають її своїм співом, і струмочки біжать, дзюркочучи. Небо покривається темними хмарами, блискавки і грім також весну сповіщають. І знову повертаються пташки до своїх солодких пісень». Світла, сильна, аккордово-танцювальна тема (tutti) визначає емоційний тонус

всього Allegro: «Прийшла весна». Скрипки, що концертують (епізод), передають спів пташок. Знову звучить «тема весни». Коротка весняна гроза – новий пасажний епізод. І знову повертається головна тема рондо «Прийшла весна». Вона весь час панує у першій частині концерту, втілюючи радісне відчуття весни, а своєрідними деталями загальної картини весняного оновлення природи виступають зображальні епізоди. Форма рондо залишається тут у повній силі, а сама програма легко «розкладається» на розділи. Сонет «Весна» дійсно, схоже складений композитором, який заздалегідь передбачив структурні можливості його музичного втілення.

У всіх других частинах «Пір року», хоч їх розміри і не дозволяють особливих контрастів, демонструється присутність єдності фактури протягом всієї частини. Вона написана в старовинній двохчастинній формі.

У фактурі є три пласти: верхній – мелодійний – співучий, кантиленний. Середній – гармонічне заповнення – «шелест трави і листя», дуже тихий. Він написаний дрібною пунктирною тривалістю, що проводить підголоски паралельними терціями. Рух середніх голосів переважно трелеподібний, нагадує кружляння. Перші дві долі такту – статичний рух – терцева «трель». Вона хоч і монотонна, але завдяки вишуканому пунктиру – рухлива. На третій долі мелодичний рух активізується – ніби готує звукову висоту наступного такту, творячи легкий «зсув» або «похитування» фактури. Нижній – басовий – підкреслює гармонічну основу – ритмічно характерний, передає «гавкіт собаки».

Цікаво простежити як у концертному циклі Вівальді продумував образний лад повільних частин. Музику Largo (cis-moll) з концерту «Весна» ілюструють такі рядки сонета: «На квітучій галявині під шелестіння дібров, спить козиний пастушок з вірною собакою поряд». Це пастораль, тут невимушено розгортається єдиний ідилічний образ. Скрипки в октаву ведуть мирну, просту, мрійливу мелодію на поетичному тлі терцій – і все це відтіняється м'яким паралельним мінором після мажорного Allegro. Такий виклад є природним для повільної частини циклу.

Програма також не передбачає якогось різноманіття і для фіналу, навіть не деталізує його зміст: «Під звуки волинки пастуха танцюють німфи».

Легкий рух, танцювальні ритми, стилізація народного інструменту є звичайними для фіналів і від програми могли не залежати.

У кожному концерті з «Пір року» після динамічного Allegro повільна частина моноподібна і виділяється спокійною картинністю: спокій природи і відпочинок усього живого у літню спеку; безтурботний сон селян після осіннього свята урожаю; коли лютує крижаний зимовий вітер «добре сидіти біля коминка і слухати, як за стіною дощ б'є у вікно».

Фінал «Літа» – картина бурі, «Осені» – «Полювання». Три частини програмного концертного циклу насправді залишаються в звичайних співвідношеннях у значенні їх образного ладу, характеру внутрішнього розвитку і контрастних зіставлень між Allegro, Largo (Adagio) і фіналом. Попри все, розкриті в чотирьох сонетах поетичні програми цікаві тим, що ніби підкреслюють авторським словом загальні враження від образності мистецтва і можливості вираження її в головному для Вівальді жанрі концерту [2, с. 36-37].

Звичайно, цикл «Пори року» за характером образів трохи ідилічний. Він розкриває лише невелику частку в творчості композитора. Проте, його ідилічність припала до смаку сучасникам і навіть викликала неодноразові наслідування «Пір року» аж до окремих курйозів. Минули роки, і Гайдн на іншому етапі розвитку музичного мистецтва тему «Пір року» втілює у монументальній ораторії. Його концепція виявилася глибшою, серйознішою, навіть епічнішою, ніж у Вівальді. Вона торкалася етичних проблем, пов'язаних з тяжкою працею і побутом простих людей, близьких до природи. Однак творчу увагу Гайдна не оминули поетично-картинні сторони сюжету, що колись надихнули Вівальді. У його «Літі» також є картина бурі і грози, «Свято урожаю» і «Полювання» – в «Осені» та важка зимова дорога у контрасті з домашнім затишком у «Зимі».

2.2. Риси стилю бароко у Концерті для мандоліни С – dur.

Струнно-щипкові інструменти мандоліна та домра є музичними реаліями України та Італії і взагалі, усього сходу Європи. Їхня подібність полягає не лише в належності до єдиної групи інструментів, а й в умовах суспільного побутування. Тобто, як домру, так і мандоліну можна розглядати як салонний інструмент. Значення цих інструментів у суспільному житті бере свій початок в епоху Ренесансу. Тоді вони гармонізували та прикрашали простір «терему» чи «палаццо» і вказували на рівень культури їхнього власника та статус роду особи, яка була виконавцем на цьому інструменті. Ці інструменти є не дуже гучними, мають тремтливе й делікатне звучання. Палітра їхнього тембру відповідала художньо-звуковим ідеалам Ренесансу, що створювалися в атмосфері «вченого дозвілля» того часу [10, с. 37-48].

Ці ідеали зосереджувалися на прецезійному динамічному нюансуванні, блискучості виконання. Окрім іншого, цим відрізняється естетика співу в мадригалі та опері, що ще зароджувалася. Вона завдячує художньо-образному різноманіттю мадригалів, що поєднували життєво-побутовий естетизм та строгу церковну замиленість («двоємиріє», притаманне ренесансу, що полягало в піднесенні Культури та Віри). Таке інструментальне виконавство відзначалося красою приглушеного звуку що мав витончену експресію ошляхетнених емоцій та тонкі диференційовані особливості. Та мандоліни торкаються історичні зміни в концертно-оперній індивідуалізації тембрів, що відбувалося в Західній Європі. Так цей інструмент стає концертувальним та стає елементом театралізованого мистецтва салону та оперної вистави [10].

Використання мандоліни у Західній Європі свого піку сягає у XVIII ст. Тоді писали відомі композитори Антоніо Вівальді – концерти для двох мандолін з оркестром, концерт для мандоліни з оркестром, пізніше – віденські майстри В.Моцарт, Л.В.Бетховен – 2 сонатини, Адажіо і Анданте для фортепіано й мандоліни з варіаціями [34]. Домра ж на той час була частиною шляхетського життя в Україні. Про це писав В.Даль, уродженець Луганщини:

«Домра відома в багатьох слов'янських племен. В Малолоросії є привілеєю дворянського роду...» [21, 465]. Домра як концертний інструмент починає виділятися особливо в ХХ столітті й сьогодні. Це свідчить про важливість використання творчих надбань концертно-симфонічного мандолінного мистецтва ХVIII століття.

Проаналізуємо Концерт С-dur Антоніо Вівальді для мандоліни, струнних і basso continuo (RV 435), що довгий час був забутий та відродився знову в репертуарі виконавців сучасності, зокрема тих представників, які грають давню музику та спеціалізуються на автентичній манері виконання творів стилю бароко.

Даний Концерт для мандоліни з камерним оркестром, як і всі інші концерти А.Вівальді, має три частини. При чому характерним є відмінність частин за темпом, що можна простежити в усіх інструментальних циклах (Allegro – Largo – Allegro (відповідно С-dur – c-moll – С-dur). Тут є притаманні бароковій музично-виразовій системі стилю Вівальді та стилю бароко в цілому афектовані, насичені експресією звороти, які будуються на розповсюджених риторичних фігурах. Це лежить в основі всіх частин. Такі фігури можуть вказувати, наприклад, на спосіб руху та напрям – catabasis, circulation, anabasis, що і не дивно, з огляду на загальні риси концертування у стилі бароко. Можна сказати, що Вівальді набагато випереджає свій час і чутливо інтерпретує музичні терміни періоду в тому, що в інструментальному тематизмі концерту активно використовує експресивні фігури, такі як saltus duriusculus, passus duriusculus, interrogatio, exclamatio.

Перша та третя частини побудовані у формі рондо, багаті на швидкий нескінчений рух, що поступово розгортається. Партія соліста насичена репетиціями (дубль штрихи) та тривалими секвенціями, що так давалися до вподоби композитору та які активно засуджували його сучасники. Підхід до використання інструмента є досить оригінальним, оскільки вкрай рідко застосовується тремоло – один з базових способів звуковидобування. Замість цього будуються мелодії подібні до гам, та акордові викладення. З'являється

ефект «еха» у співіснуванні соло та оркестру, де у перегукуванні solo-мандоліни та tutti оркестру поряд з точним повторенням фраз оркестру, використовується повтор видозміненої фрази. Таким чином відлуння стає змінним та динамічним за своєю природою. Також цікаво застосовуються прийоми зростання та спадання, які зазвичай в сучасній музиці виконуються як нюанси динаміки *crescendo-diminuendo*, не дивлячись на те, що в епоху бароко ці позначення в нотному тексті не ставилися, бо відповідно до характеристик того періоду музикант здійснював зміни у динаміці на свій розсуд, імпровізував. Не змінюючи піднесений настрій, наступний рондовий відрізок музичного тексту написаний в мінорі, що надає особливого відтінку загальному емоційному напруженню частини та вносить деяку задумливість.

Другій частині Концерту – *Largo c-moll* властивий деякий траурний, монотонний характер (схожість з пасіонним ритмом буття Й.Баха), що викликано особливою будовою. Тут присутній ритмічний пунктирний прийом *ostinato*, виконуваний в повільному темпі. В основі розвитку цієї частини концерту лежить видозмінений повтор початкової теми. Тема ж є незвичною в тому, що протиставляє суцільну лінію акордів оркестрової лінії з мандолінною партією соло, мелодія якої на фоні оркестру звучить особливо вишукано та гостро для сприйняття. На відміну від першої частини тут взаємозв'язок *solo-tutti* дещо інший. Його основне завдання продемонструвати характерний для естетики бароко контраст художніх засобів та їх місце в часі й просторі.

Третя частина Концерту – фінал. Його музика знову передає радість та ушлявлення, однак мелодична лінія згрупована тріолями, на чому базуються провідні теми. Самі ж теми тут наділені рисами сонати раннього бароко, тобто їм властиві танцювальна пластичність, характерна для фінальних форм, що дає «натяк» на завершення розвитку руху і в той самий час звертається до першої частини. Це простежується в активності руху й подачі різних варіантів тем (єдність в різноманітті) [39, с. 193-194].

Існує безліч записів інтерпретації даного Концерту сучасними музикантами, наприклад Словаччини, Італії, Росії. В 2011 році було

представлено досить цікавий варіант цього твору, виконаний італійським колективом оркестру Musici di San Marco, соліст Альберто Ліцціо. В них повний час виконання становить 8 хвилин, що досяглося своєрідним трактуванням – цикл грався стиснено за часом. Це допомогло особливо звернути увагу на моторність нескінченного руху. На відміну від цього варіанту виконання Концерту, у трактуванні Словацьким камерним оркестром у 2015 році з солістом Йозефом Шапкою цей твір сягає 13 хвилин (замість мандоліни представлена гітара). Відмінність в часі виконання викликана різним підходом до смислових акцентів, бажанням підкреслити та глибше прослухати палітру змін початкових тем, особливо показати паузи та красномовні фермати.

Цікавим є прочитання Концерту Вівальді італійцем Фабіо Бьонре, «Europe Galante» у 2011 році тривалістю приблизно 10 хвилин. В нього спостерігаємо гармонію у передачі врівноваженої пливучої партії соло мандоліни, що найбільш наглядно простежується в другій частині, та блискучого фіналу, танцювального за природою з тонкими ферматами. Також є варіант виконання Ленінградським камерним оркестром, соліст – Еміль Шейман, які продемонстрували оркестровість та спілкування голосів у діалозі музики цього твору.

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

Таким чином, концертна форма епохи бароко базувалася на чергуванні ритунеля (головної теми), що неодноразово повертається і транспонується, з епізодами, що засновуються на нових мелодичних темах, фігураційному матеріалі або мотивній розробці головної теми. Такий принцип наближав її до рондо. Для фактури характерні контрасти оркестрового tutti и solo, відповідно появі ритунеля й епізодів.

Перші частини концертів Вівальді енергійні, напористі, різноманітні за фактурою, контрастам. Другі частини переносять слухача у область лірики. Тут господарює пісенність, наділена рисами імпровізаційності. Фактура переважно гомофонна. Фінали блискучі, наповнені енергією, вони завершують цикл у

стрімкому живому русі. Динамічна 3-частинна циклічна форма концертів Вівальді виражала художні ідеали мистецтва «добре організованого контрасту». В логіці їхнього образного розвитку простежується вплив загальноестетичної концепції епохи бароко. Завершуючи аналіз концерту для мандоліни Антоніо Вівальді, ми виявили кардинально новий погляд митця на мелодичну природу тематизму у мандолінному виконанні, на відміну від скрипкових партій концертів цього ж композитора, де можна простежити пристрасні лінії мелодичних зворотів, що є продовженням типових мовленнєвих «кодів». Для Концеру А.Вівальді, написаного для мандоліни, притаманним є різноманіття барв динаміки (тут переважає тиха гучність), засоби виразності та підходи автора є відображенням камерних умов музичного виконавства у формах «ученого дозвілля». Мандоліна, будучи неповторним інструментом, представляє невичерпні можливості для виразових та образно-емоційних прийомів. Вона використовувалася відомими майстрами музики (як за минулих часів, так і у сьогоденні) – починаючи від А.Вівальді і до М.Скорика. За своїм походженням, має деяку схожість з домрою, зокрема у риторично-мовленнєвій виразовості прийомів, що можуть застосовуватися для цих інструментів. В розглянутому Концерті для мандоліни Антоніо Вівальді, як представник італійського бароко відходить в тематизмі мандоліни від мелодійного малюнку оперного типу або речитативно-драматичної природи, що часто спостерігається в скрипкових концертах цього композитора. Тематизму мандоліни більше характерна узагальненість риторичних елементів (до деякої архетиповості).

ВИСНОВКИ

1. Дослідженню питання композиторської спадщини А. Вівальді, зокрема жанра концерту, присвячені ґрунтовні праці таких відомих митців як італійський журналіст і письменник Вірджиліо Боккарді, музикознавець, мистецтвознавець, дослідник концертної творчості Вівальді – А. Майкапар та інші. Згідно В. Боккарді, концерт у Вівальді був найбільш розвинутим жанром і представляє невичерпний інтерес для дослідників його творчості у ХХ–ХХІ століттях та виконавців сучасності. Життєтворчість А. Вівальді неодноразово ставала об'єктом уваги у працях сучасних дослідників М. Єрмакова, М. Аніссімова, Г. Морозова, Г. Панфілова, Н. Казанцева, Н. Абрамова, Т. Гуліна, А. Алексєєва та інших. Аналітичне осмислення праці А. Аніссімова, у якому розглядається взаємодія партії соліста та оркестру в концертах «Пори року», дало можливість з'ясувати в дослідженні жанрові новації скрипкових концертів Вівальді «Пори року». Праця О. Олійника присвячена відтворенню виразових прийомів мандолінного інструменталізму в творах А. Вівальді та питанням інтерпретації вівальдієвських *concerto grosso* в контексті стилю епохи Бароко.

2. В період бароко, що наступив після епохи Відродження, відбуваються численні зміни, які мали місце в мистецтві, зокрема музиці. Розвиток музики концертувався у 2-х географічних центрах. Це були передусім такі країни, як Голландія і північна Німеччина. Тут музичні творчі Йоганн Керлі, Йоганн Фробергер, а в першу чергу Дітріх Букстехуде працювали над мистецтвом контрапункту і фуги. Їхніми основними складовими були голос та орган. Формування таких інструментальних форм, як концерт і соната, відноситься до другого географічного центру – південь Європи, Італія. Творчість Антоніо Вівальді – це зосередок найкращих рис і відомих успіхів італійської музичної школи. Проте життя митця яскраво показує, що слава й забуття йдуть поряд один з одним у людському житті. Лише через 30 років після того, як він помер ні в яких офіційних джерелах навіть мимохідь немає і згадки про Вівальді, на відміну від інших італійських композиторів. Музика Вівальді повернулася до

слухача лише на початку ХХ століття, захоплюючи душі своєю мелодійністю та ширістю. У сьогоднішні дні його музика є окрасою репертуарів найвідоміших оркестрів. Для того, щоб світ знову відкрив музику славетного венеціанця і зміг гідно оцінити її велич та пишність знадобилася майже 2 століття.

3. Концерт як жанр завдячує своєму розвитку та вдосконаленню Антоніо Вівальді. Саме в цьому жанрі створена велика частина його опусів. При цьому в концертній спадщині італійського майстра вільно поєднуються твори, написані в формі *concerto grosso* і в формі сольного концерту. Але навіть і в тих його концертах, які тяжіють до жанру *concerto grosso*, виразно відчувається індивідуалізація концертуючих партій: вони нерідко набувають концертного характеру, і тоді буває нелегко провести грань між *concerto grosso* і сольним концертом. Вівальді затвердив нову драматизовану, так звану «ломбардську» манеру виконання, створив жанр сольного інструментального концерту, вплинув на розвиток віртуозної скрипкової техніки. Вівальді встановив для *concerto grosso* трьохчастинну циклічну форму, виділив віртуозну партію соліста.

4. Виконавський аналіз концертів А. Вівальді виявив, що перші частини концертів композитора енергійні, напористі, різноманітні за фактурою, контрастам. Другі частини переносять слухача у область лірики. Тут господарює пісенність, наділена рисами імпровізаційності. Фактура переважно гомофонна. Фінали блискучі, наповнені енергією, вони завершують цикл у стрімкому живому русі. Динамічна трьохчастинна циклічна форма концертів Вівальді виражала художні ідеали мистецтва «добре організованого контрасту». В логіці їхнього образного розвитку простежується вплив загальноестетичної концепції епохи бароко. В Концерті для мандоліни *C-dur* А. Вівальді в тематизмі мандоліни унікає мелодики оперного типу та речитативно-драматичного характеру, що нерідко трапляється в його скрипкових концертах. Мандолінний тематизм більше тяжіє до узагальненості та архетиповості риторичних елементів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., коммент. К. Саквы. Москва: Музыка, 1985. Ч. II. Кн. II 568 с.
2. Абрамова Н. В. Антонио Вивальди: «Времена года»: конспект урока по музыке // Музыка в школе. 2011. № 5. С. 36–42.
3. Анисимов А. В. О взаимодействии партий солиста и оркестра в концертах «Времена года» А. Вивальди // Искусство и образование. 2012. № 4. С. 52–63.
4. Антонио Вивальди «Времена года» / Творческий Центр «Звуки Времен». URL : https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/klassika-vs-sovremennost/vremena-goda-a-vivaldi?fbclid=IwAR3dTTUeLspIz-hdnO1CxHqMZbg2Wzst_uhdkXX-imGvt01c2NFldnMz_s0 (дата звернення 7.10.2020).
5. Антонио Вивальди // Творческий Центр «Звуки Времен». URL : <https://soundtimes.ru/muzykalnayashkatulka/velikiekompozitory/antoni-vivaldi?fbclid=IwAR0fiJU1oSiv4S1Fbc3f9oFOhAYHveUEV7DdtdKMxuFamSdnEr95a2ls0c> (дата звернення: 4.10.2020).
6. Арнонкур Н. Программная музыка – концерты Вивальди. Ор. 8 // Советская музыка. 1991. № 11. С. 92–94.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. Кн. 1, 2. 379 с.
8. Базен Ж. Истории истории искусств: от Вазари до наших дней. Москва: Прогресс, 1994. 528 с.
9. Барбье П. Венеция Вивальди: музыка и праздники эпохи барокко. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 280.
10. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. Москва: Наука, 1978. 199 с.
11. Белецкий И. В. Антонио Вивальди : краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музыка, 1975. 87 с.
12. Боккарди В. Вивальди / пер. с итал. и предисл. А. Махова. Москва: Мол. гвардия, 2007. 249 с.

13. Багно В. Миф о Дон Жуане. С. Петербург: Terra Fantastica-Corvus, 2000. 623 с.
14. Вайнрот М. Английская консертная музыка XVII века // Английская консертная музыка XVII века. Москва, 1983. с. 1.
15. Вернон Р. Жизни великих музыкантов. Эпоха творчества. Москва: Поматур, 1996. С. 3–30.
16. Вивальди Антонио. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 29.09.2020).
17. Вирджилио Бокарди. Вивальди. Жизнь замечательных людей. Москва: Молодая гвардия, 2007. Вип. 1085. С. 272.
18. Вольская Т. И. Мир щипковых инструментов, домра и мандолина: о месте народных инструментов в современном мире // Народник. 2006. № 11. С. 14–16.
19. Временные рамки периодов развития классической музыки // Википедия: свободная энциклопедія.
URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Временные_рамки_периодов_развития_классической_музыки (дата обращения: 5.10.2020).
20. Гинзбург Л. С. Антонио Вивальди // История скрипичного искусства. Москва, 1990. Вып. 1 С. 90–108.
21. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах. Москва: Русский язык, 1979. Т. 1. 699 с.
22. Доброхотов Б. Антонио Вивальди: к 300-летию со дня рождения // Музыкальная жизнь. 1978. № 4. С. 15.
23. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. Москва: Музыка, 1980. 80 с.
24. Зейфас Н. Старик с поразительной неистощимой страстью к композиции // Советская музыка. 1991. № 11. С. 90–91.
25. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.

26. Казанцева Н. Г. Природа в музыке: «Времена года» А. Вивальди // Музыка в школе. 2001. № 5. С. 46–47.
27. Кантарович Ю. Л. Символика клавиру у виконанні камерно-вокальних творів В. Моцарта: автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одесса, 2007. 156 с.
28. Концерты Антонио Вивальди.
URL : <http://musike.ru/index.php?id=107&fbclid=IwAR18CyUlbuLjN31fkss-MEDbn-qegzpuHUDDLs41eVAfExXq2Te7353X31AE> (дата звернення 6.10.2020)
29. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX в.в. : уч. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2006. с. 321.
30. Ланди Э. Антонио Вивальди // Тайная жизнь великих композиторов. Москва: Литмир, 2013. С. 10–19.
31. Ливанова Т. Л. История Западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. / 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Музыка, 1983. Т. 1. По 18 век. 696 с.
32. Лобанова М. Н. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 317 с.
33. Майкапар А. Е. «Времена года» А. Вивальди // Искусство. 2000. № 29. С. 7–10.
34. Мандолина // Википедия: свободная энциклопедия.
URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Мандолина> (дата звернення 19.10.2020).
35. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : дисс. ... док. искусствоведения. : спец.17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. академия им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 263 с.
36. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. ст. Москва, 1984. Вып.129. С. 5–11.
37. Минакова А. Антонио Вивальди // Всеобщая история музыки. Москва, 2010. С. 105–109.

38. Музыка Бароко // Википедия: свободная энциклопедия. URL : <http://www.clasmusic.ru/index.php/Muzyka-Barokko.html> (дата звернення 29.09.2020).
39. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. 528 с.
40. Олійник О. Л. Риторичні підстави виконавчої майстерності домриста : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. Нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.
41. Раабен Л. Музыка барокко // Вопросы музыкального стиля / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1978. С. 4–10.
42. Раабен Л. Н. Антонио Вивальди // Жизнь замечательных скрипачей. Москва-Ленинград: Музыка, 1967. С. 16–26.
43. Розеншильд К. История зарубежной музыки. До середины XVIII века.: учеб. для исполн. фак. консерваторий. Москва: Музыка, 1969. Вып.1. 535 с.
44. Росс Джон. Вивальди – учитель и любовник // Культура. 2011. № 20. С. 11.
45. Рязанцева Л. М. Итальянский маэстро // Читаем, учимся, играем. 2003. № 3. С. 37–42.
46. Самин Д. К. Антонио Вивальди // Сто великих композиторов. Москва: Литмир, 2001. С. 42–49.
47. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2014. 276 с.
48. Соловцов А.А. Концерт: науч.-попул. література / 3-е изд., доп. Москва: Музгиз, 1963. 60 с.
49. Терехин Р. П. Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди // Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва, 1976. Вып. IV. С. 127–149.
50. Хрисокоидис И. Полемика Артузи с Монтеверди: предпосылки, содержание и современные интерпретации. : (англ. The 'Artusi-Monteverdi'

Controversy: Background, Content and Modern Interpretations), King's College, Лондон. 371 с.

51. Цао Шифунь. Моцартианство как стилевая парадигма фортепианного творчества XIX-XX веков : дисс ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Одесская нац. муз. академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2014. 156 с.

52. Шерман Н. С. Формирование равномерно-темперированного строя. Москва: Музыка, 1964. 256 с.

53. Ямпольский И. М. Антонио Вивальди // Музыкальное просвещение. Саранск, 2000. № 4. С. 30–31.

54. Baroque // Online Museum of fine art // URL : <http://museum-online.ru/en/Epoch/Baroque> (дата звернения: 5.10.2020).

55. Eleanor Selfridge-Field. A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760. The calendar of Venetian opera. Stanford University Press, 2007. С. 778.

56. Fux, Johann Joseph // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London. 2001. Vol. 9. P. 365.

57. Palisca Claude V. Baroque' as a Music-Critical Term // French Musical Thought 1600 – 1800 / ed. by Georgia Cowartio Ann Arbor: UMI Research Press, 1989. P. 7–11.