

УДК 78.082.4:78.071.1(450)Вівальді  
DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251790

**ВАДИМ РАКОЧІ**  
ORCID iD: 0000-0003-4025-2213  
кандидат мистецтвознавства,  
докторант кафедри історії музики  
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка,  
(Київ, Україна)  
v-r-99@ukr.net

## КОНЦЕРТИ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ: ІННОВАЦІЇ ВИКЛАДУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ОРКЕСТРУ

Розглянуто процес трансформації викладу в інструментальних концертах А. Вівальді. Зазначено, що кореллівська модель концерту (*concerto grosso*, різна кількість частин, варіювання послідовності темпів, тематична єдність *tutti* і *solo* епізодів, тріо-сонатний інструментальний склад *concertino*) стає основою для модифікацій А. Вівальді. Його моделі притаманна опора на сольний різновид концерту, тричастинна побудова швидко — повільно — швидко, риторнелна музична форма у крайніх частинах і мотивна мозаїчність першого *tutti*. Значущість цих трансформацій дає підстави визначити їх як парадигмальний зсув у еволюції жанру. Підкреслено, що ці зміни були б неможливими без перегляду викладу в оркестрі. Основні новації стосуються способів виділення соліста, використання неточного (фоно-орнаментального) дублювання, активізації внутрішніх оркестрових солістів (особливо у концертах для духового інструмента), посилення значущості перегувань, поглиблення тембрового, регістрового, фактурного, динамічного і тематичного контрасту, змін у складі оркестру (включення контрабасів) і розширення палітри солюючих інструментів. У висновках підкреслено, що ці модифікації справили значний вплив на розвиток оркестру. По-перше, вивіщення духових інструментів й увиразнення їх партій сприяло урізноманітненню звучання оркестру — без концертів А. Вівальді, напевно, не було би Мангаймського оркестру. По-друге, домінування гомофонної фактури утворило належне підґрунтя для внутрішнього оркестрового солювання і посилило вагомість окремої тембрової барви. По-третє, стандартизація струнної групи з чотирма партіями сформувала основу для подальших перевтілень оркестру. По-четверте, узвичаєння таких суто оркестрових прийомів, як педаль (майбутній замітник *basso continuo* в оркестрі віденських класиків), фоно-орнаментальне дублювання, унісонна фактура та ін. віддзеркалилось на експонуванні музичного матеріалу в усіх оркестрових жанрах згодом. Усе переконує у взаємозалежності еволюції інструментального концерту та трансформацій оркестру.

**Ключові слова:** інструментальний концерт, концерти Антоніо Вівальді, еволюція концерту, оркестр в концерті, оркестровка.

**Постановка проблеми...** Інструментальні концерти А. Вівальді належать до найпопулярніших творів доби Бароко, що постійно звучать у концертних програмах. Однак, в абсолютній більшості розвідок інноваційність оркестрового викладу цих творів, особливості підходу композитора до взаємодії соліста і

супроводу та роль чисельних тембрових ефектів, використаних для створення художніх образів, залишено за рамками мейнстрімного русла досліджень. Перманентне зростання значущості оркестру в інструментальному концерті протягом першої половини XVIII століття і деколи навіть визначальна його роль у трансформаціях цього жанру пояснює актуальність висвітлення оркестровки творів А. Вівальді, адже започатковані композитором зміни справедливо трактувати як відправну точку для наступних перетворень не лише у жанрі концерту, а і в оркестрі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Концерти А. Вівальді займають чільне місце у працях музикознавців. Їх висвітлюють у контексті різноманітної діяльності А. Вівальді, який був скрипалем, композитором, підприємцем і вихователем (Timberlake, 1978, с. 68), та розглядають крізь призму становлення жанру концерту, вважаючи А. Вівальді «вершиною у групі гір» (Hutchings, 1961, с. 173) серед усіх тогочасних композиторів-венеційців (Т. Альбіноні, брати Марчелло та ін.). Аналізуються стильові риси цих творів (Анісімов, 2011, с. 8), характеристичність яких така, що сучасні комп'ютерні програми визначають їх серед десятків зразків з одним із найвищих показників вірогідності (Dor & Reich, 2011, сс. 92–93). Простежується роль А. Вівальді у вивищенні скрипки (Booth, 1989), духових інструментів загалом (Апатський, 2010, с. 193) та становленні, наприклад, фагота (Кізіляєв, 2017, с. 24). Наголошується на кореляції між оперною арією та риторнельною формою у крайніх частинах концерту (McClary, 1987, с. 24) й підкреслюється роль А. Вівальді у стандартизації будови циклу (White, 1992, сс. 5–7). Відзначаються особливості творчого методу композитора, зокрема швидкість, з якою А. Вівальді працював, — данина «венеційській традиції» (Pincherle, 1957, с. 28] та умовам тогочасних контрактів (Roder, 1994, с. 46). Дослідники пишуть про роль А. Вівальді у трансформації різновидів жанру інструментального концерту, вказуючи передусім на «камерний концерт» (Talbot, 2005, с. 51) — твір для чотирьох-восьми солістів і *continuo* без дублювання однієї партії кількома музикантами. Втім, незважаючи на такий широкий спектр підходів до творчого

спадку А. Вівальді, комплексний аналіз трансформацій викладу у його концертах і вплив здобутків композитора у цьому жанрі на розвиток оркестру залишається майже не висвітленим.

**Мета дослідження** — оприятити особливості інструментування концертів А. Вівальді як парадигмальний зсув в інтерпретації жанру і з'ясувати їх вплив на розвиток оркестру. Основними завданнями дослідження є:

1) визначити специфічні риси викладу музичного матеріалу в концертному оркестрі А. Вівальді;

2) простежити вплив новаційних рішень композитора на трансформації оркестру у першій половині XVIII століття.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Першим композитором, який звернувся до жанру концерту на початку 1680-х років, був, як відомо, А. Кореллі (*Concerti grossi* op. 6). Протягом 1690-х років відбувається становлення *ripieno* і сольного концертів (Дж. Тореллі), а на початку XVIII століття цей жанр (завдяки здобуткам Дж. Легренці, Г. Муффата, Дж. Яккіні, Т. Альбіноні та ін.) набуває значної популярності у багатьох країнах. Основними рисами інструментальних концертів, написаних у 1680–1700-х роках, є: опора на *concerto grosso* (із спорадичними «відхиленнями» у *concerti solo* і *ripieno*), нестабільна кількість частин, варіювання послідовності темпів у них, тематична єдність *tutti* і *solo* епізодів, тріо-сонатний склад *concertino* (дві скрипки, віолончель і *basso continuo*).

Упродовж 1710-х років у жанрі концерту відбуваються дуже значні перетворення, які сприятимуть стандартизації жанрових рис і визначать його еволюцію на тривалий час. Композитором, який здійснив цю революцію, став А. Вівальді — автор близько 500 концертів для різних інструментів. Зміни торкнулись практично всієї сфери: опорним стає різновид сольного концерту з «відхиленнями» в *concerti grosso* і *ripieno*; це сприяє появі віртуозного блиску у партії соліста, її технічному ускладненню, але водночас без втрати ліричності й наспівності; унормовано тричастинну будову циклу із темповою послідовністю швидко — повільно — швидко; риторнелна форма у крайніх частинах; *ritornelli*

набули інтонаційної рельєфності й емоційної експресивності, а тривалість кожного мотиву зростає (музичний матеріал, експонований в *ritornelli*, містив часом до шести відносно завершених мотивів); секвенція, передусім діатонічна, стала одним з найважливіших засобів розвитку; ступінь контрасту між солістом і оркестром — помірний, хоч і відчутно зростає, порівняно з концертами А. Кореллі та Дж. Тореллі. Це вівальдіївська модель концерту, становлення якої справедливо визнати парадигмальним зсувом в історії жанру. Напевно, що й оркестровка як один з найважливіших засобів музичної виразності також мала трансформуватись, аби посилити експресивне начало у новому музичному матеріалі і підкреслити зміни форм його презентації.

Особливості викладу концертів згруповано так.

1. Підхід до солювання. Концерт RV 549 розпочинає солююча скрипка без супроводу навіть *basso continuo* (абсолютне соло). Такий вид соло в оркестрі названо абсолютним, аби термінологічно відокремити його від солюючого тембру — соло з акомпанементом; подвійного (потрійного, четверного тощо) соло — виконання матеріалу на кількох однакових інструментах та гри на тембрально неясковому тлі — *quasi соло*. Попри швидке приєднання другого соліста, півтора такти у викладі лише одного виконавця стають, безумовно, нестандартним художнім рішенням, адже несильне і ніби невпевнене звучання на початку підкреслює яскравий контраст із наступним *tutti*. Солювати можуть два інструменти в різних регістрах (RV 567, I ч., тт. 9–10). Нестандартною у цьому *solo* є відстань між ними, яка не заповнена супроводом. У партії *basso continuo* — паузи, тож у середньому регістрі немає акордів; це лише підкреслює розмежування двох партій. Тільки уява слухача «поєднує» дві регістрово відокремлені партії, проте їх несхожість сприяє диференціації кожної лінії. Фактично, композитор балансує на тонкій межі між об'єднанням і відокремленням двох музикантів. Така суперечливість стає дієвим чинником зацікавлення слухача, який очікує на продовження розвитку, адже кінцевий результат (об'єднання чи розмежування) є непередбачуваним.

А. Кореллі у Концертах ор. 6 вперше в історії застосував короткотривале

виділення соліста завдяки дорученню першій скрипці складнішого матеріалу, порівняно із супроводом (дванадцятий концерт). Дж. Тореллі (Концерти ор. 6 і особливо ор. 8) послідовно відокремлював соліста від оркестру завдяки значнішій віртуозності партії і тривалості сольних епізодів. Однак, між концертами Дж. Тореллі і А. Вівальді є суттєва відмінність: перший інтерпретує соліста і оркестр (попри технічно складнішу партію соліста) майже як рівних за статусом, принаймні, відмінність у підході не надто значна; другий — схиляється до відчутно сильнішого контрасту між ними. Партія соліста технічно складніша та експресивніша завдяки яскравому прояву віртуозного начала (фігурації, ритмічна лабільність, зміни регістрів тощо). Партія оркестру технічно простіша й емоційно стриманіша: превалює рівномірна пульсація акордів чвертями, часті паузи у партії різних інструментів, крім *basso continuo*, педаль. Неоднаковість двох партій пояснює домінування гомофонної фактури у концертах А. Вівальді.

З метою виділення партії соліста на тлі оркестру А. Вівальді використовує: неоднакову щільність викладу у соліста і в супроводі (RV 549, I ч, тт. 6–9); паузи з метою розрідження супроводу і виділення соліста (RV 549, I ч., тт. 51–54); відмову від супроводу загалом — тож соліст з нетематичним матеріалом перебуває в центрі уваги слухача (RV 549, I ч., тт. 10); педаль в оркестрі, що підкреслює рухливість соліста (RV 549, I ч, тт. 19–23) особливо за умови *tasto solo* — у партії клавесина чи органа немає акордів (RV 522, I ч., тт. 42–47); репетиції, які надають викладу схвильованості, а карколомні зміни тональностей у нескінченних секвенціях утворюють відчуття безупинного руху. На тлі акордів, які висвітлюють блискучу сольну партію з багаторазовими повтореннями шістнадцятими, відбуваються зміни гармонії (RV 230, III ч., тт. 14–22; 28–42; 58–68). У деяких концертах (наприклад, RV 297 «Зима», II) А. Вівальді використовує оркестровий виклад, майже ідентичний партитурам віденських класиків (за винятком *basso continuo*): у соліста — мелодичний матеріал, у перших і других скрипок — супровід, у віолончелі і органа (клавесина) — бас. Наближає цей епізод до партитур другої половини XVIII століття і педаль в альтів (II ч., тт. 1–2). У третій чверті XVIII ст. вона стане заміником *basso*

*continuo*, і практична потреба в ньому відпаде. Педаль сприятиме об'єднанню різних інструментів і впливатиме на заповнення середніх голосів гармонією завдяки другим скрипкам, альтам та валторнам.

2. Дублювання. А) У бароковому оркестрі найпоширенішим було точне дублювання завдяки поєднанню кількох різних інструментів в унісон чи в октаву, що часто відображалось навіть у записі на одному рядку партій струнного і дерев'яного духового інструментів. Схильність до таких ущільнень в оркестрі можна вважати одним із проявів грандіозності, притаманної музиці Бароко, про що пише В. Дон (Don 1969, с. 74). І хоча йдеться про бароковий орган, екстраполяція зазначеної величі на виклад в оркестрі видається слушною. Основна мета точного дублювання — ущільнення викладу, який, однак, стає темброво мішаним. Не відмовляючись від цієї функції, А. Вівальді інколи вживає дублювання, щоб наголосити на конкретному тембрі. У RV 549, I ч., тт. 33–35 перша і третя скрипки грають мелодію в унісон на межі другої і третьої октав. Вона відмінно прослуховується, попри досить розвинений супровід і перегукування в більш низькому регістрі, саме завдяки точному дублюванню.

Б) Фоно-орнаментальне дублювання передбачає поєднання різних форм викладу однакового музичного матеріалу і тісно пов'язане зі становленням гомофонної фактури. Оркестровка концертів А. Вівальді стає одним із ключових моментів її зміцнення завдяки посиленню функційного розмежування ліній. Так, аби уникнути надто щільного звучання, композитор насичує супровід паузами і ніби «розриває» акомпануючі голоси на короткі мотиви, відтіняючи безупинні фігурації в партії соліста (RV 580, I ч., тт. 21–23). Фоно-орнаментальне дублювання виникає і у випадку поєднання неоднакової манери виконання соліста й оркестру. Наприклад, соліст виконує трель на кожній ноті, а оркестрові струнні — ні (RV 297 «Зима», I, від т. 4). У випадку трелей у всіх музикантів звук був би дуже нечітким, а дублювання надає можливість і зберегти чіткість звучання  $b^2$ , і надати відтінку розмитості.

3. Перегукування. У концертах А. Вівальді вони стають поширеним прийомом для утворення регістрового, динамічного, фактурного і тембрового

контрасту. RV 578, I ч., тт. 17–22 — зразок зіставлення мелодій у другій октаві у викладі груп скрипок і в малій октаві у низьких струнних інструментів. Такий же ефект створює перегукування між солюючою скрипкою і віолончеллю, яка в унісон дублює клавесин: контраст поглиблюють різні регістри, інакша манера отримання звуку і неоднакова щільність верхнього й нижнього голосів (RV 316a, I ч., тт. 41–44). Особливо яскравим є протиставлення духового і струнного інструментів (RV 465, I, 26–27). Мелодичний хід  $c^2 — d^2$  доручено гобою і альтам в терцію, а відповідають їм перші і другі скрипки. У перших скрипок звучить «чужий»  $f^2 — f^2$ , а другі грають «гобойну» інтонацію  $c^2 — d^2$ , підсвітивши їх струнним тембром і утворивши дивовижне «подвійне перегукування»: не лише між двома парами інтервалів, викладених в партіях різних інструментів, а й між двома нотами ( $c^2 — d^2$ ), які ювелірно переорекстровано (за першим разом вони становлять верхні звуки інтервалу, а за другим — нижні).

4. Способи утворення контрасту. Принципова відмінність між кореллівською і вівальдівською концепціями концерту полягає в тому, що у другій контраст між солістом (чи солістами) і оркестром утворюється внаслідок не лише фактурних чи тембрових відмінностей, а й неоднакового музичного матеріалу у двох партіях, зумовленого наголосом на їх різному статусі.

(А) Наприклад, два солісти з м'яким супроводом виконують фразу шістнадцятими, експонуючи ламентні інтонації. Солістам опонує унісонна фактура *tutti* (RV 549, II ч., тт. 8–14). Десятки прикладів оркестрових унісонів як звукообразальний прийом будуть використані в майбутньому (одна нота в увертюрі «Егмонт» Л. Бетховена, послідовності унісонів в Концерті для оркестру «Карпатський» М. Скорика, п'ятиоктавні унісони у Шостій симфонії Д. Шостаковича). Октавні ходи і пунктирний ритм оркестрового унісону в цьому ж концерті А. Вівальді (RV 549, II ч.) викликають моторошне відчуття непереборної сили, якій протидіють два тендітних виконавці. Атмосфера подібна до другої частини Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена, яку Дж. Керман визначає як «парадигму естетики концерту» (1999, с. 42), вбачаючи втілення міфу про Орфея і зіткнення людського й надлюдського начал. Схожість

атмосфери концертів А. Вівальді та Л. Бетховена вияскравлює опора не тільки на унісонну фактуру супроводу у струнному оркестрі, а й пунктирний ритм з паузами за рівних тривалостей у партії соліста.

(Б) Контраст між солістом і оркестром можливий завдяки різній фактурі — мелодичній у скрипки і акордовій в оркестрі. Якщо зазначене зіставлення двох варіантів викладу становить основу цілої частини, то його слід визначити як композиційну стратегію (RV 310, II ч.). Перманентна опозиція двох фактур, щільності викладу і відмінність між сольним і груповим звучанням становлять квінтесенцію композиторського задуму завдяки регулярності цих зіставлень.

(В) Контраст між камерним ансамблем (*concertino*) і оркестром як ремінісценція *concerto grosso*; ефект посилює повторення музичного матеріалу. Фактурний контраст динамізує виклад: три солісти мають інший характер звуку, ніж 10 чи 15 виконавців (RV 567, V; RV 580, I). Зміна щільності готує базис для появи в майбутньому оркестрового *crescendo*, передбачаючи його грандіозні розгортання. Потактові зіставлення створюють різкий ефект (світло — тінь), гідний композитора-романтика (RV 567, V ч., тт. 17–24; RV 522, I ч., тт. 39–42).

5. Зміни у записі партії соліста. Починаючи від концертів *La stravaganza* ор. 4, з'являється окремий рядок для *violino principale* (*violino concertante* в ор. 9). Це новий етап становлення запису партитури і розуміння сольного концерту. Запис партії соліста на окремому рядку — це визнання його *іншого* статусу. Він має розвинутішу партію (RV 279, I ч., тт. 41–55) у високому регістрі (RV 316а, III ч., тт. 231–235), ускладнену стрибками у швидкому темпі шістнадцятими (RV 279, I ч., тт. 64–75). Соліст усе ще часто грає в унісон з першими скрипками і не має пауз. У цьому — відмінність від класичного чи романтичного концертів, у яких в партії соліста є перерви у звучанні. Однак, партія духового інструмента у концертах А. Вівальді містить паузи, наближаючи їх (за характером використаних прийомів) до музики другої половини XVIII століття.

6. Солювання в оркестрі (внутрішнє оркестрове соло). У бароковому оркестрі внутрішнє оркестрове соло вкрай рідкісне, крім випадків *obbligati*. На початку XVIII ст. поволі починає формуватись інший підхід до солювання, що



уможливило розмежування *obbligato* і *solo* в оркестрі. По-перше, *obbligato* — це незмінний інструмент впродовж твору чи його частини, тоді як солюючий інструмент може замінюватись на інший. По-друге, *obbligato* вказується на титульній сторінці (потреба у вправному виконавцеві особливо складної партії), а короткі внутрішні оркестрові *solì* не потребують запрошення віртуоза.

А. Вівальді зазначає на титульній сторінці соліста і може також залучати додаткового внутрішнього оркестрового соліста — одного з виконавців партії перших скрипок (RV 316a, I, 111–121). Упродовж одинадцяти тактів оркестр акомпанує позаоркестровому та оркестровому солістам (виникає паралель з Концертом для скрипки з оркестром І. Стравінського, який неодноразово залучає виділеного соліста-скрипаля до діалогів із скрипалем у складі оркестру). Кожен з них має відмінну за ритмічним малюнком партію, проте обидва виділяються на тлі оркестру. У цьому ж Концерті (RV 316a, I, 131–142) композитор використовує зіставлення ансамблю (*violino principale* і струнне тріо зі складу оркестру) та всього колективу. Ансамбль (скрипкове тріо — *violino principale* і два внутрішніх оркестрових солісти) може використовуватись не лише для розрідження фактури чи утворення діалогів, а й зі звукозображальною метою (RV 269 «Весна», I, 13–27): партія кожного соліста спирається на неоднакові прийоми гри, тривалості, напрямок руху, відтворюючи щебет різних птахів.

Очевидно, що проаналізовані епізоди солювання в оркестрі у концертах А. Вівальді, по-перше, ще короткотривалі, по-друге, нечасті. Саме тому не слід вважати, що розпочались революційні зміни щодо солювання в оркестрі. Однак, оркестровий виклад у концертах італійця вказує магістральні шляхи подальшої еволюції концертного оркестру, і в цьому полягає історична цінність означених інновацій.

7. Інструментальний склад оркестру. Щодо складу інструментів в оркестрі, то А. Вівальді запровадив одну важливу зміну: використав контрабаси. У партитурах XVII ст. найнижчу басову партію (*basso continuo*) дублювала віолончель або загадковий *violone*, щодо якого дотепер немає одностайної думки. Н. Карелл трактує *violone*, як шестиструнну віолу-гамба з найнижчою струною

*D<sub>1</sub>* (Carell, 1963, с. 39). Інші допускають, що так позначали й контрабас (Pincherle, 1957, с. 81). Треті наполягають, що це був інструмент, розміром між контрабасом і віолончеллю і який поєднував якості обох цих інструментів (Sacht, 1940, с. 363). До кінця XVII століття контрабас у партитурах інструментальних творів не вживали. В оперних творах ситуація майже та сама, проте Г. Благодатов зазначає, що вказівки про використання контрабасів у партитурах Ж. Б. Люллі траплялися (Благодатов, 1969, с. 30). А. Карс посилається на Ф. Варнеке, який стверджує, що перші контрабаси в оперний оркестр впроваджено у Неаполі 1700 року (Карс, 1990, с. 39). Отже, Концерти Op. 9 А. Вівальді — це, ймовірно, перший приклад використання контрабасів в інструментальному музичному жанрі. Акцентні дублювання, доручені контрабасам щодо віолончелі (RV 530, I, тт. 2, 3, 9; RV 425, I, тт. 3–4), подібні до зразків контрабасових партій XIX століття.

### **Висновки.**

1. Тракткування соліста у концертах А. Вівальді суттєво відрізняється від творів кінця XVII — початку XVIII століть. Специфічний виклад у партії соліста утворює не лише контраст з оркестром чи має на меті яснішу артикуляцію мелодії, а й наголошує на експресивному началі, втілює суб'єктивні, а не об'єктивізовані почуття. Саме тому сольний концерт А. Вівальді ближчий до *sonata da camera*, якій завжди був притаманний більш індивідуалізований, ніж *sonata da chiesa*, погляд на світ; тому перша завжди мала більш вільну структуру, жанрову основу і фактуру. Оркестровими засобами вираження А. Вівальді здатен «підсвітити» соліста. Такий підхід виявляється не лише в ефектних швидких частинах, у яких його партія може приголомшувати складністю, а й в *Adagio*, що втілюють ліричне начало в персоніфікованій манері.

2. Важливим чинником трансформації оркестровки стає поширення гомофонної фактури в концертах, що спричиняє урізноманітнення функцій певних інструментів. Поліфонічна фактура, якій притаманний щільний виклад, значною мірою стримувала сольовання в оркестрі, у той час як гомофонна, завдяки диференціюванню на головний і підлеглий пласти, стимулює його.

3. Опосередковано вплив гомофонної фактури проявляється й завдяки кореляції між вибором солюючого інструмента і викладом в оркестрі. Концерти для низьких інструментів, на кшталт віолончелі чи фагота, потребували прозорішого акомпанементу, ніж твори для скрипки, флейти чи гобоя.

4. А. Вівальді популяризує будову струнної групи з чотирьох партій, починаючи ще від свого першого циклу концертів *L'Estro Armonico* op. 3 (1711). Так, жанр концерту став рушійним чинником закріплення сучаснішої структури струнної групи в оркестрі. А. Вівальді одним із перших композиторів (конкуренцію йому може скласти хіба що А. Скарлатті) кілька разів розділяє віолончелі і контрабаси, доручивши останнім «полегшений» варіант партії перших.

5. Становлення нової музичної форми концерту опосередковано впливає не лише на появу нових технік викладу партій чи трансформацію ролі окремих інструментів у його складі, а й на закріплення певних прийомів в оркестрі. Так, бажання підкреслити відмінність музичного матеріалу у викладі *tutti* і *solo* могло потребувати унісонної фактури в оркестрі як спеціального художнього ефекту. Слід вказати і на позначення *tasto solo*, що сприяє максимальній прозорості супроводу, неодноразове використання педалі у середньому регістрі (з виключенням *basso continuo*) як провісника змін у викладі в оркестрі у другій половині XVIII ст. чи посилення значущості перегукувань. А. Вівальді використовує в оркестрі такі рідкісні для першої чверті XVIII ст. темброві ефекти, як *pizzicato* (RV 300; RV 207) і тремоло (RV 297 «Зима», I ч.), а в партії скрипки *solo* — скордатуру (RV 583), що увиразнюють виклад.

6. Концерти А. Вівальді підтверджують взаємовплив процесів розвитку жанру інструментального концерту й оркестру. Маючи у своєму розпорядженні капелу в П'єта, вправних виконавців-оркестрантів і солістів, а згодом найбільші оркестри того часу, зокрема у кардинала П. Оттобоні в Римі та Саксонської Гофкапели у Дрездені, композитор трактував оркестрування як особливий творчий акт. Цим і зумовлений пошук нових інструментів для соло в концерті та їх популяризація. Поєднання духових інструментів в інструментальних жанрах

трапляється на початку XVIII ст. (*Sinfonia a quattro* Дж. Тореллі), але воно здебільшого спорадичне. Натомість, А. Вівальді наполегливо вигадує нові комбінації інструментів у своїх концертах, змінюючи інколи навіть сферу їх використання (перевтілення флейти й фагота), експериментуючи з рідкісними струнно-щипковими та духовими інструментами (сальмо, шалюмо). Вивищення духових інструментів загалом, їх популяризація серед віртуозів-професіоналів і аматорів (різна складність концертів сприяє їх виконанню музикантами різного професійного рівня) — усе суттєво вплинуло на трансформацію духових партій в оркестрових творах першої половини XVIII ст., а також сприяло зміцненню оркестру, використанню в інструментальних жанрах дедалі ширшого кола інструментів. Без оркестру А. Вівальді, напевно, не було б Мангаймського оркестру, а поява класичного оркестру і становлення нової оркестровки відбулися б пізніше.

А. Вівальді вважає оркестровку одним із ключових засобів музичної виразності в концертах загалом і способом відтворити в тембрах художній задум окремого концерту. Оркестровка на початку XVIII ст. здійснювала лише обережні кроки, щоб постати у свідомості композиторів тим, чим вона буде за кілька десятиліть. Відкриття композитора у сфері оркестрового викладу є практично в кожному концерті, тож його наполегливість над удосконаленням, оновленням, прочитанням і фактурним оформленням музичного матеріалу в оркестрі (дублювання, перегукування, педаль тощо) ясно накреслюють шляхи подальшої еволюції і концерту, і оркестру.

**Перспективи подальших розвідок** пов'язані з висвітленням наступного етапу взаємодії інструментального концерту як музичного жанру і оркестру як музичної інституції у творчості композиторів середини XVIII ст. (Мангаймська школа) і у В. А. Моцарта. У концертах останнього протягом останньої чверті XVIII ст. формується нова модель концерту з паритетним співвідношенням соліста і оркестру, поглибленням ступеня контрастності, трансформацією змагальності на зіткнення — це наступний парадигмальний зсув у еволюції жанру.

## Список використаної літератури і джерел

1. Анисимов, А. В., 2011. *Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки.
2. Апатский, В. Н., 2010. *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: ТОВ «Задруга».
3. Благодатов, Г. Г., 1969. *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка.
4. Карс, А., 1990. *История оркестровки*. Москва: Музыка.
5. Кизиляев, А. А., 2017. *Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.
6. Booth, M., 1989. *Vivaldi*. London; New York: Omnibus.
7. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
8. Don, W., 1969. *Men and music in western culture*. New York: Appleton-Century-Crofts.
9. Dor, O., & Reich, Y., 2011. An Evaluation of Musical Score Characteristics for Automatic Classification of Composers. *Computer Music Journal*, 35(3), pp.86–97.
10. Hutchings, A., 1961. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber.
11. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
12. McClary, S., 1987. The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year. In: R. Leppert, S. McClary, ed. *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.13–62.
13. Pincherle, M., 1957. *Vivaldi, genius of the baroque*. New York: W. W. Norton.
14. Rensch, R., 1989. *Harps and harpists*. Bloomington: Indiana University Press.
15. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland; Oregon: Amadeus Press.
16. Sacht, K., 1940. *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton.
17. Talbot, M., 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. In: S. Keefe, ed. *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.35–52.
18. Timberlake, C., 1978. Evviva Vivaldi: Still Vital after Three Hundred Years. *Music Educators Journal*, 64(7), pp.68–71.
19. White, C., 1992. *From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto*. Philadelphia: Gordon and Breach.

## References

1. Anisimov, A. V., 2011. *Interaction between a soloist and the orchestra in the West European Violin Concerto of the 17th–19th centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Magnitogorsk Glinka State Conservatory (Academy).
2. Apatskii, V. N., 2010. *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [The history of musical performance art]. Kiev: TOV "Zadruha".
3. Blagodатов, G. G., 1969. *Istoriya simfonicheskogo orkestra* [The history of the symphony orchestra]. Leningrad: Muzyka.
4. Kars, A., 1990. *Istoriya orkestrovki* [The History of Orchestration]. Moskva: Muzyka.
5. Kizilyaev, A. A., 2017. *The emergence of the bassoon and its development in the Baroque era*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Rostov-on-Don: Russian Herzen State Pedagogical University.
6. Booth, M., 1989. *Vivaldi*. London; New York: Omnibus.
7. Carell, N., 1963. *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin.
8. Don, W., 1969. *Men and music in western culture*. New York: Appleton-Century-Crofts.
9. Dor, O. and Reich, Y., 2011. An Evaluation of Musical Score Characteristics for Automatic Classification of Composers. *Computer Music Journal*, 35(3), pp.86–97.
10. Hutchings, A., 1961. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber.
11. Kerman, J., 1999. *Concerto conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

12. McClary, S., 1987. The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year. In: R. Leppert, S. McClary, ed. *Music and Society: the Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.13–62.
13. Pincherle, M., 1957. *Vivaldi, genius of the baroque*. New York: W. W. Norton.
14. Rensch, R., 1989. *Harps and harpists*. Bloomington: Indiana University Press.
15. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland; Oregon: Amadeus Press.
16. Sacht, K., 1940. *The history of musical instruments*. New York: W. W. Norton.
17. Talbot, M., 2005. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. In: S. Keefe, ed. *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.35–52.
18. Timberlake, C., 1978. Evviva Vivaldi: Still Vital after Three Hundred Years. *Music Educators Journal*, 64(7), pp.68–71.
19. White, C., 1992. *From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto*. Philadelphia: Gordon and Breach.

**VADYM RAKOCHI**

ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

*Candidate of Art Criticism,  
Doctoral Student at the Department of Music History  
at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy  
(Kyiv, Ukraine)  
v-r-99@ukr.net*

## **INNOVATIONS OF PRESENTATION IN ANTONIO VIVALDI'S CONCERTOS AND THEIR IMPACT ON THE DEVELOPMENT OF THE ORCHESTRA**

*Transformation of the presentation in Vivaldi's instrumental concertos is considered in this paper. It is noted that the Corellian model of the concerto (concerto grosso, changeable number of movements, variety of tempos, thematic unity of tutti and solo episodes, trio-sonata-like instrumentation of the concertino) becomes the basis for Vivaldi's modifications. His model is based on a solo concerto prevalence, a fast — slow — fast three-movements structure, ritornello musical form in the outer movements and the motivic mosaic of the first tutti. The significance of these transformations gives grounds to define them as a paradigmatic shift in the evolution of the genre. It is emphasized that these changes would be impossible without reviewing of the presentation in the orchestra. Innovations concern the ways of highlighting a soloist, the use of inexact (background-ornamental) doubling, activation of the internal orchestral soloists (especially in concertos for a wind instrument), increasing the significance of alternations, intensification of timbral, register, textural, dynamic, and thematic contrasts, changes in the orchestra's composition (the double bass), and expansion of a palette of soloing instruments. It is pointed out that all these modifications had a strong impact on the development of the orchestra. First, the rise of wind instruments and reinforcement of expression in their parts resulted in the diversification of the orchestral sound: probably, we would not have heard the Mannheim Orchestra without Vivaldi's concertos. Secondly, the dominance of the homophonic texture formed a proper basis for internal orchestral soloing and increased the relevance of a particular timbre color. Third, the standardization of a four-parts string section formed the basis for further changes of the orchestra. Fourth, the use of such orchestral techniques as the pedal (the future substitute for the basso continuo in the orchestra of Viennese classics), background-ornamental doublings, unison texture, etc. reflected in ways of musical*

---

*material presentation in all orchestral genres. Everything convinces that the interdependence between the evolution of the instrumental concerto and the transformations of the orchestra is evident and strong.*

**Keywords:** *instrumental concerto models, Antonio Vivaldi's concertos, evolution of the concerto, concerto orchestra, orchestration.*

*Стаття надійшла до редакції 14.08.2021*