



**А.В. Анисимов**

## **О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПАРТИЙ СОЛИСТА И ОРКЕСТРА В КОНЦЕРТАХ «ВРЕМЕНА ГОДА» А. ВИВАЛЬДИ**

*В статье рассматриваются основные аспекты взаимодействия солиста и оркестра в скрипичных концертах создателя жанра А. Вивальди, анализируются основные принципы оркестрового письма композитора, на конкретных примерах рассматриваются наиболее яркие отличительные свойства, присущие оркестровке концертов, а также прослеживаются основополагающие факторы взаимодействия партий солиста и оркестра.*

*Ключевые слова: солист, оркестр, А. Вивальди, скрипичный концерт, оркестровое письмо, взаимодействие.*



Скрипичный концерт как жанр возник в конце XVII века. Фундамент для создания этой новой формы был заложен итальянским скрипачом и композитором Джузеппе Торелли, а также Томазо Альбинони [1]. Однако основоположником сольного скрипичного концерта по праву считается именно Вивальди. По мнению Л. Раабена, Вивальди «создает новый жанр, основанный на многообразных претворениях концертирующего стиля, тщательно разрабатывая его композиционные, структурные принципы, драматургию» [8, 37].

В музыке Вивальди «сложилась типичная структура инструментального концерта, состоящего из трех частей, где крайние идут в быстром темпе, а средняя – в темпе медленном. Подобное строение по схеме «быстро – медленно – быстро» оказалось необыкновенно стабильным и сохранилось до наших дней.

---

<sup>1</sup> Некоторые исследователи, в частности, И. Белецкий, считают, что заслуга создания основных принципов концерта принадлежит исключительно Торелли [2, 56]

Определяющей для всего цикла стала I часть. Подобно оперной арии, ее форму скрепляло многократное проведение оркестрового ритурнеля (от итал. «ritorno» – возвращение). Ритурнель повторялся 4 или 5 раз, образуя своего рода «звуковые кулисы» для выступлений солиста» [10, 9 – 10].

С годами схематизация структуры концерта значительно усложнилась. Преобразованию подверглась внутренняя структура отдельных частей, хотя и восходящих к песенно-танцевальным истокам, но ни в коей мере не сводимых к ним.

Одной из причин подобной направленности развития стало желание музыкантов-солистов (либо одного солиста) показать свое виртуозное мастерство, совершенное владение инструментом. В условиях инструментального ансамбля, то есть содружества совместно играющих музыкантов, между солистами и остальными участниками концертного состязания возникают определенные отношения в форме концертного диалога. Неминуемы моменты, в которых солист выступает на первый план, а остальные участники ансамбля ограничиваются его сопровождением. Но такое положение не может длиться долго – инициативу в свою очередь перехватывают музыканты, противостоящие солистам (солисту). Так возникло чередование группы солистов (концертино) и остальной массы ансамбля во главе с инструментом – континуо (обычно клавесином). Подобное взаимоотношение solo и tutti стало главным составляющим фактором сонатного Allegro.

В своем творчестве Вивальди воспринял новые прогрессивные тенденции итальянской инструментальной музыки и развил их дальше. Его концерты произвели огромное впечатление на современников новизной своего стиля, раскрывшего небывалое богатство композиторской фантазии.

Разумеется, Вивальди создавал свои шедевры не на пустом месте. Но именно он, по мнению Л.Раабена, «разработал форму, структуру, музыкально-драматургические принципы этого жанра, и по созданным им «законам» писали свои концерты все европейские композиторы доклассической эпохи» [7, 13 – 14].

Концертирование как соревнование оркестра и солиста, чередование tutti и solo являются основополагающими моментами в быстрых частях концертов Вивальди. Модификация жанра в его творчестве проявлялась в постепенном увеличении размеров сольных эпизодов, в их техническом усложнении, то есть во все большем концертировании солиста, в регистровом выделении сольной партии, и главное – в поручении солисту основных (тематических) мелодий. Скрипка или какой-либо другой солирующий инструмент начинали заимствовать от оркестра его тематический материал.

Новшество Вивальди в концертном жанре заключается в том, что он полностью отказывается от сонатных принципов concerto grosso Корелли, строение которых несло явный отпечаток многочастных инструментальных фантазий (канцон) раннего барокко, и вырабатывает структуру и тематизм позднебарочного концерта. «Под воздействием итальянской оперной симфонии (увертюры) Вивальди устанавливает трехчастный концертный цикл и упорядочивает последование tutti и solo на основе ритур-

нельной организации формы. Во всем, что касается композиционной техники, Вивальди развивает тенденции, заложенные в творчестве Торелли и Альбинони, современников Корелли, которые, в отличие от последнего, формировали принципы сольного концерта». [3, 193]

Вивальди смело можно назвать основоположником программного симфонизма, т.к. большинство его концертов имеют определенную программу. Среди них: «Охота» (*La caccia*, op. VIII. № 9, 10), «Буря на море» (*La tempesta di mare*, op. VIII, № 5), «Пастушка» (*La pastorella*), «Ночь» (*La notte*, op. X, № 2) и др. [1, 8]

Тем не менее, несмотря на очевидную программность, концерты Вивальди далеки от прямой звукоизобразительности, даже если учитывать текстовые ремарки, предпосланные отдельным музыкальным эпизодам его концертов. Встречающиеся в его сочинениях жанровые картины, живописные пейзажи, подражание с помощью исполнительских приемов пению птиц, веянию ветра и т.д. далеки от прямой иллюстративности. В основе музыки Вивальди лежит музыкально-психологическое развитие. Об этом пишут многие музыковеды. В частности, Л Гинзбург отмечал: «Было бы неверно полагать (что, к сожалению, часто делается), что во «Временах года» мы имеем дело со звукоизобразительностью, достаточно примитивным «воспроизведением» пения птиц, молнии и т. п. Это для него были лишь намёки, символы. Основное – выпуклый показ образа, данный чисто инструментальными средствами, специфическим языком музыки, её логикой» [4, 103].

Также новаторство Вивальди заключается в углублении музыкального содержания, его выразительности и образности, усилении собственно концертности, концертной трактовкой сольной партии, развитии мелодического языка, широтой мотивно-тематической разработки, ритмическим и гармоническим обогащением установлении трёхчастности цикла. Усиление связательного характера, жанровость и программность, контраст не только между отдельными частями цикла, но и внутри основной, первой его частью с заострённым противопоставлением *tutti* и *solo*, тонкое использование тембровых, динамических и ритмических средств выразительности, – все эти черты в своём гармоническом сочетании способствовали усилению черт концертности, возрастанию силы эмоционального воздействия на слушателя.

В данном исследовании представлены основные принципы взаимодействия солиста и оркестра на примере концертов Вивальди, а также обозначены отличительные признаки его оркестрового письма. Для их выявления обратимся к самому известному и наиболее часто исполняемому произведению, созданному им в жанре скрипичного концерта – циклу из четырех концертов «Времена года» (Издательство «Музична Україна», Киев, 1986, основано на издании Дж. Рикорди в Милане). Это сочинение входит в 12 концертов op. VIII под общим названием «Опыт гармонии и фантазии» (*Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*).

Прежде всего следует отметить, что инструментальный состав концертов Вивальди почти всегда одинаков: солист (или несколько солистов), струнная группа и