**Методическое сообщение на тему: «Сопоставление и методический анализ творчества А. Вивальди» преподавателя МАУДО «ДМШ» Билык Ю. Ю. по классу скрипки.**

СОДЕРЖАНИЕ

Антонио Вивальди как классик скрипичного концерта …….…………..............2

Анализ концерта Антонио Вивальди «Зима»…..………………………………......3

**Антонио Вивальди как классик скрипичного концерта**

Антонио Вивальди ( 1678–1741)  итальянский композитор, скрипач, дирижёр, педагог. Учился у своего отца Джованни Баттисты Вивальди — скрипача собора Сан-Марко в Венеции, возможно также у Дж. Легренци. В 1703–25 педагог, затем дирижёр оркестра и руководитель концертов, а также директор (с 1713) женской консерватории «Пьета» (в 1735 вновь недолго был капельмейстером). Сочинял музыку для многочисленных светских и духовных концертов консерватории. Одновременно писал оперы для театров Венеции (участвовал в их постановке). Как скрипач-виртуоз концертировал в Италии и других европейских странах. Последние годы провёл в Вене. В творчестве Вивальди высшего расцвета достиг concerto grosso. Опираясь на достижения А. Корелли, Вивальди установил для concerto grosso 3-частную циклическую форму, выделил виртуозную партию солиста. Он создал жанр сольного инструментального концерта, способствовал развитию виртуозной скрипичной техники. Музыкальный стиль Вивальди отличают мелодическая щедрость, динамичность и экспрессивность звучания, прозрачность оркестрового письма, классическая стройность в сочетании с эмоциональным богатством. Концерты Вивальди послужили образцами концертного жанра для многих европейских композиторов, в т. ч. [И. С. Баха](http://classic.chubrik.ru/Bach/) (переложил около 20 скрипичных концертов Вивальди для клавесина и органа). Цикл «Времена года» — один из ранних образцов программной оркестровой музыки. Существен вклад Вивальди в развитие инструментовки (он первым применил гобои, валторны, фаготы и другие инструменты как самостоятельные, а не дублирующие). Инструментальный концерт Вивальди явился этапом на пути формирования классической симфонии. Так как же разгадать загадку таланта Вивальди? Во-первых, нужно признать, что его принадлежность к пантеону композиторов эпохи барокко определяется обособленным характером его музыки, и отнюдь не оценками музыковедов по поводу ее сомнительного значения для становления стиля. Несмотря на то, что в его музыке мы слышим классическое построение, элементы стилистики Просвещения и тому подобное, мы должны оценивать Вивальди по его собственной шкале. Далее, проблема Баха: несмотря на предположение о том, что Великий Немец поднял музыку на новый уровень мастерства благодаря широкой палитре средств своего современника, не следует слишком сближать их, ведь достаточно сырые примитивные формы искусства Вивальди не выдерживают сравнения с «высоким искусством» контрапунктов и формального совершенства музыки Баха. И в то время, как Бах экспериментирует с новыми мотивами и структурными элементами, которые определяют сущность объекта, концерты Вивальди были основаны на совершенно ином принципе. Великая ирония состоит в том, что хотя Вивальди и подражали и перефразировали в течение нескольких десятков лет в восемнадцатом веке, его стиль остается неподражаемым. Его поклонники могли что-то добавить, но никак не изменить основу его стиля. Именно поэтому даже теперь его особый голос говорит с нами так искренне, прямо и узнаваемо. Сборник из 12 Скрипичных Концертов, La Stravaganza, Opus 4, это потрясающий завет Вивальди новому отважному миру. Его часто затмевает искрометность L'estro armonico, Opus 3, который может похвалиться разрешением самого Баха на издание пяти клавишных соло, а шестое из знаменитого концерта для 4 клавесинов, BWV1065. Также, возможно, важно, что посвящение Opus 3 прославляло Великого Князя Фердинанда Тосканского, а Opus 4 посвящен венецианскому аристократу, Синьору Виттору Дельфино (или «Дельфин», как его называли) – в целом довольно невыгодная позиция. Прибавьте к этому извечную проблему следующего за самым известным и влиятельным в истории музыки произведением, и становятся более понятными причины менее успешной судьбы Opus 4. Концерты, которые вошли в La Stravaganza часто имеют даже более яркую звуковую палитру, которую Вивальди создал, искусно объединив влияние романской (т.е. Кореллиановской) музыки и свой собственный уникальный стиль, узнаваемую и ни на что не похожую форму скрипичного концерта Вивальди.

Предисловие к Opus 3 предвосхищает появление Concerti a quattro (для четырех струнных партий, соло и главной темы), т.е. появление La Stravaganza: сборник сольных скрипичных концертов, где второй «вспомогательный» солист периодически появляется в концертах №№ 1,4,5,9 и 11, а также №7 для двух скрипок и виолончели, который ярче всего подчеркивает, умело поставленное представление, где композитор ищет более целостное, но при этом отстраненное звучание солиста с оркестром. Эти лиричные концерты создают особенно сильное общее настроение в игре солиста и оркестра. Такое настроение не предполагает ни снятия различий между камерным и симфоническим оркестром (большим составом), ни компромиссов в виртуозности. Скорее предполагается философия, при которой общее стремление к достижению необходимой силы или лиризма сливается в компактной форме, где солист волен по своему усмотрению отходить от партитуры, хотя может не ради более экзотичных модуляций, а ради чистого проявления виртуозности. Открывающий Opus 4 концерт №1 демонстрирует новое размещение музыкантов, где солирующая группа размещается вплотную к основной группе инструментов, каждая музыкальная фраза подхватывается всем оркестром, но неизбежно солирующие инструменты первыми начинают каждую новую тему, не нарушая общую форму. Однако мы оцениваем эти вещи в сравнении с более удачными произведениями La Stravaganza; даже в этих концертах Вивальди обезоруживает критиков плавными движениями очаровывающей выразительной красоты и мы видим во всех произведениях альбома композитора с удивительным умением выразить момент уверенным голосом абсолютной чистоты. Если говорить, как профессиональный музыкальный критик, концерт №4, А минор, написан блестяще, искрометное отображение простецкой игры и пасторальной ритурнели, повторяющееся в очень похожей партии второй скрипки (которые Вивальди позже соединит воедино в концерте №5), для неискушенного слушателя этот признак оригинального и изобретательного ума может остаться неоцененным.

Сила изобразительного мастерства Вивальди, реального или вымышленного, была неподражаемой. Плавное движение этого концерта создает нечто будто картину другого мира: одинокий «крик души», который испытывает на прочность упрощенное обобщение гармонической предсказуемости Вивальди, так же как мурлыкающие рулады в «ларго» следующего концерта в А мажоре №5. Еще более гениальная диспозиция Концерта №6 в G миноре передает свой тихий пафос через образцовый гармонический баланс, возможно, предсказуемый, но очень удовлетворяющий. Его дихотомическое «ларго» изначально напоминает сольные хулиганистые фантазии семнадцатого века, но скоро оно переходит в роскошное тутти Кореллиановского размаха, которое затем сливается в едином финальном движении, напоминающем чакону. Если концерты А минор и G минор выделяются в первой части сборника, то вторые шесть концертов сразу же поднимают планку начиная с уравновешенных атрибутов «церковной сонаты» концерта №7 в С мажоре. После плавных линий открывающего Ларго следует пронзительное состязание скрипок в великолепном мощном поединке, который открыто строится на принципах диатоники с использованием заразительных по своей энергии ритмических и мелодических решений. Более того, Вивальди отлично знает, когда нужно остановиться. Непредсказуемость также является частью гармонического мира Вивальди в третьем отделении, где его понимание La Stravaganza выражается в восхитительном энгармоническом изменении пропорций Брукнера (Е бемоль мажор из D диез) и плавное завершение в Е мажоре через четыре такта! Концерт №8 в D минор и концерт №10 в С минор великолепные образцы свободного, рафинированного минорного стиля, который бы наверняка оценил Бах. Первый концерт довольно своеобразен – резкие перепады, ртутью перетекающие из одного движения в другое – реминисценция Альбинони – незабываемо влекут в яркий пассаж «arcate lunghe» (длинное глиссандо). Ритурнель последних тактов начинается мощной апподжатурой и величественно разворачивается в субмедиантовом мажоре (си бемоль). Как если бы Вивальди копировал Баха, который скопировал Вивальди.

Вивальди использует мелодические фигурации самым удивительным образом. Как будто ему нравится экспериментировать со всеми возможными вариантами и не давать исполнителю возможности угадать, что же будет дальше. После таких слов самым предсказуемым комментарием о его произведениях будет высказывание, что его музыка предсказуема! Но послушайте, например, последнюю часть его Концерта №1, где он впервые вводит простую фразу, минимально экспериментируя с открывающей фигурой (первые два такта), внезапно (непредсказуемо!) он перебрасывает нас в новую тональность как раз тогда, когда мы ожидаем вступления соло. На протяжении 111 тактов он дает волю своему воображению и играет с этой простой фигурой, трансформируя ее и избегая любой очевидной детали, которую может предположить слушатель. Таким образом, он создает великолепный дух исследования в музыке. Фрагменты фигураций разбросаны по разным группам инструментов в оркестре, целая фраза создается в их объединении. Кроме того, Вивальди использует очень простые приемы, например, заставляя мелодию перескочить через две скрипичные партии: просто восходящая трехчастная фигура, которая движется туда-сюда между скрипками как вариация на похожую мелодию, услышанную ранее в одной из партий оркестра (концерт №3, первая часть). Его цитирование мелодии, повторение ее дважды точь-в-точь и вдруг изменение в последний момент всегда остроумно и своевременно (как в концерте №5, первая часть, во время четвертого тутти). Вивальди привносит так много разнообразия и характера; исполнять его кажется легко, так как запись очень проста, она открыто смотрит на тебя с партитуры. Возвышенные плавные движения (как в концертах №№ 1 и 11) напоминают описания или изображения рая, где ты буквально чувствуешь, как во время первой части паришь над облаками… а демонические моменты концерта №8 (первая часть) создают впечатление, что тебя грызут голодные тигры.

**Анализ концерта Антонио Вивальди «Зима»**

Последний концерт «Зима» завершает весь цикл, чем и вызвана специфика построения его формы. Она более слитная, чем форма предыдущих концертов. Определить ее можно как сквозную форму с элементами трехчастности.

Ее примерный структурно-интонационный план:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | диалог |  | секвенция |  | диалог |  |  | А/4 | секвенция |
|  | В | А/2 | С (А+А/2+А/4) | Д(+А/4) | Д | А/2 | В1\*2 | А/2 | С (А+А/2+А/4) |
| А | А | А | А | А/4 | А |  | А |
| 11т | 8 т | 2,5 т | 4т | 7т | 9,5т | 5,5 | 3т | 9т | 8т |
| f-moll | c-moll |  | f-moll |  |  | Es-Dur |  |  | f-moll |

Почти вся первая часть концерта объединяется единым фактурно-ритмическим фоном (А). Это равномерное повторение восьмыми длительностями одного или нескольких голосов фактуры у различных инструментов оркестра (в основном у басовых). Сама фигура (или сегмент) представляет собой репетицию одного звука четырьмя восьмыми: Репетиция 8 Вся музыкальная ткань как по горизонтали, так и по вертикали построена, как из кирпичиков, из сегментов, производных от основного, а именно А/2 – Репетиция 16 и А/4 – Репетиция 32.

Причем их сочетание может быть, как видно в схеме по вертикали в одномоментности, и по горизонтали синтезирующим. Основным принципом построения формы является комбинаторный принцип. Первый раздел – 11 тактов – напоминает по типу включения фактурных голосов вторую часть концерта «Осень». Каждый следующий голос наслаивается на предыдущий. По сути весь раздел построен из простейшего сегмента – четырех повторенных звуков, «размноженных» по всей фактуре. Организующую и объединяющую функцию несет гармоническое движение. Следующий раздел представляет диалог солиста (1,5 такта) и продолжающего тот же материал, что и в первом разделе, оркестра (1 такт).

Реплики солиста(В) представляют собой арпеджированное и гаммаобразное обыгрывание устойчивых ступеней доминантового трезвучия. Протяженность реплики солиста - 1,5 такта, а ответа оркестра – 1 такт. Структурно реплика солиста построена из трех парных сегментов. В каждом из них дважды повторяется нисхождение от до3 к до2, в начале арпеджированно, после – гаммообразно. При этом движение устремлено к нижнему “до”, которое подчеркивается в третьем сегменте скрытым внутри арпеджио основным сегментом части (А). Все это построение (реплика солиста + ответ оркестра), как звено секвенции проводится также от терции с-moll и от квинты, что напоминает строение начала третьей части концерта лета.

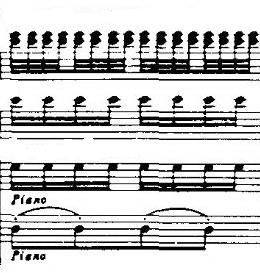
В следующем связочном построении (три такта) основной сегмент части дробится в два раза и накладывается в верхних голосах на остальную фактуру.

Раздел С представляет собой секвенцию фразы, материал которой является синтезом по горизонтали всех вариантов сегмента А, в порядке от более быстрых к более медленным.



После четырехкратного проведения звена диатонической секвенции вступает следующий раздел Интермедии. В форме в целом он может расцениваться как средняя часть. Фактурно он состоит из двух пластов – продолжения сегмента А у виолончели и реплик солиста. Очень интересно конструируются реплики солиста, в которых обыгрывается тетрахорд, путем трех восходящих и четырех нисходящих его проведений. Далее в разделе чередуются реплики солиста и сегмент А у баса в изложении тридцать-вторыми длительностями, приводящие посредством восходящей хроматической секвенции к тональности Es-Dur.

Второе проведение раздела А, аналогичное начальному, хотя уже с добавлением учащенных его вариантов переносится в Es-Dur. Второй раздел (В) трансформируется по сравнению с первой частью. Три реплики солиста, замедленные по сравнению с первым их проведением, и освобожденные от «ответов оркестра» подводят к крупному разделу (тт.47-55), сконструированному из основного сегмента части во всех его ритмических модификациях.



Звучание этого раздела прозрачное, воздушное, благодаря отсутствию басовых голосов. На основе этого сегмента построена секвенция, движение внутри которой постепенно дробится, приводя к репризному проведению синтезирующего раздела (С) и кадансированию на его материале.

Настроение второй части светлое и умиротворенное. Она написана в простой двухчастной форме АА1. В фактуре можно выделить четыре пласта – мелодическую линию, басовую линию с гармоническим заполнением, и педальный голос альта. Из всех голосов фактуры рельефнее всего выделяется пласт гармонического заполнения с программным заголовком «дождь». Это двухголосный перебор звуков трезвучия, либо противонаправленное гаммаобразное движение ровными шестнадцатыми pizz.. В нотном тексте он выделен на форте. Остальные же голоса исполняются тише. Рассмотрим строение мелодической линии части. Она кантиленная, связная, напоминающая мелодию оперной арии. Само интонационное развитие мелодии построено на взаимодействии в жанровом плане трех видов интонаций – моторной, с ритмоформулой Ритмоформула, фанфарной, основанной на квинтовом скачке и лирической, певучей с поступенным движением и интонациями lamento. Все типы интонаций представлены в экспозиционном построении периода типа развертывания.

Зима_1 Зима_2 Заметим, что мелодические опоры, как и в других частях подчеркивают восходящую квинту и терцовый тон. Последующее развитие основано на сопоставлении этих интонаций. Первые четыре такта развивается интонация «моторики» путем секвенционного восхождения. Им «отвечает» четыре такта, развивающих кантиленные интонации, а именно восходящий скачок, причем с каждым разом на более широкий интервал, достигающий квинтового звука тоники на фанфарной интонации (октавный скачок вниз). Вся линия развития завершается поступенным гаммаобразным спуском от достигнутой вершины. Синтаксическое членение развивающих разделов периодичное, и равно половине такта. Во втором разделе этой части первой фразе отвечает двойное проведение лирических интонаций, второе из которых выше на кварту. Интонации lamento усиливаются трелью на верхний звук. После трех звеньев восходящей секвенции (такой же, как в первом разделе) движение обрывается. Два повторении фразы с вращательным движением приводят к завершению. Как можно заметить, синтаксическое деление части достаточно ровное и периодичное, дробящееся в развивающих, и синтезирующее в экспозиционных и репризных разделах.

Третья часть концерта «Зима» наиболее «лоскутная» по строению из всех концертов «Времен года». Она соединяется из многих тематических элементов, среди которых есть материал, отсылающий к другим концертам «Времен года». Условно, тут можно говорить о старинной концертной форме.

Общая схема строения части:

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| А (а+b+с) | И1(d+e) | А (b1+ca) | И2(f+g) | А(с) | И3(h+I(из "Лета")) | И4 (m"ветра") |
| f-moll |  | f-moll |  | C-Dur |  | f-moll |

Маленькими буквами в схеме обозначены разделы формы, построенные из многократно повторенных маленьких мелодических сегментов. При последующем анализе сами сегменты будут обозначаться той же буквой. Все движение до третьей интермедии соединяется тянущимся органным пунктом вначале на тонике, далее на доминанте, и во второй интермедии на тоне двойной доминанты. Завершающие две интермедии представляют материал, обобщающий весь цикл концертов. Рассмотрим из чего строится музыкальный материал части. «а» - этот сегмент представляет собой вращающееся мелодическое движение ровными шестнадцатыми, опевающее квартсекстаккорд f-moll.

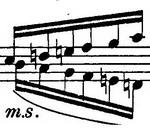


Он четыре раза повторяется в f-moll, а еще четыре в b-moll.

«b» - три раза проводится от опорных звуков f-moll в восходящем движении. Представляет собой опевание I и III ступеней f-moll.



Снова развивается сегмент «а», опевая VI и V ступени f-moll (что отсылает нас к туттийным разделам других концертов, где также присутствовали эти мелодические опоры). «с» - это небольшое построение (4 такта) представляет разнонаправленное движение с возвратом небольшого отрезка гаммы, на доминантовой гармонии.



«d» - напоминающие «с», но замедленные в два раза гаммообразные отрывки (5 тактов), переходящие в репитиции одного звука.



«е» - также выростающие из нисходящей гаммы «с» ускоренные гаммообразные реплики, появляющиеся на фоне репитиций «d»



«b1» - проводит материал «b», но с другим штрихом – стаккато, на фоне продолжающихся репетиций «d». Из «с» и «а» синтезируется мелодическое построение, проводимое как секвенция.

«f» - сегмент, представляющий собой однотактовые реплики солиста, поддерживаемые пунктирным сопровождением скрипок и альтов. Причем, как у солиста, так и в партии оркестра преобладают большие нисходящие скачки.

«g» - в противовес предыдущему этот раздел сконструирован, как нисходящий пассаж, складывающийся из шестнадцатых триолей.



«h» - это императивные реплики солиста, выглядящее, как нисходящее стремительное арпеджиато. Этот раздел завершается гаммообразным отрывком напоминающим «с». После него небольшой отрывок проводится материала «d», который также напоминает фигурации «ветерка» из первой части «Лета». «i» - этот материал отсылает нас к tutti первой части концерта «Лето». Характерные интонации, разделенные паузами проводятся в F-Dur, но уже с акцентом на первую долю. В материал вклинивается периодически сегмент «d». И последний раздел «m» - построен на пассажах и репетициях «ветра Борея» из третьей части концерта «Лето». Итак, в результате анализа четырех концертов цикла "Времена года" можно сделать вывод, что арки между концертами (интонационные и структурные) достаточно явно проведены - между «Весной» и «Осенью», и между «Летом» и «Зимой».