

© Останина, М.Н., 2025

УДК 78.08

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-40-51

АНСАМБЛЕВОЕ КОНЦЕРТИРОВАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОБРАНИЯ «ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВДОХНОВЕНИЕ» А. ВИВАЛЬДИ

М.Н. Останина¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность настоящей статьи связана с интенсивными исследованиями творчества итальянского мастера эпохи барокко Антонио Вивальди, которые ведутся со второй половины XX в. Автор впервые обращается к жанру его concerto grosso – 12 концертам, оп. 3 «Гармоническое вдохновение». Цель статьи состоит в том, чтобы, определив приемы ансамблевого концертирования в фактурном развитии и композиции целого, сравнить их с концертированием в музыке некоторых композиторов-современников и показать индивидуально-стилевые черты Вивальди, проявившиеся в данном опусе. Поставленные задачи ведут к комплексной методологии, которая включает аналитический, системно-структурный и компаративный подходы. Терминологический аппарат формируется на основе теоретических положений о барочном концертировании, выработанных в трудах отечественных музыковедов (Ю. Холопова, В. Холоповой, Н. Зейфас, С. Бакуто и др.). Показана вариативность ансамблевого концертирования А. Вивальди, систематизированы различные комбинации в сопоставлении отдельных инструментов, в сочетаниях групп concertini и ripieni. В результате сравнения техники концертирования А. Вивальди и других композиторов (главным образом А. Корелли) автор приходит к выводу о новаторском значении собрания «Гармоническое вдохновение» для периода позднего (Высокого) барокко.

Ключевые слова: барокко, concerto grosso, А. Вивальди, ансамблевое концертирование, spezzati, переменность фактурных функций

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Останина М.Н. Ансамблевое концертирование в произведениях собрания «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 40–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-40-51.

ENSEMBLE CONCERTATION IN THE WORKS OF THE COLLECTION “HARMONIC INSPIRATION” BY A. VIVALDI

M.N. Ostanina¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The relevance of this article is connected with intensive research of the works of the Italian master of the Baroque era Antonio Vivaldi, which have been conducted since the second half of the 20th century. The author for the first time addresses the genre of his concerto grosso – 12 Concertos op. 3 “Harmonic Inspiration”. The purpose of the article is to determine the techniques of ensemble concerting in the textural development and composition of the whole, to compare them with concerting in the music of some contemporary composers and to show the individual stylistic features of A. Vivaldi, manifested in this opus. The set tasks lead to a complex methodology, which includes analytical, system-structural and comparative approaches. The terminology is formed on the basis of theoretical provisions on baroque concerting, developed in the works of Russian musicologists (Yu. Kholopova, V. Kholopova, N. Zeifas, S. Bakuto and others). The article shows the variability of Vivaldi's ensemble concerting, systematizes various combinations in the comparison of individual instruments, in combinations of concertini

and ripieni groups. As a result of comparing the concerting technique of A. Vivaldi and other composers (mainly A. Corelli), the author comes to the conclusion about the innovative significance of the collection "Harmonic Inspiration" for the period of the mature Baroque.

Keywords: baroque, Concerto grosso, A. Vivaldi, concertation, spezzati, variability of textural functions

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Ostanina, M.N. (2025), "Ensemble concertation in the works of the collection «Harmonic Inspiration» by A. Vivaldi", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 40–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-40-51.

Творчество выдающегося итальянского композитора Антонио Вивальди (1678–1741) после 200 лет почти полного забвения активно входит в современную музыкальную культуру¹. В исполнительском искусстве широко распространены его инструментальные концерты. Общеизвестна историческая заслуга композитора в развитии сольного концерта. Сложившаяся в произведениях А. Вивальди трехчастная циклическая модель этого жанра (быстро – медленно – быстро) закрепились в музыке мастеров Высокого барокко: И.С. Баха (1685–1750) и Г.Ф. Генделя (1685–1759). Она была продолжена по-новому композиторами классико-романтической традиции и сохраняет свое значение вплоть до наших дней (об этом см.: (Гребнева И., 2010)).

О концертной форме А. Вивальди, утвердившейся в быстрых частях барочного трехчастного цикла, существует зарубежная теоретическая литература преимущественно на немецком языке². Ее описание представлено в отечественных научных и учебных изданиях конца XX – начала XXI вв. (Кюрегян Т., 1998; Холопов Ю., 1974; Холопова В., 2001 и др.). *Concerti grossi* А. Вивальди до сих пор не попадали в поле зрения российских ученых. В центр внимания настоящей статьи ставятся теоретические вопросы о формообразовании в первом собрании его концертов, ор. 3 «*L'estro armonico*» («**Гармоническое вдохновение**») – 12 концертах для струнного оркестра, континуо и солирующих скрипок.

Ор. 3 изначально предназначался для выступления в церкви *Ospedale della*

*Pietà*³. В апреле 1711 г. состоялся концерт, на котором этот опус был впервые представлен публике. В том же году он был опубликован в Амстердаме Э. Роже. Печатные экземпляры быстро разошлись по всей Европе. До 1743 г. вышло около 20 переизданий оригинала⁴. В 1720–1730-х гг. отдельные произведения из ор. 3 исполнялись в итальянских театрах небольшими составами и под открытым небом с участием до сотни музыкантов. Исследователь творчества Вивальди М. Тэлбот⁵ отзывался об ор. 3 как о «возможно, самом влиятельном сборнике инструментальной музыки, появившемся за весь XVIII век»⁶.

В задачи статьи входит рассмотрение техники ансамблевого концертирования в раннем опусе А. Вивальди, а также выявление некоторых аналогов найденных им приемов в произведениях его современников. В основу методологии анализа положена теория концертирования (Асафьев Б., 1929; Бутир Л., 1974; Ахмедходжаева Н., 1985; Гребнева И., 2010; Гончаренко С., 2023 и др.).

Основополагающими мы считаем идеи Б.В. Асафьева, который сравнивал диалектический метод симфонизма с игровым диалогом в концертировании. Он обращал внимание на двойную этимологию слова «концертировать»: *concerto* («согласие») и *concertare* («состязаться, спорить»), «на соревновательность, виртуозность и диалогичность» в методе концертирования (Асафьев Б., 1929, с. 306).

Специфику игрового диалога в период барокко подчеркивает Н.М. Зейфас, изучая *Concerti grossi* Г.Ф. Генделя (1980). Она

считает, что фундаментальным является пространственное сопоставление солирующих инструментов *concertino* и основного состава *ripieno* (Зейфас Н., 1975, с. 383). В концертирующих Allegro из *Concerti grossi* Корелли С.В. Бакуто обнаруживает «различные варианты музыкального диалога: между группой *concertino* и группой *ripieno*, между отдельными инструментами группы *concertino* и группой *ripieno*, между инструментами различной tessitura, которые композитор реализует с помощью смены тембров, регистров и оркестровых групп» (2016, с. 21). Учитывая наблюдения указанных выше авторов, мы понимаем барочное ансамблевое концертирование как обязательный жанрообразующий фактор *concerto grosso*. «Его отличительные принципы: принцип *sprezzati* – дробность фактуры», и принцип функциональной переменности ее компонентов (Гончаренко С., 2021, с. 103).

Ор. 3 А. Вивальди не имеет авторского заголовка *Concerto grosso*, но по всем признакам соответствует общепринятому его определению. «Мы обычно говорим о *concerto grosso* там, где сопоставление двух звуковых масс становится принципом» – считает А. Шеринг (цит. по: (Зейфас, Н., 1980, с. 6)). В пользу принадлежности к искомому жанру говорит также число 12, поставленное А. Вивальди в соответствии с традицией в заглавие опуса. Тот факт, что в него включены и концерты с одной солирующей скрипкой, не противоречит общей практике в эпоху барокко (см.: (Зейфас Н., 1975, с. 395)). Декларируя в названии собрания художественную концепцию *concerto grosso* как вдохновенное творческое содружество музыкантов, воссоздающих в процессе состязания-согласия гармонию мировосприятия, Вивальди показывает многообразие технических средств ее воплощения.

Главная особенность формообразования в *Concerto grosso* – вариативность.

А. Хатчингс (Hutchings, A., 2001, pp. 3138) выделяет две циклические модели барочного концерта. Одна модель, условно «североитальянская» (Венеция, Болонья, Модена) – уже упоминавшийся инвариант трехчастного цикла, строится на однократном контрастном сопоставлении с образованием темповой симметрии. Другая модель – условно «римская», включает многократные темповые сопоставления, где медленные части предшествуют быстрым и разомкнуты, образуя с ними ямбическую пару контрастно-составной формы.

Вариативность проявляется и на других композиционных уровнях:

инструментального состава;

дробности фактуры в ансамблевом концертировании;

распределении фрагментов *tutti* и *sol* в строении частей.

Показательно сравнить ансамблевое концертирование в ор. 3 А. Вивальди, созданном в Венеции, и в ор. 6 А. Корелли, возникшем в Риме как транскрипция его трио-сонат и изданном посмертно в 1714 г.

Основной состав исполнителей *ripieno*, который является общим для всех известных *concerti grossi*, включает струнный квартет и *basso continuo*. Понятие *ripieno* по М. Преториусу обозначает «категорию плотности звуковой массы, ибо *rieno* означает то же самое, что и *plenum* (полный)». Преториус подчеркивает, что понятие предполагает вариативность плотности и отражает сам принцип пространственного сочетания неравных звуковых масс (цит. по: (Барсова И., 1997, с. 291)). Для усиления контраста двух групп композиторы XVIII в. предусматривали возможность дублирования голосов в квартете. Это открывало путь к превращению *ripieni* в струнный оркестр⁷.

Состав *concertino* – две скрипки и виолончель, который ведет свое происхождение от трио-сонаты, утвердился

в концертах А. Корелли. Отличительная особенность ор. 3 Вивальди в сравнении с Корелли заключается в вариативности *concertino*. Его 12 концертов делятся на четыре «тройки» и в каждой группе из трех концертов первый предназначен для четырех скрипок *concertino*, второй – для двух, а третий – для одной скрипки. В большинстве сочинений вариативна партия виолончели, которая выступает в трех амплуа: *solo*, в ансамбле с одной или несколькими скрипками, а также дублирует *basso continuo* (партию чембало). Таким образом, количество партий (каждый солист отдельно, отдельно скрипки *ripieni*, альты, виолончели и *continuo*) варьируется от пяти до восьми. Следствием переменного количества партий в *solì*⁸ является вариативность сочетаний ансамблевых групп.

В быстрых частях концертов для двух скрипок (№ 2, 5, 8, 11) функцию концертирования выполняет в основном первая скрипка. В их медленных частях обе скрипки выступают на равных правах. Роль второй скрипки в ансамблевых эпизодах состоит в дублировании первой в терцию или сексту, а также в проведении основной темы в канонической имитации. Во II части Концерта № 8 краткие *tutti* обрамляют форму. Основное «поле» отводится концертированию в центральном разделе, состоящем из двух этапов. Первый этап – сольное концертирование каждой скрипки на одном тематическом материале *b* (рис. 1, тт. 5–12).

Второй этап представляет совместное выступление двух скрипок на новом материале *c* (тт. 13–40). Каноническую имитацию в кварту завершает движение параллельными терциями (пример 1). Предыкт на том же материале (8 т.) готовит репризу *tutti*.

Значение ансамблевого концертирования очень велико в сочинениях для четырех скрипок (Концерты № 1, 4, 7, 10). Принцип *spezzati* проявляется многогранно не только на уровне *tutti-solì*, но и меж-

ду эпизодами *solì*, а также и внутри них. Сочетание инструментов изобретательно: то краткие *solo* (чаще – первой скрипки), то ансамбль (от дуэта до квартета). В быстрых частях № 10 *solì* разрастается до четырех эпизодов подряд, с различной фигурацией в тематическом материале и разным сочетанием инструментов. Вслед за ансамблем двух, трех или четырех скрипок вступает либо виолончель, либо одна скрипка. При этом внутри зоны концертирования сопоставляются как скрипичные ансамбли, так и ансамбли с участием виолончели и альтиков.

Отдельного внимания заслуживает зона концертирования перед заключительным *tutti* в I части Концерта № 10 (рис. 2, тт. 72–98).

Калейдоскопические *solì* образуют четыре эпизода протяженностью от 1 до 7 тактов. После двух дуэтов скрипок следуют три дуэта скрипки и виолончели, далее – два сольных эпизода второй и четвертой скрипок, а затем скрипичное трио и трио скрипки и двух альтиков (пример 2).

Наиболее интересны, на наш взгляд, струнные ансамбли в концертной форме III части того же Концерта (рис. 3, тт. 41–52 и 79–112).

В протяженном последнем эпизоде *solì* второе трио солирующих скрипок построено как вертикально-подвижной контрапункт предыдущего (пример 3).

Заключительную группировку инструментов в этом эпизоде мы вправе считать кульминацией всей III части. Состав увеличивается до квартета и в каждом голосе последовательно в виде диатонической секвенции проводятся тематизм, ранее прозвучавший у солистов (пример 4).

Переходя к специфике ансамбля двух скрипок и виолончели, обратимся к Концерту № 11, в котором виолончели часто поручается выразительная мелодическая линия в ансамбле со скрипками (пример 5).

a	b		c		c ₁		a
tutti	soli						tutti
	I	II	I/II				
4	4	4	4	4	4	4	5
d			d	a	d	предыкт V ст. к d	d

Рис. 1. Концерт № 8, II часть (*Larghetto e spirituosso, d-moll*)⁹

Пример 1. А. Вивальди. Концерт № 8, II часть, тт. 13–20

Пример 2. А. Вивальди. Концерт № 10, I часть, тт. 90–93

Пример 3. А. Вивальди. Концерт № 10, III часть, тт. 90–94

Пример 4. А. Вивальди. Концерт № 10, III часть, тт. 104–108

a	a	b	a	b	b	c	a	b ₁	d	c	e	b	a ₁	a
soli	tutti	soli	tutti	tutti	tutti	soli	tutti	tutti	soli	tutti	soli	tutti	soli	
I/II/v-la I		III		IV		I - I/IV/v-c		II - II/III - II			I		(II/III - III/IV) - (IV/v-c - III/v-c - II/v-c) - (II - IV) - (I/II/IV - III/2v-le)	
4	4	4	3	5	7	4+5	4	6+3+4	5	9	4		(1+1) + (2+1+1) + (4+4) + (7+5)	7
h						-	D	-	fis	-	h			

Рис. 2. Концерт № 10 h-moll, I часть (Allegro)

a b c d	s ₁	c	s ₂	e a	s ₃	d	s ₄	s ₅	s ₆	s ₅	b d
tutti	soli	tutti	soli	tutti	soli	tutti		soli			tutti
I		I/III/v-c - II/IV/v-c - I/III/v-c - II/III/v-c - III/IV/v-c - I/III/v-c - I/III/v-c - I/III/v-c			I/III/III/IV - I		I/v-c - II/v-c - III/v-c - IV/v-c - II	I/III/IV - II/III/IV	I	I/III/III/IV	
21	15	4	12	10	9	5	12	8	6	8	12
h			-	fis	fis-h	h	h-	h-	h-	h	

Рис. 3. Концерт № 10 h-moll, III часть (Allegro)

Реже виолончель исполняет мелодическую линию без участия скрипок. В первом разделе в тт. 20–31 ей аккомпанирует чембало (пример 6).

Альты, исполняя средние голоса в барочных концертах, обычно участвуют только в *ripieni*. Однако в «Гармоническом вдохновении» они так же, как и виолончель, проявляют себя по-разному. Так, в фугато третьего раздела Концерта № 11, а также в I части Концерта № 10 альты *ripieni* исполняют самостоятельную мелодию и по значению не уступают скрипкам *concertino*. В Концерте № 10 два трио следуют друг за другом, третья солирующая скрипка и два альта подражают трио остальных трех скрипок-*concertino* (см. последние такты в примере 2).

Не менее интересна у Вивальди дифференциация голосов на переменное количество слоев фактуры (от двух до четырех), что происходит, например, в центральном проведении *tutti* I части Концерта № 8. Здесь взаимодействуют принципы *spezzati* и переменности фактурных функций: переключки первых скрипок и альтов, вторых скрипок и виолончелей осуществляются по такту и даже его половине (пример 7).

Отметим общие и различные черты в ансамблевом концертном творении А. Вивальди и А. Корелли. Для их концертов типичен смешанный (гомофонно-полифонический) тип фактуры. Общее заключается также в «двухэтажности» партитур, и в том, что и *concertino*, и *ripieno* представляют собой ансамбли струнных. Отсюда – тембровая однородность при всех фактурных контрастах. Но у Корелли нет сочинений для солирующей скрипки, всегда концертируют две скрипки и виолончель. В концертирующих *Allegri* им принадлежит инициативная функция. Начало быстрых частей или разделов контрастно-составной формы у Корелли всегда открывается выступлением солистов, как это происходит, например, во втором разделе *Concerto grosso* № 8 (пример 8).

Пример 5. А. Вивальди. Концерт № 11, третий раздел, тт. 79–82



Пример 6. А. Вивальди. Концерт № 11, первый раздел, тт. 20–21



Пример 7. А. Вивальди. Концерт № 8, I часть, тт. 41–44



Пример 8. А. Корелли. Concerto grosso № 8, тт. 17–23



Ансамблевые эпизоды быстрых разделов, построенные на кратких обобщенных мотивных формулах, выходят на первый план и дробно сопоставляются с *tutti*, которое только «договаривает» «мысли» *solì*. Л.П. Иванова прямо утверждает, что «кореллиевский тип начинается с *concertini* (*solo*), вивальдиевский – с *tutti*... а *concertino* выполняет функцию развития, движения...» (1990, с. 4). Скорее всего, имеются в виду сольные концерты Вивальди, большинство которых начинается с *tutti*.

Различие опусов Вивальди и Корелли проявляется в тематизме *tutti* и *solì*. Темы *tutti* Вивальди в концертах, где используется концертная форма так называемого «альтернативного типа» (термин Ю. Хо-

лопова), обладают яркостью, структурной и тональной завершенностью. Примерами могут служить первые части в Концертах № 3, 6, 9, 12 из ор. 3, в Концертах «Весна», «Осень» из ор. 8 «Времена года». Однако в концертах для четырех скрипок – № 1, 7 и 10 Вивальди, быстрые части начинаются, как и у Корелли, с *solì*, но его тематизм достаточно ярко выражен. В своеобразно трактованной концертной форме I части Концерта № 10 тематический материал солистов подхватывают все *tutti* (см. рис. 2).

Во II части Концерта № 7 мы встречаем темповое, фактурное и тематическое сопоставление в контрастно-составной форме, аналогичное вышеприведенному примеру из *Concerto grosso* № 8 Корелли (пример 9).

Пример 9. А. Вивальди. Концерт № 7, II часть, тт. 9–14

Adagio

Allegro

Примечательна еще одна общая для Концертов Вивальди и Корелли черта. Оба композитора продумали последовательность циклов в организации всего собрания. Группировка циклов у Вивальди подчинена распределению по числу инструментов в *concertino*. А у Корелли драматургия целого основана на группировке циклов по жанровому принципу. Пограничным выступает Концерт № 8 с программным подзаголовком «*Fatto per la notte di Natale*» («Для исполнения в ночь

Рождества»). За этим последним концертом *da Chiesa* идут четыре концерта *da Camera*. В них преобладают танцевальные жанры и мажорные тональности. Они служат жанровым финалом, уместным для наступающих после Рождества праздничных дней.

Подведем итоги. Ансамблевое концертное творчество А. Вивальди отличается мелкая дробность в *spezzati*. Смена фактурных функций у солирующих голосов происходит в коротких промежутках на рас-

стоянии от половины до четырех-пяти тактов. Вариативные сочетания струнных инструментов дифференцируют оркестровую ткань, создают **тонкие градации тембровой монохромности**.

Анализ расширяет представление и о структуре циклов А. Вивальди. Помимо трехчастной, «североитальянской» модели, когда быстрые крайние части открываются *tutti*, в «Гармоническом вдохновении» присутствует и другая, «римская» модель с использованием контрастно-составных форм по типу «медленно-быстро». Так, из 12 произведений рассматриваемого собрания к трехчастному инварианту относятся семь концертов. Другие пять имеют иное строение: № 2 и 4 представляют собой четырехчастные циклы с соотношением темпов М–Б/М–Б. II часть трехчастного цикла № 10 – это контрастно-составная форма, более характерная для многочастных циклов (*Largo – Larghetto – Adagio – Largo*). В Концерте № 7 контрастно-составные формы образуют по отдельности II и III части (в обоих случаях – *Adagio – Allegro*). Одночастный Концерт № 11 представляет собой контрастно-составную форму из пяти разделов (*Allegro – Adagio spiccato e tutti – Allegro/Adagio – Largo e spiccato – Allegro*). Таким образом, вариативность на нескольких масштабно-структурных уровнях является существенным

свойством в трактовке Вивальди жанра *concerto grosso*.

Новаторское значение раннего концертного опуса Вивальди несомненно¹⁰. Даже беглый взгляд на ансамблевое концертное творчество Баха и Генделя наводит на мысль о гораздо более основательном (чем принято считать) воздействии композиторской техники А. Вивальди на творчество его младших современников¹¹. Анализ ор. 3 раскрывает для российского музыканта порой неожиданные грани композиторского метода Вивальди.

Как и шедевры Корелли, концерты Вивальди замечательны тем, что при высоких художественных достоинствах они полезны в инструктивно-педагогическом плане. Сочетание богатой ансамблевой техники инструментов *concertino* с простотой и доступностью выразительных средств в *ripieni* обеспечивает возможность использования барочного *concerto grosso* и в приобщении к музыке широкого круга любителей. В сравнении со строгостью, возвышенной торжественностью последнего итогового опуса А. Корелли, в ранних концертах А. Вивальди поражает свобода и кажущаяся непредсказуемость потока концертного творчества, в конечном итоге создающего ощущение естественности и единства целого. Дальнейшее изучение музыки А. Вивальди обещает много интересных открытий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Период интенсивного возрождения его музыки открывает серия концертов, организованных А. Казеллой в 1939 г. в Сиене. Там же в 1947 г. был основан Итальянский институт Антонио Вивальди (*Istituto Italiano «Antonio Vivaldi»*). Издаются его инструментальные и вокальные (светские и духовные) сочинения, в том числе под редакцией возглавлявшего Институт Ф. Малипьеро (1882–1973). С 1980 г. Институт выпускает ежегодный журнал «*Studi vivaldiani*», который распространяется по всему миру. С 1990 г. Институт 12 лет подряд присуждал Международную пре-

мию А. Вивальди за итальянскую раннюю музыку.

² Ahnsehl P. (1981); Ahnsehl P. Genesis, Wesen, Weiterwirken: Miscellen zur Vivaldischen Ritornellform // *Informazioni e studi vivaldiani* (VI), 1985, S. 74–87; Dubowy N. Anmerkungen zur Form in den frühen Konzerten Antonio Vivaldis' // *Nuovi studi vivaldiani*, Florence, 1988, S. 431–449; Eller R. Das Formprinzip des Vivaldischen Konzerts: Studien zur Geschichte des Instrumentalkonzerts und zum Stilwandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; diss. Karl-Marx-Universität, Leipzig,

1957; Eller R. Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956, S. 150–155; Kolneder W. Die Solokonzertform bei Vivaldi // Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen (XIII). P.H. Heitz, Strasbourg and Baden-Baden, 1961.

³ Женский монастырь, детский дом, а позднее и первая консерватория в Венеции, где Вивальди служил как педагог и руководитель оркестра в 1703–1715 и в 1723–1740 гг.

⁴ В 1998 г. в переиздании Концертов op. 3 приняла участие специалист по венецианской музыке, проф. Э. Селфридж-Филд (Стэнфордский университет, США).

⁵ Майкл Тэлбот (р. 1943) – британский музыковед и композитор. Автор многочисленных работ о жизни и творчестве А. Вивальди, а также о его скрипичных сонатах, духовной вокальной музыке, камерных кантатах. М. Тэлбот является издателем сборника его сочинений (Вудбридж, 2011).

⁶ L'estro armonico // Wikipedia.org. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/L%E2%80%99estro_armonico (дата обращения: 10.06.2025).

⁷ Закрепление подобной практики в историческом процессе привело к утверждению статуса *concerto grosso* как оркестрового жанра, чему способствовали его драматургические возможности. Это отразилось в названиях изданий и переизданий барочных партитур, а также в определениях, которые приводятся в справочных изданиях конца XX – начала XXI вв. (см. например: Concerto grosso

// Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. 2007, с. 434).

⁸ Стоит заметить, что в нотных изданиях обозначения *tutti* и *solo* ставятся над каждой партией. В тексте и схемах мы употребляем понятие *sol* по отношению к эпизодам (часто многосоставным) с участием нескольких солистов, понятие *concertino* – по отношению к самой группе солирующих инструментов.

⁹ В данной статье в схемах принята дополнительная система обозначений: римская цифра – номер скрипки, v-c – солирующая виолончель, v-le – альты; дробь – одновременное концертное инструментов, тире – последовательное. Строки в схемах обозначают: 1-я – тематизм, 2-я – эпизоды *tutti* и *sol*, 3-я – порядок солирования инструментов, 4-я – количество тактов, 5-я – тональный план. Эпизоды концертного инструментов в частях, начинающихся с многотемных *tutti*, обозначаются литерой s.

¹⁰ И.С. Бах, ознакомившись с изданием op. 3, включил несколько его концертов (RV230, RV265, RV299, RV310, RV316, RV381) в сборник транскрипций для клавира, а также переработал Концерт, op. 3, № 8 для органа. Вероятно, следствием интереса И.С. Баха к ансамблевому концертному явилось создание им «Шести концертов для различных инструментов», которые Ф. Шпитта назвал Бранденбургскими.

¹¹ Вопросам влияния Вивальди на творчество немецких композиторов посвящены работы Ahnsehl P. (1981) и Klein H.-G. (1970).

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.

Ахмедходжаева Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертного искусства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1985. 24 с.

Бакуто С.В. Арканджело Корелли – Anfione нашего времени. Красноярск: КГИИ, 2016. 292 с.

Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1997. 571 с.

Бутир Л.М. О роли концертов в творческом наследии И.С. Баха // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974. С. 187–214.

Гончаренко С.С. Кенотипические композиционные модели в Concerti Grossi XVIII века // Вестник КемГУКИ. 2023. № 4. С. 88–96.

Гончаренко С.С., Останина М.Н. К вопросу о понятии «Необарочное концертное» // Вестник КемГУКИ. 2021. № 4. С. 98–106.

REFERENCES

Ahmedhodzhaeva, N.M. (1985), *Teoreticheskie problemy koncertnosti i koncertirovaniya v muzykal'nom iskusstve* [Theoretical problems of concerts and concertation in musical art], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Tashkent, 24 p. (in Russ.)

Ahnsehl, P. (1981), *Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs*, Dresden, S. 59–72. (in Germ.)

Asaf'ev, B.V. (1929), *Kniga o Stravinskom* [Book about Stravinsky], Triton, Leningrad, 399 p. (in Russ.)

Bakuto, S.V. (2016), *Arkandzhelo Korelli – Anfione nashego vremeni* [Arcangelo Corelli is the Anfione of our time], Krasnoyarskii gosudarstvennyi institut iskusstv, Krasnoyarsk, 292 p. (in Russ.)

Barsova, I.A. (1997), *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the history of score notation (16th – first half of the 18th century)], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 571 p.

Butir, L.M. (1974), "On the role of concerts in the creative legacy of J.S. Bach", *Voprosy teorii i estetiki*

- Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 356 с.
- Зейфас Н.М. *Concerto grosso* в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1975. С. 379–406.
- Зейфас Н.М. *Concerto grosso* в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. 79 с.
- Иванова Л.П. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С. Баха // Форма и стиль: Сб. науч. трудов. Ч. 2. Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1990. С. 3–38.
- Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
- Холопов Ю.Н. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа: Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1974. С. 119–149.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
- Ahnsehl P. Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs. Dresden, 1981, S. 59–72.
- Hutchings A. Concerto grosso / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. Pp. 3137–3139.
- Klein H.-G. Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs. Baden-Baden, 1970, 104 S.
- muzyki [Questions of the theory and aesthetics of music], Issue 13, Muzyka, Leningrad, pp. 187–214. (in Russ.)
- Goncharenko, S.S. (2023), “Kenotypic compositional models in concerti grossi of the 18th century”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 4, pp. 88–96. (in Russ.)
- Goncharenko, S.S. Ostanina, M.N. (2021), “On the question of the term of «neo-baroque concertation»”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 4, pp. 98–106. (in Russ.)
- Grebneva, I.V. (2010), *Skipichnyi kontsert v evropeiskoi muzyke XX veka* [Violin Concerto in European Music of the 20th Century], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 356 p. (in Russ.)
- Hutchings, A. (2001), “Concerto grosso”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, p. 3137–3139. (in Eng.)
- Ivanova, L.P. (1990), “Concert form in the first movements of J.S. Bach's Brandenburg Concertos”, *Forma i stil'* [Form and style], part 2, LOLGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova, Leningrad, pp. 3–38. (in Russ.)
- Kholopov, Yu.N. (1974), “J.S. Bach's concert form”, *O muzyke. Problemy analiza* [About music. Problems of analysis], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 119–149. (in Russ.)
- Kholopova, V.N. (2001), *Formy muzykal'nykh proizvedenii* [Forms of musical works], Lan', Saint Petersburg, 496 p. (In Russ.)
- Klein, H.-G. (1970), *Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Baden-Baden, 104 S. (in Germ.)
- Kyuregyan, T.S. (1998), *Forma v muzyke XVII–XX vv.* [Form in music of the 17th–20th centuries], Sfera, Moscow, 344 p. (in Russ.)
- Zejfas, N.M. (1975), “Concerto grosso in Baroque music”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], Sovetskii kompozitor, Moscow, Issue 3, pp. 379–406. (in Russ.)
- Zejfas, N.M. (1980), *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya* [Concerto grosso in Handel's works], Muzyka, Moscow, 79 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Останина Мария Николаевна, аспирант кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новосибирского музыкального колледжа имени А.Ф. Мурова
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Author Information

Maria N. Ostanina, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Full Professor S.S. Goncharenko); teacher of music theoretical disciplines at the A.F. Murov Novosibirsk Music College
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Поступила в редакцию 13.07.2025

После доработки 28.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 13.07.2025

Revised 28.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025