

УДК 780.644.2:78.071.1(450)

DOI 10.31654/2520-6966-2026-28F-114-194-204

Старко В. Г.

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри

духових та ударних інструментів

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

volstar20@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5408-4033>**Творча спадщина Антоніо Вівальді
в розвитку виконавської фаготової школи:
регіональний та світовий контексти**

У статті досліджено твори А. Вівальді, видатного композитора епохи Бароко, та наголошено на його вагомому внеску в розвиток фагота як сольного інструмента, збагачення його виразового потенціалу в часи становлення інструментально-ансамблевої музики XVII – першої половини XVIII століть. Суперечлива й контрастна у своєму естетичному вимірі, доба Бароко позначена оновленням мовностилістичного тезаурусу, народженням нових жанрових і формотворчих моделей, що засвідчили новий якісний етап розвитку духових інструментів, на якому самодостатнє утвердження фагота як повноцінного інструмента було досягнуто завдяки творам А. Вівальді. У багатьох із них, зокрема з-поміж 46 concerto grosso, композитор паралельно з іншими інструментами вводив фагот для солювання. Крім того, його використано майже в кожному концерті для змішаних складів, зокрема для флейти, гобоя, скрипки, фагота й баса; для viola d'amore, двох гобоїв, фагота, двох валторн і basso continuo тощо. Особливо перспективним у розвитку концертного репертуару для фагота виявилось його поєднання з тембром віолончелі або загальною зі смичковими інструментами та клавесином, які виконували basso continuo. Наділений від природи високорозвиненим відчуттям тембру, композитор сміливо змішував звучання цього інструмента зі струнною групою, трактуючи його як рівнозначний. Власне, А. Вівальді надав фаготу не менш важливого значення, ніж смичковим, і це виявило його тембральні можливості. У добу Бароко фагот ще не був концертним інструментом, а в оркестрі його використовували лише з басовою функцією. Заслуга А. Вівальді полягає в тому, що він випередив свій час, розкрив можливості інструмента й уже на початку зародження жанру концерту звернувся до фагота, створивши численні прекрасні твори для нього. Композитор заклав підвалини сучасного репертуару для фагота й створив рекордну кількість сольних концертів – 39. Ці твори з їхньою віртуозною технікою, виразною музичною думкою, енергією розвитку та відточеними формами й нині становлять золотий репертуарний фонд

поряд із творами Моцарта й Вебера. Так А. Вівальді здійснив подвійну революцію – як у жанрі концерту, так і в техніці гри на фаготі.

Ключові слова: композитор, фагот, концерт, інструментально-ансамблева музика, епоха Бароко.

У контексті досліджень композиторів різних епох, які писали твори для духових інструментів, вагоме місце належить представникові епохи Бароко – Антоніо Вівальді. Це стосується як теоретичних, так і практичних напрацювань духовиків різних виконавських шкіл. Серед теоретиків-духовиків України цю тему досліджували Володимир Апатський, очільник української фаготової школи; Валерій Посвалюк, який у методичних матеріалах описував принципи виконання музики епохи Бароко на духових інструментах; Юрій Рябов, що у своїх навчальних матеріалах розглядав бароковий репертуар включно з творами А. Вівальді, з акцентом на фразування та стилістику; Ігор Ляшенко, чий праці використовують духовики як основу для інтерпретації. Серед фаготистів України, які виконували твори А. Вівальді з оркестром, варто згадати Тараса Осадчого, Юрія Дондакова, Олександра Литвинова, Володимира Вдовиченка, Миколи Костюка, Сергія Цюбка, Володимира Семініченка, Володимира Старка. Це є актуальним для багатьох фаготистів різних закордонних шкіл, які створили чудові зразки записів фаготових концертів. Серед них – видатні фаготисти сучасності, представники німецької школи Клаус Тунеман, Даг Енсен, Сержіо Аззоліні, а також Томаш Бенкоч, який уперше здійснив запис усіх 39-ти концертів з оркестром; австрійці Карл Ельбрегер та видатний фаготист сучасності, хорват за походженням Мілан Турковіч; англійці А. Камден, В. Вотерхауз, М. Вольф, Л. Паркінс; французи М. Аллар, Д. Дорейт та А. Рабо; американці Л. Шаров, М. Чапман, К. Енсен, Дж. Саккакіні; чехи К. Бидло та К. Воцек; поляк Б. Гурецький; угорець Я. Габор; італійці А. Торріані та С. Канутті; японці М. Танакі та А. Каямаха; латиш Андріс Арніцанс та ін.

В історії світової музичної культури є постаті, до яких ніколи не зникає увага дослідників. Ідеться про харизматичних особистостей, що формують стиль епохи, продукують ідеї, сміливо торують нові шляхи, геніально передбачають перспективу мистецького поступу майбутніх поколінь. Невичерпним джерелом наукового зацікавлення сьогодні постає творча спадщина А. Вівальді. Завдяки віднайденню у першій половині XX століття рукописам композитора значна кількість його творів, зокрема фаготових, актуалізована лише недавно та

ще очікує своєї цілісної оцінки. Складна й суперечлива за своїм естетичним змістом доба Бароко, позначена оновленням мовностилювого тезаурусу, народженням нових за жанром та формотворчих закономірностей, стала якісно новим етапом розвитку духових інструментів, у якому неоціненне значення літератури для фагота досягнуто завдяки творчості А. Вівальді. Актуальність представленої розвідки полягає в дослідженні саме фаготової творчої спадщини композитора на тлі відставання української теоретичної бази від європейських спадкових традицій інтерпретації творів для фагота.

Метою даної статті стало дослідження вагомості та розмаїття використання тембрових та технічних особливостей фагота в жанровому просторі спадщини композитора, джерел збагачення виразового потенціалу інструмента на тлі широкої панорами шляхів становлення інструментально-ансамблевої музики XVII – першої половини XVIII століть. Геніальний представник барокового музичного мистецтва Антоніо Вівальді (1678-1741) залишив помітний слід у творах різних жанрів того часу. Видатний композитор і віртуозний скрипаль, талановитий педагог і духівник (висвячений у 1703 році), А. Вівальді більшу частину свого життя прожив у Венеції, де протягом 36-ти років викладав та керував оркестром у жіночій консерваторії: «Венеція була благодатним ґрунтом та життєвим нервом..., унікальна атмосфера, що виникла завдяки взаємодії розмаїтих соціальних та історичних умов, пейзажу, клімату, неповторному острівному ландшафту, культурі і мистецтву сприяла тому, що музика Вівальді стала воістину «венеціанським мистецтвом» і водночас сягнула далеко за межі цього поняття» [2, с. 12]. В обов'язки головного композитора Ospedale della Pieta входило регулярне написання оркестрових концертів (щомісяця по два концерти), що й спричинило появу такої їхньої кількості – майже 500, а за їхнім автором закріпило титул основоположника жанру інструментального концерту та родоначальника оркестрової програмної музики: «Репутація віртуозного скрипальця та ексцентричного духівника значною мірою затьмарювала, навіть ретроспективно, популярність Вівальді як композитора» [5, с. 4]. Після смерті його ім'я було забуте, твори забуті. І тільки майже через 200 років – у 20-х рр. XX ст. – італійський музикознавець Альберто Джентілі виявив унікальну колекцію манускриптів композитора, що містила майже 300 концертів, 19 опер, духовні та світські твори. З цього часу розпочалося справжнє відродження минулої слави А. Вівальді.

Краса музичної думки, логіка формотворення геніального Майстра особливо яскраво втілилися в його концертах крізь призму інструментальної віртуозності. Концертний жанр у творчості А. Вівальді значно еволюціонував: якщо в ранніх творах значна роль належала оркестру як носієві тематичного матеріалу, то згодом більшими творчими повноваженнями композитор наділяє соліста. Колосальним є вклад А. Вівальді в розвиток інструментального концерту з різними інструментами солювання. У багатьох із 46-ти *concerto grosso* композитор поряд із кількома іншими інструментами виводив у ролі солювального фагот. Окрім того, фагот використано майже в усіх концертах для змішаних складів, зокрема для флейти, гобоя, скрипки, фагота та баса, для віолі д'амур, двох гобоїв, фагота, двох валторн та *basso continuo* та ін. Особливо перспективним в розвитку концертного репертуару для фагота виявилось його сполучення з тембром віолончелі чи загалом зі смичковими інструментами та клавесиною, що виконував *basso continuo*. А. Вівальді багато експериментував з дещо хрипкуватим, меланхолійним, подекуди «старечо-насмішкуватим» чи «хворобливо-сумним» тембром фагота. Маючи від природи високо розвинене темброве відчуття, композитор сміливо поєднував звучання цього інструмента зі струнною групою та вважав його як не менш важливим. Той факт, що композитор надавав фаготу не меншого значення, ніж смичковим інструментам, мав свої темброві передумови. Як зауважують дослідники інструментарію тієї доби, «бароковий фагот звучав як дерево, звук майже смичковий, а zarazом і «тростиновий»; відносно тонка конструкція призводила до можливості бриніння всього дерев'яного корпусу» [1, с. 125]. Фагот у часи А. Вівальді не вважався концертувальним інструментом, а був застосовуваним у світському музикуванні в придвірних домашніх оркестрах вельмож і в так званих міських оркестрах. Кінець XVII – перша половина XVIII ст. був часом бурхливого розвитку оркестрової музики в країнах Європи. У період формування симфонічного оркестру інструмент посів чільне місце в основному складі, однак майже до кінця XVIII століття його роль обмежувалася лише дублюванням партії низьких струнних. Факт, що фагот не мав власного рядка в партитурі, засвідчують ремарки «*con fagotto*» в партитурах біля партій віолончелей і контрабасів. Навіть видатні Бах та Гендель рідко використовували фагот як оркестровий голос, полишаючи за ним функцію підтримування струнного квартету. Постійне місце в оркестрі

фагот отримав лише в добу раннього класицизму. Заслуга композитора полягає в тому, що він випередив свою епоху, розкрив можливості інструменту, уже під час зародження концерту як жанру звернувся до фагота, створивши для нього численні прекрасні твори. Емансипація інструменталізму в Італії призвела до появи сольного концерту. Саме він як провідна форма інструментальної музики пізнього бароко на певний час витісняє інші жанри на маргінеси, а у творчості А. Вівальді набуває викінченої форми. Вона реалізувала приховані можливості жанру, специфіку сольного виконавства, породжену необмеженим польотом фантазії, де у вільному, деколи імпровізаційному викладі сольних партій розкривається віртуозність творця. Із усіх інструментів очевидною перевагою творчого доробку А. Вівальді була скрипка (майже 230 концертів): «Натхненний виконавець, він проектував соло для себе, концентруючи пристрасну увагу слухачів на своїй персоні на кшталт улюбленого співака в опері, притому в умоглядних *Adagio*, більше у ефектних розділах *Allegro* Вівальді прославив особистісне ставлення, завів моду на новий ліризм» [3, с. 137]. Звичайно, композитор скористався багатим досвідом у створенні сольної скрипкової літератури у формуванні жанру сольного фоготового концерту. А. Вівальді заклав основи сучасного репертуару для фагота, створивши для нього рекордне число сольних концертів – 39 (згідно з авторитетним тематико-систематичним каталогом Петера Ріома (міжнародна назва позначки – RV), де фоготові концерти зафіксовані за №№ 466–504) [4, с. 201–216]. Така продуктивність та багатогранність не лише засвідчила невичерпність творчої фантазії та своєрідність уподобань автора, але й незаперечно стала доказом популярності інструмента та наявності попиту на фоготову літературу. Історія жанру фоготового концерту у творчості А. Вівальді напрочуд своєрідна. Достеменно невідомо, чи виконували концерти за життя композитора. Адже за своєю складністю вони вимагають від виконавця найвищої майстерності, досконалої виразності, блискучої віртуозної техніки й водночас опанування пластики італійського *bel canto*. Однак існують свідчення того, що твори такі виконували дівчата-фоготистки з консерваторії *Ospedale della Pietà*, і виконання концертів для фагота за віртуозністю не поступалося скрипковим. На жаль, шлях у великий світ музичного виконавства представницям жіночої статі (за винятком вокалісток) на той час був закритий, однак «вони могли залишатись у П'єта і в середньому віці, захоплюючи своїми виступами глядачів... На думку

знавців, «зірочки» П'єта та інших ospedali посідали місце нарівні з найвизначнішими віртуозами того часу» [5, с. 20]. Звичайно, можливість якісного виконання високовіртуозних концертів для фагота викликає певні сумніви через недосконалість інструментів доби бароко. Діапазон фагота охоплював приблизно 2,5 октави та обмежувався звучанням першої октави, клапанів було три: B, D і F, і тільки згодом з'явився четвертий – As (сучасний фагот має понад двадцять клапанів). Лише в 2-й половині XVII ст. у Франції фагот був уперше виготовлений з 4-х колін, унаслідок чого й отримав типову для нього форму. З огляду на це не припиняємо дивуватися геніальній передбачливості великого майстра, який, очевидно, писав свої концерти для далеких нащадків. Створені понад чверть тисячоліття тому, фаготові концерти А. Вівальді тривалий час залишались невідомими й поповнили світову музичну скарбницю лише в першій половині XX ст.: у 1926 році в Сан-Мартіно та в 1929 році в Генуї зусиллями італійського музикознавця Альберто Джентілі був віднайдений архів рукописів «рудого священника». Заснований у Сієні Італійський інститут Антоніо Вівальді, очолюваний Дж.Ф. Маліп'єро, поклав початок публікації повного архівного матеріалу творів композитора, зокрема концертів для фагота. Відтак усталений погляд на концертний доробок, створений для фагота до початку XX ст., збагатився чудовими творами, де партія соліста вирізняється винятковою віртуозністю, блиском та інтонаційною винахідливістю.

Фаготові концерти А. Вівальді створював в контексті прогресивних тенденцій розвитку італійської інструментальної музики. Саме в сольному інструментальному концерті, улюбленому жанрі композитора, йому вдалося втілити глибоку життєву основу, яскраву емоційність, темпераментність, імпульсивність своєї натури. Широка палітра образів у його концертах охоплює картини природи, змальовує навколишній світ, лірико-драматичні та патетичні настрої в контексті барокової «теорії афектів». Музика немов промовляє, малює образи, висловлює почуття, виявляє притаманну більшості творів барокової інструментальної музики театральну природу. Саме тому його концерти зачаровували сучасників новизною свого стилю й незвіданим багатством авторської фантазії. Концерти для фагота з оркестром містять значний арсенал новаторських прийомів, демонструють художні та конструктивні принципи творчості А. Вівальді. Вони вражають високою вимогливістю, що її композитор висував перед виконавцями у володінні звуком, динамічними барвами, технічними навичками у

виразному виконанні мелізмів. До новацій композитора належить сміливе використання виразових засобів фагота, енергетичної ритміки, рухливої пасажної та стрибкової техніки, розмаїтих штрихів, чималої динамічної шкали й водночас темброво-колористичних знахідок у несподіваних ладо-гармонічних зворотах та наспівно-виразного звучання ліричних середніх частин. Віртуозний елемент концертів концентрується в партії солювального фагота. Саме А. Вівальді розкрив нову сторінку в розвитку фагота, визначивши виразові та технічні можливості солювального амплуа інструмента. Фагатові партії його концертів позначені віртуозністю й блиском. Для трактування фагота в концертах композитора характерне часте застосування низьких густих регістрів і стрімке стакато, що вимагає від виконавця високорозвинутої техніки. Значні технічні складнощі, що композитор висував перед виконавцями, зберігають актуальність дотепер та спонукають схилити голову перед автором, що, не маючи особистої виконавської практики, зміг настільки глибоко проникнути в природу інструмента. Композитор надзвичайно тонко відчував його темброву специфіку, тому охоче послуговувався виразним середнім регістром фагота, найбільш зручним для технічно-віртуозного виконання. Інструментальна стилістика повільних частин фагатових концертів композитора віддзеркалила одну з визначальних рис італійського стилю, а саме ідеальне наслідування чуттєвості людського голосу, реалізуючи зв'язок між вокальним та інструментальним принципами мислення А. Вівальді вперше утвердив тричастинний цикл інструментального концерту зі швидкими крайніми та наспівною середньою частинами, визначив і узаконив семантичний зміст кожної його ланки. Така струнка музична архітектура трьох настроїв, що базується на двох засадничих принципах – симетрії та контрастності, виразно втілена у фагатових концертах. Яскрава динамічна перша частина містить найбільше розробковості, протиставлень *tutti* і *solo* (за традицією *concerto grosso*) та риси рондоподібності. У двочастинній чи тричастинній кантиленній середині циклу зосереджено лірико-патетичні настрої та особливого значення набуває орнаментальна мелізматична техніка, зумовлена бароковою традицією імпровізаційного виконавства. У фіналі на перший план виходить жанрово-характерний матеріал, енергія танцювальності, що так притаманна заключним частинам сюїт. У швидких частинах домінує принцип діалогічності, концертування, зокрема в імітаційних перегукуваннях соліста та оркестру. Значне місце посів фагот у програмній музиці А. Вівальді.

Композитор уславився як видатний знавець оркестру, винахідник багатьох колористичних ефектів, фундатор жанру програмного концерту, що став прямим попередником перших програмних симфоній XVIII століття. Тембр фагота виявився напрочуд вдалим для втілення зображальних моментів, яскравих картин природи, зокрема в концерті «Буря на морі» для флейти, гобоя, фагота, скрипки, альту і чембало, а також образу ночі у двох одноіменних концертах «La Notte» (RV 439, RV 501), що їх вважають першими взірцями ноктюрну в історії світової музики. Перший з них для сколюючої флейти, струнних і basso continuo в ранній редакції (RV 104) містить партію фагота, що вдало створює «сутінковий» нічний колорит. Другий концерт для фагота, смичкового ансамблю й чембало B-dur зображає в трьох частинах вечірнє заспокоєння, нічний сон та ранкове пробудження й належить до найпопулярніших творів світового музичного мистецтва. Значення творчого генія А. Вівальді в еволюції фагатового мистецтва важко переоцінити. Композитор сміливо використав семантичний потенціал фагота, передбачив перспективу розвитку виконавства на багато років вперед та створив бездоганні сольні концертні взірці на той час ще недосконалого за конструкцією інструмента. Твори для солюючого фагота А. Вівальді з їхньою віртуозною технікою, виразністю музичної думки, енергією розвитку та відточеністю форми становлять сьогодні золотий репертуарний фонд поряд із класичними концертами Моцарта та Вебера. Таким чином, композитор здійснив подвійну революцію – як у жанрі концерту, так і в техніці гри на фаготі.

Не можна оминати в дослідженні питання інтерпретації творів А. Вівальді, що, зокрема, у площині фагатового репертуару містить для виконавців низку полемічних моментів. Зважаючи на тривалий період «забуття» італійського Майстра, маємо подвійну ситуацію щодо тлумачення традиційності виконання його творів. Перебування творів у забутті, по-перше, виконало певну охоронну функцію, і ми отримали спадщину композитора, ніби розкопуючи гробниці фараонів, ще не пограбованих розбійниками. По-друге, одразу почали виникати розбіжності в трактуванні стильових прикмет, специфіки виконавської техніки тощо, що призвело до появи відмінних між собою, навіть протилежних, напрямів. За будь-якої свободи підходу до авторського тексту солістові не варто забувати про його недоторканність, те ж саме стосується нюансування, штрихів, темпів, де переважно йдеться про смак соліста. У трактуванні його творів трапляються

конфлікти, свідками яких є ми самі. За розповідями професора класу фагота (на той час Львівської консерваторії) Семініченка В. М., на одному з конкурсів спалахнула суперечка щодо виконання окремих штрихів між прихильниками редакції Р. Терьохіна та інших редакцій (Попова, Клінга, Костлана тощо). В угорських виданнях різниця в трактуванні тексту ще більше помітна. Варто зазначити, що у добу Бароко фіксація штрихів, динамічних відтінків та темпів у нотному тексті ще не була усталеною. Тогочасні музиканти володіли повним «мовним» арсеналом засобів виконавської мови, притаманним певній часовій музичній культурі. Мистецький тезаурус сучасного виконавця, збагачений музично-художнім досвідом ідеалів класицизму, романтизму, імпресіонізму тощо, без сумніву, не може не впливати на прочитання музики XVII століття. Важливий аспект становлять також тембрально-звукові відмінності сучасних смичкових та духових інструментів від барокових. Тому редакції творів епохи бароко містять частково суб'єктивне бачення редактора, який представляє ту чи іншу виконавську школу. Автор статті також стикався з проблемою розбіжностей у тлумаченні концертів А. Вівальді. Будучи фаготистом-солістом оркестру ФОЛ (фестивальний оркестр «Львів») у 1998 році, автор мав можливість співпрацювати з відомим гобоїстом Гунгардом Меттесом, диригентом колективу. Запропонувавши йому для виконання з оркестром концерт B-dur «Ніч», автор отримав згоду на виконання лише другої його частини, оскільки перша та третя цілковито суперечили, на його погляд, традиціям європейської виконавської школи. У чому тут причина? Можливо, для цих шкіл доступнішими є правдиві варіанти редакцій творів завдяки географічній і соціокультурній близькості до першоджерел. Хоча й між ними всередині також існують деякі розбіжності.

Отже, варто зазначити, що важливим завданням на шляху до вирішення проблем інтерпретації залишається цілісний аналіз особливостей музичної епохи, дослідження традиційності виконання творів великими майстрами-виконавцями та фокусування всіх сукупних закономірностей у конкретному творі. Наше сьогодення стимулює формування особливої галузі науки в Україні – інтерпретації старовинної музики, основне завдання якої полягає у розв'язанні проблеми автентичного виконання музики епохи Бароко. Тому сучасному виконавцеві ще належить досягнути секретів правильного прочитання творів геніального італійця, у яких захоплює багатий світ образів, непередбачуваність емоційних переходів, шляхетність і виразність,

легкість і віртуозність, а також вишукана палітра яскраво насичених і пастельно-м'яких звукових барв, на які був такий багатий розмаїтий звуковий простір пізнього бароко.

Література

1. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
2. Heller, K. Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice / Karl Heller. Transl. from the German by David Marinelli. Amadeus Press, 1997. 360 p.
3. Pincherle, M. Vivaldi: Genius of the Baroque New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1957. 279 p.
4. Ryom, P. Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) / Peter Ryom. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Hartel Publ., 2007. 645 s.
5. Talbot M. Vivaldi. London: J.M.Dent Publ., 1993. 231 p.

References

1. Harnoncourt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv* [Music as Speech of Sounds] Sumy: Sobor Publ. 184 p. [in Ukrainian].
2. Heller, K. (1997). Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice. Transl. from the German by David Marinelli. Amadeus Press. 360 p.
3. Pincherle, M. (1957). Vivaldi: Genius of the Baroque. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1957. 279 p.
4. Ryom, P. (2007). Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Hartel Publ. 645 s.
5. Talbot, M. (1993). Vivaldi. London: J.M. Dent Publ. 231 p.

Starko, V. H.

Candidate of Art History, Associate of the Department of Wind and Percussion Instruments of Lviv M. Lysenko National Music Academy
volstar20@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5408-4033>

The Creative Legacy of Antonio Vivaldi in the Development of the Bassoon Performance School: Regional and Global Context

This paper examines the oeuvre of A. Vivaldi, an outstanding composer of the Baroque era, with particular emphasis on his significant contribution to the development of the bassoon as a solo instrument and to the enrichment of its expressive potential during the formative period of instrumental-ensemble music in the seventeenth and the first half of the eighteenth centuries. Baroque era, hard and contradictory in its aesthetic sense, is marked by renewal of language stylistic thesaurus, the birth of new genre and formative patterns, which showed new qualitative stage of the development of brass instruments in which self-sufficient literature value for bassoon is reached due to the works by Vivaldi. In many works, including 46 concerto grosso, the composer with other instruments led in the bassoon as the solo instrument. Besides, the bassoon is used in almost every concert for mixed formulations, in particular, for flute, oboe, violin, bassoon and bas, for viola d'amur, two oboes, bassoon, two

horns and basso continuo etc. The connection of bassoon with timbre of cello and in general, with bowed instruments and clavecin, which performed basso continuo, was especially perspective in the development of concert repertoire. Endowed from nature of highly developed sense of timbre, the composer courageously mixed the sounding of this instrument with string band and explained it as equally important instrument. In fact, the composer gave to bassoon not less important value than to bowed instruments and this showed its timbre conditions. For the attention of researchers of instruments this period, "Bassoon Baroque sounded like a wood, the sound was almost bowed and at the same time as "cane"; relatively the thin construction led to the possibility of the sounding the whole wooden case. During Baroque epoch the bassoon was not the concert instrument yet and in the orchestra it was used with only bass function. That is why independent parties of two bassoons in the Mass h-moll by Johann Sebastian Bach have brightly innovative nature. And the merit of Vivaldi is that he outstripped the time, showed the possibilities of the instruments and already "in the beginning of the birth of the concert like genre addressed to the bassoon and made numerous wonderful works for it". Vivaldi laid the foundations of modern repertoire for the bassoon and made the record number of solo concerts for it (39). The works for solo Vivaldi's bassoon's with their virtuoso technique, the expressive musical thought, the energy of the development and the polished forms for modeling its golden repertoire fund beside the Mozart's and Weber's works nowadays. In such way the composer realized a double revolution: both in the genre of a concert and as the technique of playing the bassoon.

Keywords: composer, bassoon, concerto, instrumental-ensemble music, Baroque era.