

проект *Anima Veneziana*
к 333-летию со дня рождения композитора
представляет **биографию Антонио Вивальди**
на русском языке переводы публикуются впервые

Исходный текст: Heller K. <i>Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice</i> . Eng. ed. 1997 Chapter One	Данный перевод первый вариант текущий вариант	предварительный 04 марта 2006 г. 27 августа 2006 г.
--	---	---

<http://www.anima-veneziana.narod.ru/>
anima-veneziana@yandex.ru

перевод: Виктор Звонарёв (Россия, Красноярск)

Переоткрытие “почти полностью забытого итальянского композитора”

(вместо введения)

Около 1950 года, когда имя Вивальди начало всё чаще появляться в концертной практике, в радиопрограммах и каталогах звукозаписывающих и музыкальных издателей, музыкальная общественность внезапно столкнулась с композитором, о котором даже хорошо осведомлённые музыканты, не говоря уже о простых любителях музыки, не знали практически ничего, кроме имени и одного или двух из его концертов. Только после Второй мировой войны, когда были созданы широкие возможности для возрождения музыки Антонио Вивальди, он быстро становится одним из наиболее популярных и часто исполняемых композиторов начала восемнадцатого столетия.

В течение второй половины XVIII в. некоторые работы Вивальди были всё ещё известны и исполнялись – например, аранжировка Мишеля Корретта концерта *La primavera* (“Весна”) в его мотете *Laudate Dominum de coelis* (1765) и версия Жан-Жака Руссо для

сольной флейты (1775). После этого времени интерес к Вивальди пропадает и популярность его произведений уменьшается. Но даже те редкие случаи, когда он удостаивался относительно детализированных упоминаний в качестве влиятельного композитора своего времени, – например, в «Tonkünstlerlexikon» [«Энциклопедия музыкантов»], 1790–1792 гг., Э. Л. Гербера, – служили главным образом для того, чтобы подчеркнуть его прошлую известность. Необходим был сильный импульс, чтобы стимулировать серьёзный интерес к композитору и его музыке. В 1802 г. это сделал, возможно, сам того не подозревая, И. Н. Форкель, исследователь жизни и творчества Баха. Форкель утверждал, что концерты для скрипки Вивальди, которые в то время были только изданы, послужили критическим «руководством» Баху, когда тот изучал композицию:

Баху пришла в голову удачная идея переложить все [sic] скрипичные концерты Вивальди для клавира. Он изучал трактовку идей, их взаимоотношения, образцы модуляций и многие другие особенности. На процесс совершенствования Баха как композитора повлияла, в значительной степени трансформировав его, аранжировка музыкальных идей и фигураций, которые первоначально предназначались для скрипки, но были неудобны для клавесина.¹

До конца XIX в. интерес к Вивальди проявлялся практически только с исторической точки зрения и, в значительной степени, был односторонним, что объяснялось связью с именем Иоганна Себастьяна Баха. В начале XIX в. знания музыковедов относительно Вивальди ограничивались его влиянием на музыку Баха, но в течение 1920-х и 1930-х годов интерес к личности и творчеству композитора начал неуклонно расти.

Несмотря на недостоверность и противоречивость утверждений Форкеля, которые были выявлены позже, акцент на связи Бах—Вивальди стимулировал особое внимание со стороны баховских исследователей к итальянскому современнику немецкого мастера. В результате, немецкие музыковеды были первыми и в течение долгого времени занимали лидирующее положение в этой области, проводя интенсивные исследования. Эта связь также объясняет, почему в XIX в. изучение Вивальди вращалось вокруг Баха. Музыкальный стиль Вивальди обычно измерялся по критериям, определявшимся творчеством Баха. И в связи с тем, что эти критерии были приняты универсальным стандартом для «старой музыки», музыка

“Почти полностью забытый итальянский композитор”

Вивальди была оценена отрицательно. Отличительные качества его музыки, столь непохожей на музыку Баха, были признаны не более чем специфические ценности – скажем, чем работы Телеманна.

Таким образом, в XIX столетии конкретное знание музыки Вивальди было ограничено несколькими скрипичными концертами; почти ничего не было известно из биографических фактов; о личности композитора существовало лишь очень скудное представление. В течение длительного периода исследователи Баха, потратив много усилий, безуспешно пытались обнаружить оригинальные ноты, на которых базировались его переложения. В 1851 г., когда лейпцигский издатель К. Ф. Петерс опубликовал первое издание транскрипций шестнадцати концертов для клавира (BWV 972–987), редакторы З. В. Ден и Ф. А. Ройч были способны назвать источник только для одного из этих переложений, которое, как полагали в то время, базировалось на сочинении Вивальди.

Ден написал в своем предисловии:

Оригинальные работы Вивальди долгое время были музыкальной редкостью, поэтому трудно продемонстрировать точно, какие из его работ, – по большей части известных только по титульным названиям, – И. С. Бах использовал для существующих транскрипций.

Несколькими годами ранее, в 1844 г., Ф. К. Грипенкерль издал органную версию Баха (BWV 596) концерта ре минор Вивальди, оп. III, № 11, как сочинение, приписанное Вильгельму Фридеману Бах_Ву, который самонадеянно написал свое собственное имя в рукописи отца. М. Шнейдер не раскрывал и не исправлял эту ошибку в идентификации композитора вплоть до 1911 г. В своей монографии 1873 г., давая оценку концертным переложениям Баха, баховский биограф Ф. Шпитта упоминает только один оригинальный концерт Вивальди: скрипичный концерт соль мажор, оп. VII, № 8 (RV 299), принадлежащий дрезденской коллекции рукописей Вивальди. Он послужил источником для BWV 973.

Самой важной публикацией XIX в., посвященной Вивальди, был «исторический труд» 1867 г., названный «Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Joh. Seb. Bach» [«Антонио Вивальди и его влияние на Иог. Себ. Баха»]. В этом эссе рассказывалось о находке оригинальных рукописей Вивальди. Они были обнаружены примерно в 1860 г. “в музыкальном кабинете католической Хофкирхе в Дрездене”.² Автором был Ю. Рюльманн, тромбонист, бывший позже

инспектором музыкальных инструментов дрезденского королевского оркестра и соучредителем дрезденской Tonkünstler-Verein (ассоциация музыкантов).

В кабинете Хофкирхе было обнаружено богатое собрание музыкальных рукописей, составлявших ядро инструментального репертуара дрезденского придворного оркестра в период начала–середины XVIII в. и представлявших собой оркестровый архив. Они были помещены в кабинет где-то между 1760 и 1765 гг. и лежали нетронутыми в течение столетия. После обнаружения коллекция была передана в частное музыкальное собрание короля Саксонии. Позже она была перемещена в королевскую общественную библиотеку, ныне известную как Sächsische Landesbibliothek [Библиотека земли Саксония], где эта коллекция и находится с 1919 г.

Рюльманн был менее обеспокоен представлением работ Вивальди, находившимся в дрезденском музыкальном собрании (он упоминал только восемьдесят три скрипичных концерта в своём предисловии). Его более интересовала общая характеристика, по его словам, “почти полностью забытого итальянского композитора”, с обеспечением “анализа стиля Вивальди” и с исправлением или опровержением утверждений Форкеля, путём сравнения двух баховских транскрипций (BWV 973 и BWV 1065) с их оригиналами. Хотя его эссе содержит много ошибок и слабых мест, – например, он хвалит “глубокие работы” Баха по сравнению с “галантным стилем” Вивальди, – он снабжает читателя богатой информацией, предоставляет много биографических деталей и производит анализ, неслыханный в то время, делая первую действительно серьёзную попытку понимания Вивальди как личности и определения его значения в историческом контексте как композитора и музыканта. Мало того, что Рюльманн был первым, кто преуспел в перечислении важных элементов концертного стиля Вивальди, он также, по крайней мере, в рудиментарной форме, обнаружил положительные аспекты стиля композитора, которые были непохожи на стиль Баха. Он говорит о “певучей мелодичности” и “замечательной прозрачности и простоте” письма; другими словами, он использует положительные термины, чтобы характеризовать итальянский стиль, который существовал независимо от музыки Баха.³ Это было решающим шагом в уходе от восприятия Вивальди как композитора, который был не в состоянии соответствовать абсолютным стандартам Баха, и шаг к пониманию и принятию венецианца как совершенно особого и выдающегося композитора.

Публикация Рюльманна была долгожданным положительным

“Почти полностью забытый итальянский композитор”

прогрессом, чего никак нельзя сказать о пассажах В. фон Василевски. Василевски описывает концерты Вивальди, аранжированные Бахом, как “тонкий и безжизненный скелет итальянского композитора”. По его мнению, Бах “преобразовал голый торф в приятный цветник <...> как будто по волшебству”.⁴ Он был первым, кто отрицательно охарактеризовал огромную производительность Вивальди, называя его “бумагомарателем в худшем смысле этого слова” и обращается к Вивальди не иначе как “тот, кто то и дело сочиняет произведения, лишённые сути и глубины, используя при этом значительную технику и экстраординарный формальный навык”. В заключение всё, что Василевски признал за Вивальди, было “обогащение внешних средств экспрессии”, игнорируя – после экспертизы дрезденских рукописей – его неиссякаемую фантазию в экспериментировании с новыми звуковыми комбинациями. Василевски не придавал большого значения таким аспектам:

Чем меньше воображения, интеллекта и глубины демонстрирует Вивальди в своих композициях, тем более поверхностным он становится, достигая при этом всё большей изобретательности.

Василевски не пересматривал оценку Вивальди и в более поздних изданиях книги. Третье издание 1893 г. содержало наряду со старыми комментариями новое обсуждение «Четырёх времен года»:

Самый интересный аспект этих сочинений состоит в том, что они вполне вероятно могли повлиять на *Сезоны* Гайдна. <...> Реальное различие между итальянцем и германским композитором <...> – в достижении продуктивности. *Сезоны* Гайдна заполнены очень красивой музыкой; то же самое нельзя сказать относительно работы Вивальди того же самого названия. Как и во многих других его сочинениях, их форма скучна и невыразительна, хотя по большей части рациональна. Если сказать в общем, то формальные способности Вивальди и разнообразие скрипичных пассажей заслуживают признания.⁵

Эссе П. Вальдерзее⁶ значительно расширило наши знания относительно концертов Вивальди и их источников. Вальдерзее представил краткий список недавних (для того времени) приобретений, сделанных Берлинской королевской библиотекой. Он также составил каталог произведений, содержащихся в музыкальных собрани-

ях в Дрездене и в Дармштадте, а также среди изданной печатным способом музыки в собрании Рихарда Гвидо Вагенера, профессора анатомии из Марбурга. Используя их, он смог идентифицировать другие семь источников Вивальди для концертных транскрипций Баха, создав, таким образом, новое основание для изучения концертов Вивальди.

В начале XX в. А. Шеринг сделал решающий шаг к переоценке артистической и исторической важности Вивальди, ограничившись первоначально концертами. Шеринг выделял Вивальди как неоспоримого предтечу новой музыкальной эпохи, называя его “одним из самых талантливых умов своего столетия” и обладателем яркой и оригинальной артистической индивидуальности.⁷ Шеринг продемонстрировал удивительно широкое знание работ Вивальди. Он показал склонность композитора к экспериментированию, продемонстрировав на изобилии примеров применение им новых тематических элементов и структуры форм, исполнительской техники и неповторимого тембра. Он неоднократно подчёркивал законченное музыкальное совершенство произведений Вивальди. Шеринг, цитируя дрезденские рукописи концертов, раскрыл их “выразительность музыкальных форм, техническую и имитационную экстравагантность; неистощимое богатство воображения и ярко выраженную творческую мощь”. Эти мировые шедевры справедливо заслужили “избавления от забвения”.⁸ Шеринг задает вопрос: “Неужели у кого-то из наших музыкальных руководителей всё ещё может возникнуть сомнение в жизнеспособности любого из этих великолепных концертов?”⁹

В то время, когда А. Шерингом были написаны эти слова, по-прежнему делалось не так много для популяризации музыки Вивальди. К концу XIX в. были переизданы только редкие концерты и сонаты. В 1867 г. Ф. Давид издал транскрипцию скрипичной сонаты ля мажор, опус II, № 2 (RV 31) в антологии «Die hohe Schule des Violinspiels» [«Искусство игры на скрипке»]; Э. Медефинд исполнил концерт для трех скрипок фа мажор (RV 551, из дрезденских рукописей) в Берлине в 1878 г.; П. Г. Вальдерзее издал концерт для флейты *Il gardellino*, оп. X (RV 428), в Лейпциге в 1885 г. Полное издание работ И. С. Баха было предпринято в течение 1890-х годов. Оно включало, в качестве приложения, оригиналы концертов Вивальди, которые были переложены Бахом: первая часть двойного концерта ля минор, оп. III, № 8 (RV 522 – выпуск 38, 1891 г.); скрипичный концерт соль мажор, оп. VII, № 8 (RV 299 – выпуск 42, 1894 г.); концерт си минор для четырех скрипок, оп. III, № 10 (RV

580 – выпуск 43.1, 1894 г.).

Явного возрождения публикации и исполнения произведений Вивальди – без сомнения как части общего возобновления интереса к так называемой «старой» музыке – не наблюдалось до 1920-х годов. Этот процесс обрёл определённые черты лишь в 1930-х годах. В Германии, например, прославленные учёные и музыканты внесли свой вклад в его развитие. Альфредом Эйнштейном были опубликованы некоторые концерты из опуса III (изд. Ойленбург), К. Штраубе – «дрезденские» концерты RV 552 и RV 569 (изд. Брейткопф), Л. Ландсхоффом – три *симфонии* и «дрезденский» скрипичный концерт (изд. Петерс), В. Фортнером – концерты для флейты, опус X (изд. Шотт), что убедительно доказало рост интереса к творчеству Вивальди. Первые тематические каталоги были изданы в течение 1910-х и 1920-х гг., также указывая на растущий интерес к работам венецианца. В 1913 г. А. Бахманн в своём «Les grands violinistes du passé» [«Великие скрипачи прошлого»] привёл тематический список приблизительно 130 инструментальных работ; позже появился каталог В. Альтманна^{10 11}.

Всё же самое значительное событие произошло в Италии, ставшей центром и движущей силой возрождения Вивальди. Этим событием было переоткрытие большого собрания работ – в настоящее время они размещаются в Туринской национальной библиотеке и известны ученым как “Туринские рукописи”. Это переоткрытие происходило при таких извилистых и драматических обстоятельствах, что возникает соблазн описать их как можно подробнее, но и следующего изложения самых важных фактов будет вполне достаточно.

Осенью 1926 г. Туринская национальная библиотека получила запрос, содержавший просьбу о составлении экспертного мнения относительно музыкального собрания салезианского монастыря Сан-Карло в Монферрато, области Алессандрии. Туринский музыковед А. Джентили, который был ответственен за написание отчёта, обнаружил, что собрание монастыря из девяноста семи томов также включало четырнадцать томов рукописей, оказавшихся в большинстве своем автографами неизвестных работ Вивальди. При детальном изучении выяснилось, что коллекция содержала более сотни концертов, двенадцать опер, двадцать девять кантат и полную ораторию. Прямая закупка была не по средствам Туринской библиотеке, так что пришлось начать поиски частного мецената. Туринский биржевой маклер Роберто Фоа согласился купить собрание, которое он пожертвовал национальной библиотеке в начале 1927 г.

Вместо введения

(илл. 1). Собрание назвали *Raccolta Mauro Foà* в память о сыне спонсора, который умер в младенчестве.



Иллюстрация 1. Виньетка собрания Фoa в Туринской национальной библиотеке.

После более тщательной экспертизы стало очевидно, что рукописи были частью намного бóльшего собрания. Музыковеды начали трудные поиски, имея в действительности невероятно мало шансов для того, чтобы найти отсутствующую часть. К счастью, они попали на правильный след. Выяснилось, что в Генуе жил племянник маркиза Марчелло Дураццо. Этот маркиз, который умер в 1922 г., завещал свою собственную частную музыкальную библиотеку монастырю в Пьемонте. Оказалось, что другая половина собрания Вивальди была во владении племянника. Полное собрание было унаследовано семейством Дураццо и в 1893 г. было разделено между двумя братьями. После длинных и трудных переговоров пожилой племянник, Джузеппе Мария Дураццо, известный своей эксцентричной репутацией, согласился продать ревниво охраняемые им сокровища. Для этой сделки был привлечён текстильный фабрикант Филиппо Джордано. Как и в случае, упомянутом выше, его малолетний сын трагически умер, и в его честь собрание было пожертвовано Туринской национальной библиотеке 30 октября 1930 г.

Возникает вопрос, каким образом это обширное собрание рукописей попало в руки графа Джакомо Дураццо (1717–1794), первого владельца собрания? Дураццо с 1754 по 1764 г. был руководителем имперского придворного театра в Вене и впоследствии стал австрийским послом в Венеции. Согласно недавним исследованиям,

“Почти полностью забытый итальянский композитор”

проведённым итальянскими учёными, можно уверенно утверждать, что генуэзский дворянин (известный по биографии Кристофа Виллибальда Глюка несколько фамильярно как “музик-граф” Дураццо) купил рукописи у венецианского коллекционера Якопо Соранцо, который владел ей, по крайней мере, до 1745 г. Вполне вероятно, что Соранцо, в свою очередь, приобрёл собрание у семейства Вивальди (а не у венецианской Пьета, где Вивальди преподавал и организовывал музыкальные представления в течение многих десятилетий). Рукописи в собрании явно состоят из собственного музыкального архива Вивальди или рабочих копий. Это наиболее вероятное объяснение довольно необычной структуры коллекции. Представлен фактически каждый жанр, в котором работал Вивальди. Кроме того, присутствуют только ноты – то есть, нет практически никаких материалов для возможности их исполнения – и, в дополнение, подавляющее большинство из этих нот являются автографами.

Трудно полностью оценить значение Туринских рукописей. Нам открылись новые стороны композитора, о которых никто даже не подозревал. Мало того, что рукописи содержат несколько сотен концертов, – до того времени неизвестных, – они также включают более чем дюжину полных опер и богатый набор церковных и светских вокальных работ; некоторые из них имеют значительные размеры. Титанический труд был предпринят итальянскими музыковедами по обработке этих сокровищ и доступности их для исполнительской практики!

После этой, поначалу медленной стадии редактирования и изучения, первым главным событием для «туринского открытия» была его экспозиция в течение *Settimana Antonio Vivaldi* [Неделя Антонио Вивальди], которую провела Академия Киджиана в Сиене под художественным руководством А. Казелла с 16 до 21 сентября 1939 г. Организованный с определённой целью, по словам руководителя, для “документирования всех аспектов выдающейся персоны *prete rosso*” (рыжеволосого священника), фестиваль включал исполнение большого количества концертов для различных инструментов, церковные и светские вокальные работы, включая *Credo* (RV 591), *Gloria* (RV 589), *Stabat Mater* (RV 621) и целую оперу – *L'Olimpiade*, исполненную дважды.

Настоящий всплеск музыки Вивальди в большом музыкальном мире произошёл после окончания Второй мировой войны. Усилия итальянцев сыграли решающую роль в этой новой и важной стадии ренессанса Вивальди. Произошли два основных события: первое – в

1947 г. А. Эфрикиан и А. Фанна основали Итальянский институт Антонио Вивальди, ИАВ~ который под общей редакцией Дж. Ф. Малипьеро опубликовал с помощью издательского дома Рикорди полное собрание инструментальных работ Вивальди, и второе – создание камерных оркестров, таких как *La Scuola Veneziana* (1947), *I Virtuosi di Roma* (1947) и *I Musicisti* (1952), распространяющих музыку Вивальди во всем мире посредством многочисленных концертов и записей. Вскоре оказались вовлечёнными в этот процесс также и другие страны, музыкальной общественностью которых проводилось большое количество разнообразных мероприятий, пробудивших международный интерес к музыке Вивальди. Забвение было снято – сочинения Вивальди, во главе с концертами, зазвучали в концертных залах по всему миру и в радиозэфире. Долгое время молчавшая музыка венецианца получила второе рождение. Она стала ещё более доступной с появлением новых технологий звукозаписи, благодаря которым тираж может быть практически неограниченным. В тот период выпускалось в среднем около сорока новых записей Вивальди каждый год. До настоящего времени выпущено более ста записей только одних «Четырёх времен года».

Академический интерес к работам Вивальди рос вместе с увеличением интереса публики к его музыке. В течение 1920-х и 1930-х гг. изучение было сосредоточено на областях, которые не были полностью исследованы в прошлом, и в результате, по крайней мере, несколько пробелов в биографии композитора были восполнены. Информация, однако, не шла значительно дальше той, что была известна в конце XVIII и начале XIX в. Ученые получили документальное подтверждение факта обучения Вивальди в качестве священника и его занятость в Пьета. В 1938 г. венецианский ученый Р. Галло смог определить год и место смерти композитора. В 1943 г. последовала биография Вивальди, написанная М. Ринальди. Французский музыковед М. Пиншерль, начавший изучать Вивальди в 1913 г., посвятил большую монографию композитору и его инструментальным работам. Его книга скоро стала классической работой, “фундаментом систематического изучения биографии композитора, его сочинений, исторической значимости и влияния”.¹² Второй том из этой работы представлял собой тематический каталог («*Inventaire thématique*») инструментальных сочинений, а обозначения PV или P, применённые автором, оставались стандартом для цитирования инструментальных работ Вивальди в течение нескольких десятилетий.

“Почти полностью забытый итальянский композитор”

Исследователи, используя работы Пиншерля в качестве отправных точек, обнаружили (особенно начиная с 1960-х годов) большое количество новых источников и документов, а также сделали существенный вклад в виде многочисленных публикаций, освещающих основные факты биографии и исторические аспекты произведений и стиля Вивальди. Одной из наиболее важных работ является тематический каталог датского музыковеда П. Риома. Для нумерации произведений в нём используется обозначение RV (Ryom-Verzeichnis) и первоначально он был опубликован в 1974 г. в “малом издании”. Первая часть полного каталога, содержащая список инструментальных работ композитора, была издана в 1987 г. В будущем планируется издание полного каталога Риома, состоящего из трёх частей. Эта система всемирно признана как обеспечивающая эффективную классификацию работ Вивальди.

В 1978 г. весь музыкальный мир праздновал трёхсотлетие со дня рождения великого итальянца. Это чрезвычайно стимулировало исследовательскую деятельность. Венецианский Итальянский институт Антонио Вивальди, возглавляемый А. Фанна, организовал в 1978, 1981 и 1987 гг. несколько очень продуктивных международных конференций, посвящённых композитору. С 1982 г. институт начинает спонсировать новое критическое издание работ Вивальди, публикуемых издательским домом Рикорди в Милане. С 1980 г. институтом издаётся ежегодный журнал «Informazioni e studi vivaldiani», являющийся информационным центром как итальянского, так и международного вивальдиевского исследовательского движения.

Несмотря на то, что наши знания о Вивальди достаточно обширны, всё же остаётся много открытых вопросов, для решения которых учёным придётся напряжённо трудиться ещё много лет. Обнадёживает тот факт, что исследователям и публицистам, занимающимся изучением жизни и творчества Вивальди, в настоящее время доступно несравнимо больше музыкальной и исторической информации, чем это имело место ещё несколько десятилетий назад.

Примечания

- ¹ См. [58], с. 40.
- ² См. [34], с. 393.
- ³ См. [34], с. 394>>.
- ⁴ См. [37], с. 61–63.
- ⁵ См. [37], 1893, 3-е изд., с. 113>.
- ⁶ См. [36].
- ⁷ См. [97], с. 57.
- ⁸ См. [97], с. 93, 95.
- ⁹ См. [97], с. 60.
- ¹⁰ См. [333].
- ¹¹ Венский коллекционер Алоиз Фукс скомпилировал «Thematisches Verzeichnis über die Compositionen von Antonio Vivaldi...» ещё в 1839 г. Каталог манускриптов (Mus. ms. theor. K 828) находится в BSb и содержит восемьдесят четыре произведения Вивальди.
- ¹² См. [162], кол. 1859.