

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 Two	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)	

Глава I

“Великолепная Венецианская Республика” – исторические и музыкальные черты Венеции времен Вивальди

Вивальди провёл в своём родном городе Венеции более пятидесяти из шестидесяти трёх лет, отпущенных ему судьбой. Если не считать двухлетнего пребывания в Мантуе (1718–1720 гг.), нескольких последних месяцев в Вене (приблизительно в 1740–1741 гг., хотя точные даты нам всё ещё неизвестны) и путешествий, связанных с музыкальной деятельностью, Вивальди жил в *Serenissima* – Самой Безмятежной Республике. В Венеции он работал всю свою жизнь как музыкант и из Венеции его слава распространялась по всей Европе. Венеция была не просто городом, где Вивальди родился и вырос: она служила благодатной почвой и жизненным нервом его искусства. Уникальная атмосфера, возникшая из взаимодействия разнообразных социальных и исторических условий, пейзажа, климата и неповторимого островного ландшафта, культуры и искусства, способствовала тому, что творчество Вивальди стало поистине “венецианским искусством”, выйдя далеко за рамки конкретного значения этого понятия.

К началу восемнадцатого столетия Республика св. Марка боль-

Великолепная Венецианская Республика

ше не была ведущей экономической и политической силой. Ещё в XVI веке Республика потеряла своё прежнее доминирующее положение как центр торговли с Востоком из-за развития международных морских торговых путей и из-за колониального расширения других европейских государств. В течение XVII века в результате трудной, имевшей большое значение, борьбы с Османской империей, были не только потеряны важные владения в восточном Средиземноморье – например, остров Крит в 1669 г. – но также уменьшилось и политическое влияние. В 1668 г., за десять лет до рождения Вивальди, венецианцы сумели забрать обратно Пелопоннес (прежде известный как Морея) у Османской империи и в 1699 г. Карловицкий мир (Карловац), ратифицировавший победу над турками в союзе с Австрией, позволил занять *Serenissima* более выгодное положение. Это изменение благосостояния, однако, не было долгим. После новой длительной войны с турками Венеция была вынуждена в 1718 г. уступить свои прежние владения Австрии по Пассаровитскому миру. Венеция утратила своё былое могущество.

Несомненно, снижение доминирующей роли островной республики как морской и торговой державы в Леванте коснулось в первую очередь той стороны развития, которая включала экономическую и социальную структуру Венеции, но оно также затронуло и жизнь её граждан. Больше всего это отразилось непосредственно на городе, который имел в 1696 г. население 140 000 жителей, что было приблизительно на 50 000 меньше, чем в конце XV века. Несмотря на такое сокращение численности, Венеция была почти в три раза больше Гамбурга того времени (илл. 2).



Иллюстрация 2. Венеция, гравюра Маттеуса Мериана-старшего (1638).

Глава I

Многие из тех аристократов, которые раньше занимались торговлей, принимая участие в перевозке всевозможных грузов, всё более и более стали вовлекаться в финансовые и спекулятивные предприятия в охваченном кризисом и близком к упадку обществе. Венеция превратилась из динамичной и мощной торговой державы в столицу искусств и развлечений, в Эльдorado для ценителей культуры и жадных до удовольствий путешественников. Венецианские карнавалы привлекали десятки тысяч иностранцев уже в 1680 г. Во время карнавальных ночей можно было делать неограниченные ставки в двадцати различных казино.¹ Венеция стала городом развлечений и изящных празднеств не только для приезжих, прибывших со всей Европы, но также и для многих представителей венецианской знати, которые растрачивали богатство своих предков (илл. 3).



Иллюстрация 3. Пьетро Лонги. Бал-маскарад в *Ridotta*. Фрагмент.

Если учесть противоречия, явившиеся результатом этого развития, должно показаться удивительным, что Республике Венеции, образованной во времена Средневековья и избиравшей в качестве правителя дожа, не был брошен серьёзный вызов в течение второй половины XVIII века. Венецианская республика прекратила сущест-

вовать как независимое государство лишь после того, как была завоёвана Наполеоном в 1797 г. Однако тот факт, что форма управления Венецией сохранялась в течение многих столетий без видимых внешних изменений, не должен ввести нас в заблуждение относительно того, что политическая система города была неизменна в своей сущности или того, что её престиж не подвергался сомнениям. В течение заключительного периода Республики она была подобна прочным и надёжным шестерням в хорошо отлаженном правительственном механизме, который сохранял существующую систему и поддерживал равновесие сил любым из находившихся в его распоряжении средств. Одним из таких средств было действие высокоразвитой системы наблюдения, руководили которой государственные судебные исполнители (*Inquisitori di Stato*), назначавшиеся и обеспечивавшиеся широкими полномочиями Советом Десяти (*Consiglio dei Dieci*), который избирался в свою очередь ежегодно Большим Советом (*Maggior Consiglio*) – высшей судебной властью государства. Задачи *inquisitori* простирались от цензуры до судебного преследования в случаях государственной измены. Они содержали армию наёмных агентов – сбиров (*sbirri*). Одним из самых известных свидетелей мощи и методов *inquisitori* был венецианец Джакомо Казанова, который был по их приказу заключен в тюрьму и помещён в свинцовую камеру (*piombi*) Дворца дождей в 1755 г. Он пришел к пониманию, что “Венецианская Республика расценивает самосохранение как свою главную обязанность <...> и готова жертвовать всем ради этой обязанности <...> даже законом”.² Он также отмечал, что “правительство предпочитает допустить моральное и нравственное разложение в качестве доказательства подразумеваемой личной свободы”.³ Столетием ранее один летописец писал, что празднования карнавала и терпимость куртизанок были “методами самой изощрённой политики”.⁴

Иоганн Адам Гиллер сообщает об инциденте, произошедшем между дрезденским скрипачом Иоганном Георгом Пизенделем и венецианскими *sbirri*. Отчет Гиллера – свидетельство того, что Вивальди также подвергался наблюдению. Согласно Гиллеру,

Он [Пизендель] совершал прогулку с Вивальди по площади Сан-Марко. Посреди их беседы, Вивальди резко остановился и прошептал ему, что они должны идти прямо домой и что тот узнает, почему, как только они туда доберутся. Пизендель сделал так, как ему сказали, и Вивальди сообщил ему, что четыре *sbirri*, которых Пизендель не заметил, следовали вблизи и на-

блюдали за ним. Вивальди спросил его, не совершил или не сказал ли он чего-либо, что было бы незаконным в Венеции, и так как Пизендель не смог припомнить ничего подобного, он [Вивальди] советовал ему не оставлять дом, пока он не сможет узнать больше и рассказать что происходит. И действительно, Вивальди пошел прямо к государственным *inquisitori*, где он узнал, что они искали другого человека, которого напоминал Пизендель и чье местонахождение они теперь установили.⁵

Подобный инцидент приведён не случайно, так как общая тенденция состоит в восприятии венецианской жизни и культуры этого периода как состоящей из безостановочных празднеств и нескованной свободы. Этот образ во многом разрушается при более близком рассмотрении, несмотря на обаяние карнавалов с их почти вошедшей в пословицы независимостью космополитичных народных масс, которая так очаровывала путешественников, и даже, несмотря на богатство, красоту и безмятежность, царивших в городе в период его окончательного расцвета.

Человеческому разуму не под силу охватить этот золотой век венецианского искусства и культуры. Какое изобилие внушительных имен связано с ним, какой непревзойдённый талант ассоциируется с великолепными художественными достижениями в архитектуре и пластичных искусствах, в живописи, музыке и театре. Единственный вид искусства отсутствовал – литература, – точнее, литература вне театра.

Всё же, венецианский театр восемнадцатого столетия может законно похвастаться парой таких характерных и совершенно непохожих драматургов как Карло Гольдони – реформатора итальянского театра, автора блистательных реалистических комедий и Карло Гоцци, возродившего народную комедию масок.

Среди создателей внушительных и причудливых зданий города в стиле барокко наиболее выделяются архитекторы Бальдассаре Лонгена и Джорджио Массари. Крупнейшим произведением Лонгены является церковь Санта Мария делла Салюте. Она была построена между 1631 и 1687 гг. и стала самым величественным из религиозных зданий города: своего рода венецианский ориентир. На Большом канале расположены оба наиболее значительных и одних из самых красивых дворцов позднего периода, построенных Лонгеной – палаццо Пезаро и Редзониго. Последний был начат в 1660 г. и закончен столетие спустя Массари; ведущие художники Венеции украсили её интерьер.

Великолепная Венецианская Республика

Роскошная группа живописцев продолжает великолепные традиции венецианской живописи от Беллини до Джорджоне, Тициана, Тинторетто и Веронезе. Общие элементы венецианского стиля в живописи находят своё отражение в тонких пастельных портретах Розальбы Каррьера, в точных деталях и очаровывающей атмосфере Каналетто, в почти импрессионистских картинах городского жанра Франческо Гварди и в воздушной фресковой живописи Джамбаттисты Тьеполо. Богатство нюансов и утончённый колорит этих мастеров напоминает о яркой, но одновременно мягкой атмосфере Венеции (илл. 4).



Иллюстрация 4. «Церковь Санта Мария делла Салюте в Венеции», Франческо Гварди.

Но, прежде всего, в конце XVII и в XVIII веке Венеция была городом музыки. Никакой другой европейский город не мог конкурировать с богатством вокальной и инструментальной музыки, исполняемой в церквях города, в его оперных театрах, *palazzi* и под открытым небом. Город был центром музыкальной жизни и его музыка и культура в значительной степени повлияли на европейское музыкальное развитие.

Глава I

Безусловно, самыми богатыми музыкальными традициями обладала базилика Сан-Марко (илл. 5).



Иллюстрация 5. “Площадь Сан-Марко с базиликой и Пьяцетта”, Джованни Антонио Канале (Каналетто).

Утверждение Венеции в качестве главного европейского музыкального центра началось в середине XVI века с процветания церковной музыки в Сан-Марко – в то время церкви дождей, примыкавшей к Дворцу дождей. Посты хормейстеров и органистов занимали, каждый в своё время, Адриан Виларт, Клаудио Меруло, Андреа и Джованни Габриели, Клаудио Монтеверди – имена, которые говорят сами за себя. Ко времени Ганса Лео Гасслера и Генриха Шютца они уже сделали Венецию притягательной для музыкантов с севера. Церемонии Сан-Марко особенно славились своими красочными инструментальными ансамблями и пространственно задуманными музыкальными произведениями, специально сочинявшимися для исполнения несколькими хорами, располагавшимися в разных частях здания.

После Монтеверди, который был *primo maestro di cappella* в Сан-Марко с 1613 по 1643 г., главный музыкальный фокус переместился далеко от базилики. Церковная музыка, звучащая в храме святого покровителя города, потеряла своё доминирующее положение.

ние из-за возникшего и всё более повышавшегося интереса к другим видам музыкальных представлений. После Монтеверди очень немногие из музыкантов, назначенных прокураторами на должность *primo maestro di cappella*, были первоклассными композиторами. Лучшими из его преемников были Джованни Легренци (*vice-maestro* с 1681 г., *primo maestro* с 1685 по 1690 г.), Антонио Лотти (1736–1740), и Бальдассаре Галуппи (*vice-maestro* с 1748 г., *primo maestro* с 1762 по 1785 г.). Из этих трёх Джованни Легренци заслуживает нашего особенного внимания, поскольку он, возможно, был одним из преподавателей Вивальди. В результате реорганизации, проведённой Легренци, и расширения оркестра Сан-Марко до тридцати четырёх инструментов, отец Вивальди был привлечён, начиная с 1685 г., в качестве скрипача в *Cappella Ducale*. Таким образом, юный Антонио имел прямое отношение к самому значимому венецианскому музыкальному учреждению, в котором в течение нескольких десятилетий до и после 1700 г. служили такие известные музыканты как Карло Франческо Поллароло (сначала в качестве органиста, затем *vice-maestro* капеллы с 1692 г.), Антонио Лотти (в то время он был только певцом и органистом) и Антонио Кальдара (виолончелист).

Начиная с конца XVII века публика стала предпочитать церковной музыке Сан-Марко (так же как и других главных церквей города) музыку *ospedali*. В число этих музыкальных учреждений, которые сыграли видную роль в истории музыки, входила Ospedale della Pietà, ставшая для Вивальди самым важным в музыкальном отношении местом в Венеции. *Ospedali* имели целью воспитание осиротевших, незаконнорожденных и оставленных девочек и поддерживались правительственными и частными фондами. Они назывались так, потому что организовывались при больницах. Из многих *ospedali* города, наилучшей репутацией в музыкальной среде Венеции славились четыре: Ospedale della Pietà (“госпиталь|больница милосердия|сострадания”, основана в 1346 г., далее – Пьетá), Ospedale dei Mendicanti (“нищенствующих”, далее – Мендиканти), Ospedale degli Incurabili (“неизлечимых”, далее – Инкурабили), и Ospedaletto (“малый госпиталь”, далее – Оспедалетто).

Музыкальное обучение девочек-воспитанниц в этих благотворительных учреждениях, носившее глубокий и обширный характер, возможно, первоначально мотивировалось религиозными и педагогическими целями; однако, *ospedali* всё более и более руководствовались коммерческим интересом. Традиция публичного исполнения музыки по субботам, воскресеньям и по праздникам была важной

Глава I

ранней формой общественной концертной жизни в Италии, которая, кстати, приносила немалые деньги для финансирования *ospedali*. Таким образом, в течение семнадцатого столетия обучение девочек музыке стало настолько профессиональным, что *ospedali* (всё чаще принимавшие тех, кто не был сиротами), приобрели черты музыкальных школ и консерваторий (илл. 6).



Иллюстрация 6. Воспитанница *Ospedale*. Гравюра Винченцо Коронелли, Венеция, 1707.

Хотя в дальнейшем в истории музыки они часто упоминаются как “консерватории”, нужно помнить, что не все ученицы удаивались специального музыкального воспитания, так как из-за большого их числа фактически невозможно было организовать подобное всеобщее обучение. В Пьета, например, в 1663 г. находилось от 400 до 500 воспитанниц и приблизительно 1 000 в 1738 г. Интенсивное музыкальное обучение предназначалось для *figlie di coro* (девочки из хора), в отличие от *figlie di comun*, то есть тех, кто получал общее образование. Из числа первых формировались оркестранты, хор, а так же выбирались вокальные и инструментальные солисты. Значительное число воспитанниц – некоторые из них (преимущественно те, кто не состоял в браке) оставались в *ospedali* и до среднего возраста – становились виртуозами вокала и различных инструментов. Известность их простиралась далеко за пределы Венеции. Их имена, по традиции упоминавшиеся вместе с типом голоса или названием инструмента, на котором они играли (‘Prudenza dal contralto’, ‘Madalena dal violin’), появляются в записках

путешественников, посетивших Венецию, и даже в «Musikalisches Lexikon» [«Музыкальная энциклопедия»] Иоганна Готтфрида Вальтера, изданной в 1732 г. Например, королевский наставник и придворный советник Иоахим Кристоф Немейц, немецкий путешественник, побывавший в Италии в начале XVIII в., вспоминал имена восьми *Mädgen* (девушек) “особенно <...> знаменитых” в то время (1721), включая скрипачку Анну Марию из Пьета, о которой он сказал, что “очень немногие виртуозы нашего пола равны ей”.⁶

Репутация музыкальных представлений – имевших высокое качество – в *ospedali* опиралась не на музыкальные способности горстки виртуозов – концерты Пьета сделали знаменитыми выдающееся исполнительское мастерство и высокий стандарт музыкального исполнения всего оркестра. Согласно Немейцу, эта *ospedale* имела “настолько хорошо подобранный оркестр, какой можно найти только при нескольких больших дворах”.⁷ Двадцать лет спустя Шарль де Бросс, позже ставший первым президентом парламента Дижона, ставил струнные Пьета выше оркестра Парижской оперы. Мы также обязаны ему следующим – очень живописным – описанием своих впечатлений, полученных от концертов в *ospedali*:

Лучшее исполнение музыки в Венеции можно найти в приютах для девочек, состоящих полностью из сирот, из внебрачных детей или детей из семейств, не способных заплатить за их образование. Государство обучает их за свой счёт и, в итоге, некоторые из них становятся хорошими музыкантами. Поэтому неудивительно, что они поют подобно ангелам и играют на скрипке, флейте, гобое, органе, виолончели и фаготе, даже самые большие инструменты не служат для них преградой <...>; приблизительно сорок девушек играют на каждом концерте. Я уверяю вас, нет ничего восхитительнее, чем симпатичная молодая монахиня, носящая белую одежду и букетик цветов граната в волосах и дирижирующая оркестром с несравнимым изяществом и с надлежащим чувством. Легкая подвижность и чистота тона их голосов просто божественна... Забетта из Инкурабили обладает изумительной тесситурой и весьма удивительным, подобным скрипке, тембром голоса – не иначе, она проглотила скрипку превосходного Сомиса. Все говорят, что она – лучшая, и любой, кто утверждает, что другая столь же хороша, рискует прогневить толпу. Но, тсс!.. Чтобы нас никто не услышал, я тихо прошепчу Вам на ухо, что Маргарита из Мендиканти столь же хороша, и даже, по моему мнению, намного лучше.⁸

Де Бросс красочно отразил атмосферу этих концертов, которые, должно быть, производили на слушателей большое впечатление, и это объясняет отчасти, почему они становились всё более и более популярными. Нисколько не удивительно, что в дополнение к преподавателям (*maestre*), выбираемым из рядов воспитанниц, – они не только давали наставления и проводили репетиции, но также, что более важно, сочиняли новые произведения, – ведущие музыканты города – мужчины – были также заняты в качестве *maestri* в *ospedali*. Деятельность *maestre* приветствовалась в венецианской музыкальной жизни, так как они могли в случае чего подстраховать получение необходимого дохода, в то же самое время оставляя достаточно свободного времени для *maestri*, чтобы те могли участвовать в музыкальных представлениях в других местах. Фактически каждый известный композитор, работавший в Венеции в период с конца XVII и до начала XVIII века, занимал, по крайней мере, временный пост в одном из *ospedali*. Например, в 1672 г. Джованни Легренци был *maestro di musica* в Мендиканти; с 1701 по 1713 г. Франческо Гаспарини служил *maestro di coro* в Пьета; Антонио Лотти, Иоганн Адольф Гассе (ок. 1727 г.) и Никколо Йоммели занимали посты в Инкурабили; а Бальдассаре Галуппи работал и в Мендиканти и в Инкурабили. Антонио Вивальди был связан с Пьета в течение почти четырех десятилетий с перерывами.

В качестве самых восхитительных из концертных форм музицирования в то время, представления в *ospedali* были своего рода антитезой оперным театрам, которые бесспорно представляли наибольший интерес для венецианской публики благодаря постановке опер – развлекательной индустрии того времени. В течение второй половины XVII и всего XVIII века Венеция была “городом, наиболее богатым оперой”⁹ в Италии и, стало быть, в мире. После открытия в 1637 г. первого в мире общественного оперного театра – Театро Нуово ди Сан-Кассиано – возникли ещё несколько театров. Таким образом, ещё до начала XVIII столетия город насчитывал, по крайней мере, шесть оперных сцен, дававших представления одновременно. Наиболее известными из этих театров (которые обычно назывались в честь ближайшей к ним церкви) были Театро ди Санти-Джованни-э-Паоло, Театро ди Сан-Мойзе (оба основаны как оперные театры в 1639 г.), а также Сан-Самуэле (1656), Сант-Анджело (1676) и, конечно, самый большой и самый роскошный – Театро ди Сан-Джованни Гризостомо – который открылся в 1678 г. (илл. 7). Оперы Вивальди ставились в трёх из этих театров.

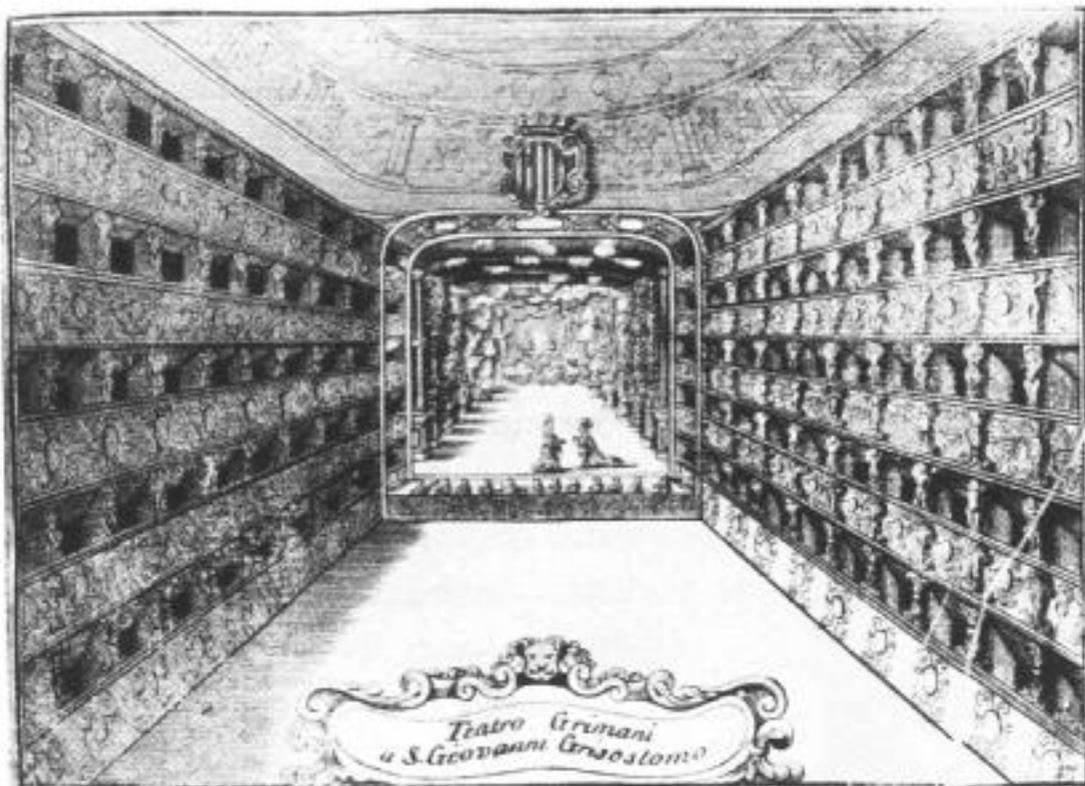


Иллюстрация 7. Интерьер театра Сан-Джованни Гризостомо. Гравюра на меди из «Venezia festeggiante» Винченцо Коронели.

Статус этих оперных театров и политика их управления определялись специфической социальной структурой города. Эта структура была построена на туризме и торговле, и во главе её стояли представители высшего аристократического класса. Владельцем театра был дворянин или благородное семейство, которое открывало театр, частично, по крайней мере, за счёт денег, полученных от богатых семейств, которые приобретали в свою собственность частные ложи. Владелец доверял театр директору или импресарио в том случае, если не выполнял эти функции сам. Импресарио, таким образом, брал на себя решение деловых и артистических вопросов. Он подписывал контракты со всеми вовлеченными в постановку лицами: от либреттистов и композиторов до архитекторов сцены и проектировщиков, от певцов и других музыкантов до рабочих сцены, кроме того, он также разделял финансовый риск предприятия.

Основным источником дохода в театре, управляемым импресарио, была арендная плата за постоянные места, которую вносили венецианская знать и приезжие аристократы. Время от времени, семейства выкупали целые ложи, которые выкрашивались или

оклеивались цветной бумагой по их индивидуальному вкусу. Все эти театры были «театрами с ложами», с множеством рядов, причем каждый из них состоял из ряда маленьких отделений, отделённых друг от друга. Театр Сан-Джованни Гризостомо – один из трёх театров, принадлежавших семейству Гримани, – предоставлял посетителям пять рядов по тридцать пять лож каждый – общим количеством 175.

В то время как ложи в привилегированных вторых и третьих рядах зачастую арендовались пожизненно “персонами с положением”, места в верхних рядах и возле оркестра предназначались для общественной продажи, хотя покупка билета не давала право его обладателю на место. За эту «роскошь» нужно было заплатить отдельно, также как и за напечатанное либретто и маленькую восковую свечу, чтобы следить по либретто за сюжетом. В венецианской оперной жизни важным социологическим фактом было то, что места возле оркестра на нижнем уровне заполнялись публикой, которая не принадлежала ни правящему классу, ни сливкам общества из числа визитёров, приезжавшим из других мест в город. Здесь располагался средний класс, много иностранцев и, в особенности, характерная группа *barcaruoli* (гондольеры). Последних допускали в театр бесплатно, так как они выполняли функции клакеров. Это была настолько пёстрая аудитория, представлявшая собой взаимное смешение почти всех социальных классов, что венецианская опера, несомненно, обладала незабываемой и неповторимой атмосферой.

Следующие впечатления, полученные очевидцем, Иоахимом Христофом Немейцем, от венецианской оперы в 1721 г. достаточно характерны:

Есть множество оперных театров в Венеции, всё же лучшие – св. Златоуста, св. Ангела, св. Моисея и св. Касьяна. В отличие от Парижа, Лондона, Гамбурга и других городов, оперы [в Венеции] не идут в течение года; они играют регулярно в течение Карнавала и иногда в Вознесение. Их антрепренёры – дворяне и другие зажиточные люди, которые каждый сезон (привилегия от Республики) выбирают либретто, музыку, певцов, оркестр и все остальное, что необходимо для них. Они также обеспечивают их средствами; они получают прибыль, если они имеют успех, но если опера не была успешной, они терпят убытки. Один из вышеупомянутых театров имеет пять рядов лож и десять-двенадцать рядов соединённых между собой стульев в оркестре. В отличие от других городов, нет никакой

установленной цены за ложи: цены понижаются или поднимаются в зависимости от успеха оперы. Также здесь арендуются целые ложи, тогда как в других местах отдельные места в ложе продаются. Кресла возле оркестра, однако, имеют определённую цену: в св. Златоусте в 1721 году одно место стоит три лиры пятнадцать сольдо за вход и тридцать шесть сольдо за каждый стул.¹⁰ В св. Ангеле, с другой стороны, входная плата равняется две лиры и кресло тридцать сольдо и в св. Моисее тридцать один сольдо входная плата и двадцать сольдо место. Маленькая книжечка, в которой напечатан оперный текст, обычно стоит тридцать сольдо, время от времени больше, в зависимости от того, насколько она толстая. Оперы, которые идут каждый день, начинаются в 7:00 вечером и продолжаются до 11:00 ночи, после чего большинство людей идет на маскарад, одеваясь в причудливые одежды. Иностранцы не должны стыдиться брать места возле оркестра в опере. Даже принцы, графы и другие благородные персоны иногда берут места там, потому что там Вы имеете лучший вид, чем в ложах. Кроме того, каждый носит маску. Но независимо от того, что Вы делаете, не сделайте чего-либо не так, потому что люди в ложах, особенно верхние, иногда бывают настолько дерзкими, что могут сделать что-нибудь – даже плюнуть – особенно, когда они видят, что кто-то использует маленькую свечу, чтобы читать либретто. Наиболее наглые из всех – *barcaruoli*, кого допускают бесплатно, и другой простой люд, кто стоит ниже лож на каждой стороне. Они хлопают, свистят и вопят настолько громко, что заглушают певцов. Они не обращают никакого внимания ни на кого, и они называют это венецианской свободой. Они аплодируют, стуча своими ногами и крича громко “браво”, в то время как в других местах обычно хлопают. В св. Ангеле и в других меньших театрах, если аудитория желает слышать арию ещё раз, они стучат ногами до тех пор, пока певец или певица не выходит снова; так не принято в св. Златоусте, где арии не повторяются. Прошлые два вечера, Масленичный понедельник и во вторник, оперы играются весьма небрежно, потому что каждый думает о празднике. Считается обычным делом дать мальчику, который показывает вам, где ваше место в опере, несколько сольдо, это его очень обрадует.¹¹

Согласно свидетельству Немейтца, оперы давались только “в течение Карнавала и иногда в Вознесение”. Он также отмечает, что

“Республика иногда позволяет представлениям начинаться в октябре или ноябре”. Здесь он ссылается на традиции *stagioni*, то есть одного или нескольких относительно коротких сезонов, в течение которых театр давал представления. Венецианские оперные театры не были открыты в течение всего года. Безусловно, самым важным сезоном был Карнавал (зимой), который продолжался с 26 декабря (День св. Стивена) до Масленицы. В течение этого *stagione* каждый из ведущих венецианских оперных театров ставил от двух до четырёх опер. Другие сезоны – весенний или сезон Вознесения (*La primavera* или *L'ascensione*) и осенний сезон (*L'autunno*) – были короче; в это время некоторые театры оставались закрытыми и, как правило, организовывали только одну оперу. Осенний сезон, за исключением периода до Рождества, в большей или меньшей степени становился частью сезона Карнавала. Можно предположить, что планирование репертуара и приглашение ансамблей происходило только для одного конкретного сезона.

Сегодня нам трудно оценить в полной мере ту культурную и социальную роль, какую играла опера в Венеции. Опера была формой развлечения, которой люди наслаждались настолько часто, насколько это было возможно, особенно в течение Карнавала. Франкфуртский аристократ Иоганн Фридрих Арман фон Уффенбах побывал на одном и том же представлении три раза в течение двух недель во время пребывания в Венеции на Карнавале 1715 г.

Согласно Р. Штрому,

чтобы понять историю [оперы], используя современные понятия <...>, мы должны приравнять итальянскую оперу восемнадцатого столетия к сегодняшней опере и прибавить к ней кинематограф, телевидение и, возможно, футбол. Кстати, это сравнение можно применить не только количественно, но во многих отношениях также и качественно, потому что большинство исполнявшихся опер были сочинены незадолго до премьеры и благополучно забывались после нескольких представлений (подобно кинофильмам сегодня). Люди проводили каждый свободный вечер в театре (как многие поступают сегодня, смотря телевизор). Постановки опер порой поражали неожиданными эффектами, которые приводили в экстаз аудиторию, восторженно приветствовавшую исполнителей.¹²

По свидетельству Т. Виля, в Венеции в течение восемнадцатого столетия были поставлены 1 274 оперы.¹³ Даже беря в расчет то, что

опера была одним из самых популярных развлечений в то время, с трудом можно поверить в это поистине астрономическое число.

Многие из композиторов, которые доминировали в венецианской опере в течение полутора столетий после Монтеверди и до Галуппи, хорошо известны: Франческо Кавалли, Антонио Чести, Джованни Легренци, Карло Франческо Поллароло, Франческо Гаспарини и, между 1710 и 1740 гг., Томмазо Альбиниони и Антонио Вивальди. В дополнение к этим мастерам, которые были связаны с Венецией постоянно или в течение долгого времени, были те, кто работал временно для венецианских оперных театров: Алессандро Скарлатти, Антонио Кальдара, Леонардо Лео, немцы Иоганн Давид Хейнихен, Георг Фридрих Гендель (*Agrippina*, 1709) и молодой Иоганн Адольф Гасце (*Artaserse*, 1730). Венеция была родным городом для Апостола Зено и Карло Гольдони – одних из наиболее значительных либреттистов восемнадцатого столетия. Многие из самых знаменитых вокальных «звёзд» того времени выступали на венецианских сценах: Фаустина Бордони, которая дебютировала в своём родном городе в 1716 г., молодая Франческа Куццони, начавшая петь в Венеции в 1718 г. и кастраты – Антонио Бернакки и Фаринелли. Поистине, это было потрясающее вокальное искусство настоящих *prime donne* и *primi uomini* и ещё многих других, – чьи имена известны сегодня только специалистам, – превращавших каждое оперное представление в праздник.

И хотя никакие иные музыкальные учреждения не могли конкурировать с оперными театрами и *ospedali* по степени воздействия на публику, было множество других мест, где можно было приблизиться к музыке. В дополнение к Сан-Марко с его церковными церемониями существовали различные формы музицирования, включая так называемые академические концерты, проводившиеся во дворцах знати, и праздничные мероприятия в многочисленных иностранных посольствах в Венеции, которая была также центром международной дипломатии. 29 августа 1739 г. де Бросс сообщал из Венеции, что даже в сезон – то есть, не в течение Карнавала – едва ли хоть один вечер проходил без концерта; люди прибывали толпами на каналы, где слушали с таким интересом, как будто это было для них в первый раз.¹⁴

Мог ли композитор желать лучшего места для совершенствования своего ремесла? Разве он не имел все возможности развиваться как музыкант? Можно предположить, что Вивальди действительно чувствовал те экстраординарные возможности, какие его родной город предоставлял ему, даже если к концу карьеры он попытался

Глава I

искать удачу в другом месте. К сожалению, те немногие документы, что сохранились, не содержат ничего о его отношении к родному городу или о том, как он чувствовал себя в качестве венецианца. Только однажды, в рукописном посвящении *nobile* Антонио Гримани появляется намек на то, что он гордится своей принадлежностью к Венецианской Республике. Он сожалеет об упадке “бедной Италии”, неспособной освободить себя “от глубоко переживаемой несправедливости иностранного гнёта”, и продолжает: “С другой стороны, мы несколько утешаемся великолепной Венецианской Республикой, которая оберегала нашу итальянскую свободу с самого начала и до наших дней; да хранит её Бог до конца времён”.¹⁵

Комментарии

Стр. 24 Клака (фр. *claque*) – группа людей – *клакеров*, нанимаемых для создания искусственного успеха либо провала актёра, спектакля, ораторских выступлений.

Примечания

-
- ¹ См. также [116], с. 30; подробную информацию см. в «*Mercur Galant*».
 - ² См. [51], т. 2, с. 205>>.
 - ³ См. [51], т. 2, с. 223.
 - ⁴ См. [116], с. 23.
 - ⁵ См. [68], 189>.
 - ⁶ См. [26], с. 61.
 - ⁷ См. [26], с. 62.
 - ⁸ См. [5], т. 1, с. 215>.
 - ⁹ См. [103], с. 12.
 - ¹⁰ Монетами, находившимися в обращении в Венеции, были *zecchino* (цехин), *ducato* (дукат), *lira* (лира) и *soldo* (сольдо). И хотя существовали колебания обменного курса, следующие соотношения относятся к интересующему нас периоду: один золотой цехин (*zecchino*) был равен двадцати двум серебряным лирам; один дукат (*ducato corrente*) обычно приравнялся по стоимости к шести лирам четырём сольдо или восьми лирам; одна лира равнялась двадцати сольдо. Если мы примем дукат равным шести лирам четырём сольдо (ЛИТ 6.2), то цехин приблизительно равнялся трём с половиной дукатам.
 - ¹¹ См. [26], с. 74>>.
 - ¹² См. [103], с. 12.
 - ¹³ См. [114].
 - ¹⁴ См. [5], т. 1, с. 214.
 - ¹⁵ Полностью текст цитируется в [321], с. 143.