

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

Исходный текст: Talbot M. <i>Vivaldi</i> . 1993 1 The path to the rediscovery	Данный перевод первый вариант текущий вариант	предварительный 04 марта 2006 г. 25 августа 2006 г.
http://www.anima-veneziana.narod.ru/ anima-veneziana@yandex.ru	перевод: Виктор Звонарёв (Россия, Красноярск)	

Путь к переоткрытию

(вместо введения)

Под «переоткрытием» композитора мы часто понимаем желание избавить его творчество от незаслуженного забвения. Иногда это выражается в сознательном возрождении некоторых из его главных работ к годовщине рождения или смерти. Вивальди – один из очень немногих знаменитых композиторов, к которым понятие переоткрытия можно применить в наиболее буквальном смысле. Он умер более чем два с половиной столетия назад, но ещё приблизительно 60–70 лет назад музыкальный мир не подозревал о существовании значительного большинства из его сочинений, а ведь общее количество произведений Вивальди, авторство которых доказано, превышает 770. До того времени, как оказалось, ни одна опера, ни одно церковное вокальное произведение не были известны учёным и слушатели не могли их услышать. В наши дни не проходит года без объявления о новом открытии.

В подтверждение этого упомянем о частично автографичном сборнике из 12 скрипичных сонат (семь из которых до настоящего времени были полностью неизвестны, а остальные известны только в неполной форме или в виде вариантов), а так же о двух скрипичных концертах, обнаруженных в Манчестере в 1973 г., и об оригинальной сонате для скрипки, гобоя и облигатного органа – автограф, сохранившийся в Дрездене и увидевший свет в 1976 г. Казалось бы, из-за того, что всё больше частных собраний старой музыки, приобретённых библиотеками, становятся доступными для исследователей и библиографов, можно было ожидать сужения направлений открытий. Но в случае с Вивальди этого не произошло, что явилось доказательством его огромной производительности и необычайно широкой популярности его музыки в течение всей жизни.

* Новые открытия не заставили себя долго ждать. В 1978 г. М. Ринальди объявил в Венеции на международной конференции, посвящённой Вивальди, о своём открытии либретто к потерянной оратории *La vittoria navale*, RV 782, впервые исполненной в Виченце 8 июня 1713 г. В 1982 г. М. Тальбот обнаружил фрагменты неизвестных работ Вивальди в библиотеке консерватории им. Бенедетто Марчелло, Венеция, а именно: два виолончельных концерта (RV 787 и RV 788), концерт для скрипки и виолончели (Anh 91), скрипичный концерт (RV 790), *симфонию* (RV 786), а также *Confitebor* си-бемоль мажор (RV 789) и новую версию для одного *coro* (RV 795) уже известного *Beatus vir* до мажор (RV 597). Все они были работами, которые были написаны в 1738–1739 гг. для Пьета, с которой Вивальди был связан большую часть жизни.¹ В 1991 г. П. Риом сообщил об обнаружении полной партитуры RV 795 в Саксонской государственной библиотеке в Дрездене; её более раннему обнаружению препятствовал тот факт, что рукопись ошибочно приписывалась Бальдассаре Галуппи.² В начале 1980-х годов две новых скрипичных сонаты (RV 7 и RV 785) были обнаружены М. Граттони в Удине.³ В Шверине в 1990 г. был обнаружен концерт для флейты, RV 783, ранее известный только по музыкальным инципитам.

Естественно, переоткрытие в другом, более фигуральном смысле переоценки, шло с самого раннего времени с ростом наших знаний о жизни и творчестве Вивальди; этот процесс иногда замедлялся, иногда приобретал эффектно быстрый характер. После смерти, наступившей в 1741 г., его имя продолжало упоминаться библиографами, лексикографами и авторами мемуаров, но его музыка погрузилась в забвение почти немедленно. Действительно, репутация виртуозного скрипача и эксцентричного духовного лица в

значительной степени затмила, даже ретроспективно, известность Вивальди как композитора. Карло Гольдони упоминал Вивальди, который иногда сотрудничал с ним, в своих первых, издававшихся сериями, мемуарах и для венецианского драматурга тот был лишь “известный игрок на скрипке <...> отмеченный за его сонаты [sic], особенно за те, которые названы *Четыре времени года*”.⁴ Но когда Гольдони решил составить окончательный отчет об их первой встрече четверть века спустя, он оценил музыканта так: “превосходный игрок на скрипке и посредственный композитор” (‘excellent joueur de violon et compositeur médiocre’).⁵ Э. Л. Гербер в «Historisch–biographisches Lexicon der Tonkünstler»⁶ – первом словаре музыкальных биографий, изданном вскоре после этого, упоминает Вивальди как композитора простого в общении, что противоречит яркому и забавному описанию Гольдони, в котором тот преувеличивает (подразумевая притворство) благочестие Вивальди, якобы никогда не выпускающего чётки из своих рук, за исключением случаев, когда он берёт перо, чтобы написать оперу. В «Essai sur l’histoire de la musique en Italie» графом Григорием Орловым персоне Вивальди уделено сравнительно большое количество места. Представляя современный французский взгляд, эссе в значительной степени заполнено романтизированным описанием (которое может, однако, содержать зерно правды) того, как Вивальди как-то раз при служении мессы временно удалился в ризницу, чтобы записать тему фуги, которая пришла ему в голову.⁷

Недостоверные анекдоты наподобие этого имеются в большом количестве в исторических записях конца восемнадцатого и начала девятнадцатого столетий; мы находим их также в биографиях Корелли, Бенедетто Марчелло и Перголези. Различие состоит в том, что в случае этих композиторов и некоторых других итальянских современников Вивальди, часть их музыки сохранила, по крайней мере, теневое присутствие в репертуаре. Непрерывно переиздаваемые скрипичные сонаты Корелли служили дидактическим целям, в то же время *Psalms* Марчелло и *Stabat Mater* Перголези продолжают находить своих поклонников среди знатоков церковной музыки. Полная пустота в отношении знания музыки Вивальди, возможно, осталась бы таковой до нынешнего столетия, если бы не почти случайное открытие её маленькой части в ходе баховского возрождения.

О том, как повлияла музыка Вивальди на И. С. Баха, впервые поведал общественному вниманию его первый биограф И. Н. Форкель, который большую часть своей информации получил из

первых рук от двух старших сыновей Баха. Вот его «знаменитые» пассажи:

Первые попытки сочинительства И. С. Баха были, подобно всем таким попыткам, несовершенными. Без наставления, указывающего правильный путь и направляющего его постепенно, шаг за шагом, он должен был начинать подобно всем тем, кто вступает на такой путь без руководства и позволяет всему идти своим чередом. Искусство, обычное для всех новичков, состоит в том, что, беспорядочно передвигаясь по клавиатуре инструмента и располагая руки так широко как позволяют их пять пальцев, они продолжают следовать этому недисциплинированному способу, пока некоторое положение не будет схвачено весьма случайным образом. Следовательно, они могут только “сочинять пальцами” (или быть “клавир-гусарами”, как Бах называл их в более поздние годы): то есть они вынуждены согласиться с тем, что руки будут диктовать им, что сочинять, вместо того, чтобы заставить их играть то, что сочинил композитор. Но Бах не оставался долгое время на этой позиции. Он скоро начал чувствовать, что подобные действия не приведут к желанному результату и что порядок, последовательность и взаимосвязанность должны быть применены к музыке, и что некоторая форма инструкции была необходима для достижения этого. Скрипичные концерты Вивальди, которые только что появились, послужили для этой цели. Он так часто слышал, как хвалят эти превосходные образцы музыки, что это натолкнуло его на удачную идею переложить их все для клавира. Он изучал трактовку идей, их взаимоотношения, образцы модуляций и многие другие особенности. Адаптация идей и фигураций, предназначенных для скрипки, но неудобных для клавесина, научила его в дополнение к мышлению в музыкальных терминах тому, что он больше не нуждался получать музыкальные темы посредством пальцев, а вместо этого мог извлекать их из своего воображения.⁸

Конечно, Бах едва ли мог переложить «все» скрипичные концерты Вивальди, тем не менее, вскоре было обнаружено немалое количество транскрипций: всего 17 концертов для сольного клавесина, четыре для сольного органа и один для четырёх клавесинов и струнного оркестра. До 1910 г. органная транскрипция BWV 596⁹, хотя и была написана собственной рукой И. С. Баха, считалась

сочинением его старшего сына из-за амбициозно добавленной им надписи: 'di W.F. Bach manu mei patris descriptum'. В рукописях имя истинного композитора упоминалось далеко не всегда (и не всегда правильно), так что ученые, несмотря на авторитет Форкеля, охотились за любыми доступными источниками музыки Вивальди, надеясь сделать открытие. В 1850 г. К. Л. Хильгенфельдт идентифицировал концерт для четырех клавесинов как десятый концерт опуса III Вивальди. К концу столетия шесть клавесинных и две органных транскрипции были идентифицированы из согласующихся источников как работы Вивальди и вскоре разделили участь BWV 596. Идентификация авторства 12-ти остальных концертов, восемь из которых, как известно сегодня, являются произведениями других композиторов, требовала времени. И когда транскрипции были изданы издательством Петерс в 1851 г. (16 работ для клавесина)¹⁰, в 1852 г. (четыре для органа) и в 1865 г. (один для четырех клавесинов), а позже в 42-ом (1894), 38-ом (1891) и 43-ем (1894) томах издания Баховского общества (Bach-Gesellschaft) соответственно, они были описаны все вместе как концерты "после Вивальди" – неудачное упрощение, отголоски которого иногда встречаются и в наши дни.

Немецкие ученые, которые первыми оценили эти концерты Вивальди, сравнивая их с зачастую очень свободными аранжировками Баха, были недостаточно подготовлены для вынесения своего суждения. По той причине, что музыка Баха и Генделя была им ближе, и они были с ней знакомы гораздо лучше, чем с музыкой итальянских мастеров позднего барокко, появилась тенденция оценивать музыку Вивальди как инакомыслящую по отношению к баховскому стилю: менее богато украшенные линии, более простые внутренние части, меньше типов диссонансов, тогда как было бы более точным исторически и эстетически рассматривать музыку Баха как инакомыслящую по отношению к вивальдиевскому стилю: более богато украшенные линии, более сложные внутренние части, больше типов диссонанса. В свете исполнительской практики, существовавшей в то время, когда Бах, Моцарт и Вагнер звучали в одном стиле, они едва ли могли вообразить, что свежая артикуляция и сделанная со вкусом импровизированная орнаментация могли сделать с пассажами, которые на бумаге казались скудными и скучными. Бесспорно также то, что общее отношение к итальянской музыке, которое в лучшем случае ей покровительствовало, и в худшем было отчетливо враждебным, окрасило их суждение. Для того, чтобы отрицать любые достоинства Вивальди, необходимо

было вместе с тем снять с Баха обвинения в дискриминации. Некоторые авторы решили эту дилемму, признавая в Вивальди достоинства ремесленника, сохраняя за Бахом достоинства артиста. Следующие пассажи В. И. фон Василевски типичны:

Он [Вивальди] принадлежит к тем натурам, кто, обладая значительной техникой и исключительным навыком при обработке формы, всегда готов сочинять, не задумываясь слишком о значении и содержании результата. Действительно, его сочинения (особенно сочинения для скрипки) очень редко содержат волнующие глубокие чувства, известную мощь мысли и истинную преданность искусству.

И ещё:

Чем меньше воображения и глубины Вивальди демонстрирует в своих композициях, тем более поверхностным он становится, достигая при этом всё большей изобретательности.¹¹

Однако, постепенно музыка Вивальди начала издаваться в её оригинальной форме, начавшись с трёх концертов (один не полностью), в виде приложений к транскрипциям Баха в издании Баховского общества.

Большой прорыв произошёл после публикации в 1905 г. классической монографии А. Шеринга об истории концерта. Исследования Шеринга привели его к оценке музыки Вивальди в её надлежащей исторической перспективе; он имел дополнительное преимущество близкого знакомства с большим собранием рукописей Вивальди, хранившихся в Саксонской государственной библиотеке. Эта коллекция больше характеризует Вивальди как композитора широкого диапазона, особенно в отношении разнообразия применяемых инструментов, чем работы, изданные в течение целой жизни. Шеринг ярко донёс до читателя свой энтузиазм к музыке и закончил смелой декларацией исторического положения Вивальди: «Вивальди является образцом для формирования скрипичного концерта, также как Корелли образцом для формирования сонаты».¹²

Медленно умножались современные редакции концертов Вивальди, которым отдавалось всё большее предпочтение по сравнению с транскрипциями Баха. Понимание значения его музыки отразилось в том, что приблизительно в 1905 г. Фритц Крейслер «приписал» одно из своих сочинений Вивальди (Anh 62) – очарова-

тельный обман, в итоге приведшего к тому, что молодой французский скрипач и музыковед М. Пиншерль решил посвятить исследованию музыки венецианца почти всю свою жизнь.

Эта стадия переоткрытия Вивальди закрывается публикацией в 1922 г. тематического каталога В. Альтманна, содержащего фактически всю музыку, опубликованную в течение жизни композитора, и нескольких дополнительных произведений.¹³ Если бы в дальнейшем не было обнаружено никаких работ, репутация Вивальди возможно осталась на том же уровне, скажем, на уровне Корелли: он занял бы нишу в концертном репертуаре, но очень маленькую.

Центр нашего внимания перемещается в Италию, которая поначалу была на удивление медлительна в области изучения жизни и творчества Вивальди. Одним из последствий Первой мировой войны была волна патриотизма, которая направила энергию музыкантов на восстановление великолепного доклассического прошлого Италии. В 1926 г. стало известно о продаже коллекции нотных рукописей, принадлежавшей салезианцам, монахам коллегии Сан-Карло в Сан-Мартино (близ Монферрато в Пьемонтской области). Прибыв на место, чтобы исследовать это собрание с целью его возможной закупки Туринской национальной библиотекой, А. Джентили, преподаватель музыкальной истории в Туринском университете, обнаружил 97 томов – 14 из них содержали музыку Вивальди. Среди этих старых рукописей, главным образом автографических манускриптов, находились: 140 инструментальных работ, 29 кантат, 12 опер (одна в двойном экземпляре), три более коротких драматических работы, одна оратория и многочисленные фрагменты. Благодаря щедрой помощи банкира Роберто Фоа библиотека приобрела все тома в 1927 г. Это собрание было названо в честь его умершего сына Мауро. Наличие пробелов в нумерации оригинальных томов Вивальди и неполнота некоторых сочинений позволяла выдвинуть гипотезу: собрание Фоа было только частью первоначально бóльшей библиотеки, которая была разделена, вероятно, при наследовании. Джентили предположил, что недостающими томами мог обладать племянник того самого маркиза Марчелло Дураццо, который завещал собрание салезианцам. Этот племянник, Джузеппе Мария Дураццо, с большой неохотой показал своё собрание музыкальных рукописей Джентили, подтверждая догадки. Лишь в результате напряжённых усилий Джентили убедил его продать рукописи Туринской национальной библиотеке, воссоединив первоначальное собрание. Туринский промышленник Филиппо Джордано предоставил средства, и тома поступили в распоряжение

библиотеки в 1930 г. По странному совпадению Джордано также потерял малолетнего сына, Ренцо; новое приобретение назвали в его честь.

Если проследить во времени судьбу собрания Foà—Giordano [Фоа—Джордано], более известного как “Туринские манускрипты”, то мы придём к графу Джакомо Дураццо (1717–1794), который был генуэзским послом в Вене с 1749 по 1752 г., затем директором театральных действий при императорском дворе с 1754 по 1764 г. и, наконец, имперским послом в Венеции с 1764 по 1784 г. Ещё ранее, как выяснилось, рукописи до 1745 г. находились в библиотеке венецианского библиофила Якопо Соранцо.¹⁴ Долгое время считалось, что Туринские манускрипты принадлежали Пьета, с которой Вивальди был связан большую часть жизни, но характер рукописей противоречит этому. Судя по всему, они принадлежали самому композитору и составляли «рабочий архив» музыки, что подкрепляется следующими фактами:

- (1) Широкий охват жанров и разброс по времени создания произведений. Представлены все известные жанры, в которых работал композитор (сонаты, однако, представлены менее широко). Сохранились оперы от *Ottone in villa* (1713) до *Rosmira* (1738). Никакому учреждению, религиозному или светскому, не было необходимости в таком разнообразном репертуаре.
- (2) Подавляющую пропорциональную часть рукописей формируют ноты. Любому, кто исполнял бы музыку, подобно оркестру Пьета, требовались бы партитуры.
- (3) Большинство рукописей – автографы; также много частичных автографов или содержащих автографические надписи. Композиторы обычно сохраняли свои автографические манускрипты, делая копии по мере необходимости.
- (4) Многие из нот представляют собой первые наброски в незаконченном состоянии – пригодны для копирования, но не для исполнения кем-либо. Есть также несколько фрагментов, выполненных рукой Вивальди, представляющих собой памятки или скетчи.

Так как все работы представляют собой отдельные комплекты (для больших сочинений – серии комплектов), то сшивание их в тома, иногда содержащие несколько дюжин работ, было произведено, самое раннее, в самом конце жизни Вивальди. Как правило, каждый том содержит работы в отдельной большой категории (в

некоторых случаях в пределах тома сделано разделение на группы): светская вокальная музыка, церковная вокальная музыка, концерты, оперы; есть исключения, являющиеся результатом необычного формата книги или размера листа – например, двух лютневых трио в начале Фoa 40, содержащем церковную музыку. Операм предшествуют единообразные титульные неавтографичные листы, очевидно вставленные во время сшивания. Они не могли быть сделаны под наблюдением композитора или кем-то хорошо знакомым с его оперной продукцией, так как дата и место исполнения в тех случаях, когда они проставлены, взяты или непосредственно из партитур или (для опер, поставленных только в Венеции) из некоторых свидетельств того времени.¹⁵

Так как Вивальди умер в Вене, было бы очень интересно узнать, как Соранцо получил коллекцию. Была ли она оставлена в Венеции и распродана родственниками или возвращена из Вены компаньонами композитора?

Открытие Туринских манускриптов стимулировало интерес к биографии Вивальди. К тому времени знания о нём фактически ограничивались теми немногими фактами, которые уже были зарегистрированы самыми ранними лексикографами. Тем не менее, изданные Ф. Стефани частным образом в Венеции в 1871 г. шесть писем Вивальди к маркизу Гвидо Бентивольо Арагонскому, первоначально привлекли к себе внимание благодаря содержащимся в них сведениям об оперной жизни в целом, а не биографическим деталям, касавшимся композитора.¹⁶ В 1928 г. А. Сальватори, ссылаясь на документы, издал статью, установившую некоторые ключевые факты обучения Вивальди духовенству и последующей занятости в Пьета.¹⁷ Десять лет спустя Р. Галло смог объявить о своём открытии места и времени смерти Вивальди – Вена, 28 июля 1741 г. – и идентифицировать некоторых членов семейства композитора (помимо отца, о котором было уже хорошо известно).¹⁸

Публикации и более широкому распространению Туринских манускриптов препятствовали в течение 1930-х годов юридические, экономические, политические и даже личные факторы, но всё стало обретать свою форму, когда в 1939 г. Accademia Chigiana [Академия Киджиана] организовала в Сиене “неделю” Вивальди (16–21 сентября), в течение которой была представлена часть его работ, включая церковную и светскую вокальную музыку. Было даже организовано два исполнения *L'Olimpiade*.

Импульс, потерянный в течение военных лет, быстро набрал свою силу. В 1947 г. под покровительством недавно основанного

Istituto Italiano Antonio Vivaldi [Итальянский институт Антонио Вивальди] издательский дом Рикорди начал публикацию полного собрания инструментальной музыки. К 1972 г. серия изданных 530 томов была недалеко от завершения своей цели. Хотя некоторые особенности редакционной политики при издании и непосредственно само редактирование и привели к определённым снижению академических стандартов, ожидаемых от публикации этого вида, музыканты во всём мире приветствовали возможность изучения и исполнения этих работ.

* Наконец, в 1982 г. появились первые тома «Nuova edizione critica» [«Новое критическое издание»]. Эта серия, издаваемая домом Рикорди от имени Итальянского института Антонио Вивальди, имеет целью стать академическим изданием (также удобным и для практического использования), в которое вошли бы все полные и автографичные сочинения Вивальди, ранее не включённые в каталог того же самого издателя, за исключением драматических работ (опер и серенад), которые должны быть изданы более выборочно. Во время написания этой книги программа была почти завершена для инструментальных и церковных вокальных работ и далеко продвинулась в отношении кантат, из опер же появилась только *Giustino*. Самым важным практическим результатом этого проекта должно стать стимулирование исполнения вокальных произведений Вивальди, к которым исполнители до настоящего времени имели ограниченный доступ. Сведения о том, как продвигается процесс издания серии, помещаются в «Informazioni e studi vivaldiani» – многоязычном ежегоднике Итальянского института Антонио Вивальди, первый выпуск которого появился в 1980 г. Недавний бум факсимильных публикаций привёл к изданию опер *Griselda* и *Ottone in villa*, а также нескольких собраний инструментальной музыки.

В 1940-х годах появились два крупномасштабных издания, посвящённых изучению жизни Вивальди и его музыки: «Antonio Vivaldi» М. Ринальди¹⁹ и «Antonio Vivaldi et la musique instrumentale» М. Пиншерля.²⁰ Первая книга была справедливо заменена второй – прекрасной работой, – написанной с большой эрудицией, которая готовилась к печати (если не считать нескольких статей, появившихся за это время) приблизительно в течение 40 лет. Сокращённая версия книги Пиншерля вскоре появилась в английском переводе.²¹

С тех пор на разных языках были изданы несколько книг, посвящённых общим вопросам музыки Вивальди; своим появлением все они во многом обязаны Пиншерлю. Английские читатели

наиболее знакомы с книгой В. Кольнедера, австрийского ученого, который посвятил несколько монографий специализированным аспектам музыки Вивальди.²² Необходимо также упомянуть биографические исследования Р. Джацотто, содержащие новые ценные материалы из венецианских архивов.²³

Существовало несколько попыток систематизировать творчество Вивальди. Над Вивальди словно витает своеобразное проклятие в виде большого количества каталогов – многие из них явно неудовлетворительны; в этом отношении ему повезло меньше, чем любому другому композитору. Так как никакой каталог всё же не заслужил всеобщего универсального признания, в наше время используются не менее четырёх, включая Риома. Самый ранний – каталог Ринальди [Rn] «Catalogo numerico tematico delle composizioni di A. Vivaldi» (1945)²⁴ – неточен и неполон, кроме того, в нём группы работ имеют фиктивные номераopusов, напоминающие о “сюитах”, в которые Лонго сгруппировал сонаты для клавесина Д. Скарлатти. Каталог Пиншерля [P] «Inventaire-thématique» (1948) более адекватен, в то же время он не делает различия между двумя вариантами того же самого произведения и двух различных произведений с общими элементами; его главная секция с номерами (1–443) включает только концерты, *синфонии* имеют отдельный ряд (1–23). Сонаты, хотя и внесены в список по инципитам, не имеют вообще никаких номеров; кроме того, полностью отсутствуют вокальные работы.²⁵ Так как между произведениями Вивальди в различных жанрах существуют необычайно сложные отношения, необходимо организовать его сочинения так, чтобы все они были собраны в пределах одного каталога. Каталог А. Фанна [F] «Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali» (1968), являясь, в сущности, поисковым списком для издания Рикорди, не включает частично сохранившиеся работы или некоторые важные варианты и молчаливо или явно «модернизирует» инструменты (*flauto* Вивальди всегда даётся как “флейта” вместо “продольной флейты”).²⁶ Позже, в 1986 г., каталог был переиздан в обновлённом и дополненном издании. Эта версия включает в приложении первую группу инструментальных произведений, появившихся в «Новом критическом издании».

Последняя публикация тематического каталога всех работ Вивальди датским учёным Петером Риомом – событие большой важности.²⁷ Каталог Риома [RV] (Ryom Verzeichnis) «Thematisches Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe» (1974) прошёл испытания временем на всесторонний охват и точность сведений, а рациональность его организации несравнимо лучше, чем

у предшественников. Ниже представлено краткое описание секций этого каталога:

- **Инструментальные сочинения (RV 1—RV 585)** сгруппированы сначала по размеру ансамбля (от одного инструмента до нескольких инструментов, двойного оркестра и продолжаются далее), затем по инструментам. Это ранжирование вполне соответствует родовому различию между сонатой и концертом. *Синфонии* же не совсем укладываются в этот порядок и некоторые внесены в список среди концертов для струнных (без солиста), в то время как другие разделяют номер оперного или другого произведения, к которому они относятся.
- **Церковные (RV 586—RV 648) и светские (RV 649—RV 740)** вокальные произведения сгруппированы по жанрам: части месс, псалмы, гимны, кантаты и т. д. Оперы следуют одна за другой в алфавитном порядке.
- **RV 741—RV 750** : произведения, которые по той или иной причине не могли быть отнесены ни к какой группе. На тот период времени они завершали каталог.
- **RV 751—RV 763** [на сегодняшний день уже 807] : последние дополнения. Нумерацию пришлось продолжать после обнаружения и идентификации «новых» работ.
- **Anh 1—Anh 68** [91] : весьма объёмное “приложение” – Anhang [RV Anh], включающее в себя список из 68 работ, подлинность которых сомнительна или опровергнута.

* Необходимо упомянуть, однако, что есть некоторые разногласия среди учёных о критериях подлинности, предложенных Рионом для определения секции, в которую необходимо поместить произведение. Например, RV 24 – скрипичная соната из собрания в Визентхейде – выглядит слишком нетипичной по стилю, но она будет принята как подлинная, несмотря на недостаток оригинальных источников, подтверждающих авторство Вивальди; в то же время исключение двойного концерта для скрипки и виолончели Anh 91 из главной секции будет базироваться на довольно тривиальном факте, заключающемся в том, что часть атрибута композитора была потеряна из-за повреждённых страниц рукописи. Эти разногласия и неуверенность в оценках делают подготовку точного каталога работ Вивальди задачей ещё более трудной, чем прежде.

Нумерация Риома быстро входит в общее обращение и к концу 1980-х годов фактически вся академическая литература использует

Путь к переоткрытию

нумерацию Риома (RV) в качестве основной системы идентификации. Однако, нумерация, предложенная Пиншерлем (P), всё ещё весьма широко используется наряду с системой, предложенной Фанна (F).

Мы вынуждены признать, что даже спустя триста лет после рождения Антонио Вивальди многие факты его жизни и его творчество недостаточно изучены. Во-первых, существуют значительные пробелы в биографии композитора на протяжении всей жизни. Исследования в архивах, которым помогает интуитивная прозорливость, несомненно, приведут к открытиям в этой области в последующие годы. Во-вторых, мы едва начали устанавливать хронологию музыки Вивальди. Для этого необходимо наиболее кропотливое изучение первоисточников и почерков переписчиков, что, впрочем, не гарантирует успеха. Но главное заключается в том, что, к сожалению, мы всё ещё недостаточно хорошо знакомы как слушатели со значительной частью дошедшей до нас музыки Вивальди. Есть надежда, что по прошествии некоторого времени, необходимого для её исполнения и записи, это положение исправится. Устранение этой несправедливости должно стать нашей передовой задачей.

Символом * обозначены параграфы, добавленные в пересмотренное издание 1993 года. Кроме изменений, характерных для пересмотренного издания, т.е. информации, накопившейся после первого издания 1978 г., они также отражают изменившееся мнение автора (М. Тальбота) по некоторым вопросам. В связи с этими причинами текст был в некоторых случаях скорректирован во избежание противоречий.

Примечания

- ¹ Находка описана в статье [274].
- ² См. [250], с. 25–41.
- ³ См. [183].
- ⁴ См. [14], т. 13, с. 11.
- ⁵ См. [15], т. 1, с. 287.
- ⁶ См. [12], т. 2, кол. 736>*.
- ⁷ См. [27], т. 2, с. 290.
- ⁸ См. [11], с. 23>.
- ⁹ Bach Werke Verzeichnis (BWV) взяты из [98].
- ¹⁰ Одна из транскрипций для клавира (BWV 592a), которая соответствует органной транскрипции BWV 592, осталась неопубликованной.
- ¹¹ См. [112], с. 111>.
- ¹² См. [97], с. 96.
- ¹³ См. [333].
- ¹⁴ См. [298]; также см. [168].
- ¹⁵ Возможно, использовался каталог [35].
- ¹⁶ См. [35].
- ¹⁷ См. [252].
- ¹⁸ См. [177].
- ¹⁹ См. [91].
- ²⁰ См. [85].
- ²¹ См. [86].
- ²² См. [76].
- ²³ См. [63], [62].
- ²⁴ См. [343].
- ²⁵ См. [342].
- ²⁶ См. [336].
- ²⁷ См. [348]. «Большая» версия каталога Риома начала издаваться; на сегодня мы имеем только издание, содержащее идентифицированные инструментальные работы: см. [346]. Некоторые добавленные номера Риома, благодаря появлению данных изданий, начали цитироваться в научной литературе и, по возможности, упомянуты в данной книге.

Примечание пер.:

В марте 2006 г. вышло долгожданное 3-е издание каталога Риома:
Ryom, Peter. *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis*. 3rd ed. 2006.
Deutscher Verlag