

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 2 Venice	Данный перевод первый вариант текущий вариант	предварительный 04 марта 2006 г. 25 августа 2006 г.
<a href="http://www.anima-veneziana.narod.ru/">http://www.anima-veneziana.narod.ru/</a> <a href="mailto:anima-veneziana@yandex.ru">anima-veneziana@yandex.ru</a>	перевод: Виктор Звонарёв (Россия, Красноярск)	

## Глава I

### Венеция

К началу восемнадцатого столетия, когда Вивальди только начинал свою карьеру, Венеция, обладая когда-то значительной экономической мощью, пришла в своём развитии к тому состоянию, когда культура и искусство, а не торговля и ремесла стали её самой характерной и прибыльной областью деятельности. Подобно магниту, она притягивала в огромных количествах визитёров со всей Европы, которые посещали её учреждения, восхищались её зданиями и церемониями, переполняли театры и игровые заведения и, конечно, увозили с собой в качестве сувениров живописные картины или музыкальные партитуры. Зависимость венецианской живописи и музыки от иностранного патронажа, очевидно, приносила пользу казне Республики и долгое время стимулировала творческий потенциал, хотя, в конечном счёте, это могло привести к формированию безжизненного, отрезанного от исконных источников вдохновения, искусства. Возникновение этой зависимости связано, в том числе, с таким явлением как Большой Тур – его начало мы можем датировать приблизительно с начала 1660-х годов. Также как люби-

мые жанры венецианских живописцев на протяжении всего *settecento* – портреты и городской пейзаж (*veduta*) – кажутся «сделанными для экспорта», так и композиторы прилагали всё больше своих усилий для сочинения пользующейся спросом за пределами Венеции музыки (например, опер и концертов), в какой-то степени обедняя национальную культуру. По этой причине важно рассматривать венецианскую музыку времени Вивальди не только в перспективе длительной аристократической местной традиции, но также и в этой недавно приобретенной роли законодателя моды для всей Европы.

Во времена позднего Средневековья и Ренессанса Венеция была отнюдь не международным развлекательным центром. Её богатства и мощь были накоплены с одной стороны в результате торговли, для которой её расположение в Средиземноморье на перекрёстке (политически, если не совсем географически) Европы и Азии было идеальным, и с другой – путём производства мануфактуры, особенно текстиля. Её военная и морская мощь удерживала Оттоманскую империю от завоевания южной Европы в течение многих столетий.

Открытие Нового Света и морского пути вокруг мыса Доброй Надежды на восток нанесло удар по положению Венеции как торгового посредника, от которого она так и не смогла оправиться. Даже в восточном Средиземноморье английские и французские торговые суда в то время превосходили по численности венецианские. Если взять производство, то в начале XVII века Венеция подверглась такому же упадку, что и остальная часть Италии. Причиной тому были северные европейцы, которые вытесняли Венецию, производя более дешёвую продукцию и продавая её более энергично, в том числе туркам – традиционным клиентам Венеции. Многие из состоятельных граждан вынуждены были оставить торговлю и прекратить вложения капитала в сельское хозяйство на материке.

В результате экономического спада в венецианской политической жизни XVIII столетия произошли изменения, что выразилось в значительном уменьшении влияния Республики на большинство дел европейской важности. Её независимости редко угрожали, так как, обладая значительными территориями по обе стороны Адриатики, она представляла собой слишком большое и мощное образование – в случае попытки поглощения неким другим государством могло нарушиться равновесие сил. Таким образом, за всю историю Венеции вплоть до конца XVIII века её независимость оставалась неприкосновенной. Кроме того, начиная с основания в седьмом столетии (как убежище от варваров) в Республике отсутствовало иностранное доминирование – факт почти уникальный для Италии. Всё это дела-

ло любую аннексию трудновыполнимой задачей. В то же самое время республиканская форма правления обеспечивала иммунитет от династических распрей, в которых могли быть заинтересованы иностранные силы. Венеция стала в действительности нейтральным буферным государством, что также подтверждалось в сфере её торговли между Востоком и Западом, часто носившей посреднический характер.

Статистические данные о численности населения, взятые из официальных переписей, отражают эти изменения в жизни Венеции. Территориальные пределы столицы (построенной, как известно, частично на искусственном архипелаге в лагуне), были достигнуты в начале XVII века. Уже тогда население было не в состоянии восполнить потери после эпидемии чумы 1575–1576 гг.; его медленный подъём был остановлен ещё раз чумой 1630 г., и к 1696 г. численность достигла только 138 067 жителей, сократившись по сравнению с 1563 г. более чем на 30 000. Но даже в случае иммиграции с итальянского материка застой был бы ещё больше, поскольку коэффициент рождаемости снижался. В особенности страдал правящий класс Республики – *nobili veneti*, численность которого уменьшалась по отношению к другим классам: *cittadini* (“граждане”, включая торговцев и представителей различных профессий) и *popolani* (народные массы); при этом стало неизбежным некоторое ослабление его общественного положения.

Материковые владения Республики, именовавшиеся *Terraferma veneta* или *Veneto*, формировали большой клин территории, простиравшийся на запад до Альп сразу за Бергамо и на юг до Кьоджи. Она включала известный университетский город Падую. Празднование, которое проходило 13 июня в честь св. Антония, её святого покровителя, посещалось многими венецианцами в начале их общепринятого *villeggiatura* – путешествия по стране. Это ежегодное массовое бегство из столицы помогало распространять её культуру в провинциальных центрах наподобие Виченцы и Вероны, где часто организовались оперы в течение летних месяцев труппами, прибывавшими главным образом из Венеции.

С культурной и экономической точек зрения восточные владения Венеции были несколько менее существенны, хотя едва ли менее обширны, поскольку они включали области Истрии (отделённое от *Veneto* герцогство Карниола, являвшееся имперской территорией, чей выход к морю через узкий проход обеспечивал порт Триест) и Далмации – далее вниз по побережью бывшей Югославии. Кроме того, Венеция также могла претендовать на многочисленные остро-

ва и торговые пункты в восточном Средиземноморье; по Карловицкому соглашению 1699 г. и Пассаровицкому миру 1718 г. она также управляла Пелопоннесом, или *Morea*, отвоёванной десятилетием ранее у Османской империи, что было доказательством её последней успешной военной кампании.

Весьма примечательным является то, что в то время когда принцип *'la carrière ouverte aux talents'* [“карьера, открытая талантам”] устойчиво завоёвывал признание в прогрессивных европейских обществах, венецианское государство всё ещё выбирало своих главных руководителей исключительно из рядов аристократии. Главой государства был дож (венецианский диалект – *Dose*), избравшийся пожизненно. Он осуществлял контроль над Коллегией, своего рода кабинетом министров. Высшей законодательной властью наделялся Большой Совет (*Maggior Consiglio*), в котором служило 600 знатных венецианцев в возрасте старше 25 лет; 120 из его членов избирались по избирательным бюллетеням, чтобы служить в Сенате – высшем исполнительном органе. Из более специализированных органов заслуживает упоминания Совет Десяти (*Dieci Savii*), назначавшийся ежегодно Большим Советом. Именно из этих десяти “мудрецов” избирались каждый месяц три государственных судебных исполнителя (*Inquisituri di Stato*), чтобы действовать как сторожевые псы, борясь против богохульства, непристойности и подрывной деятельности. В их обязанности входило большое количество задач. Одна из них состояла в том, чтобы патентовать театры в начале каждого нового сезона; *inquisituri* проверяли либретто всех опер, и если они были удовлетворены, давали им *faccio fede*, что означало подтверждение одобрения или благоприятного мнения. Кроме того, они содержали целую армию платных соглядатаев (*sbirri*), которые шпионили и доносили.

Стать одним из прокураторов Сан-Марко было для знати самой высокой честью, выше которой была только служба у дожа. До девятнадцатого столетия базилика Сан-Марко не была кафедральным собором Венеции, но ещё задолго до этого она стала центром церемониальной духовной музыки. Этому способствовало её удачное расположение – соседство с Дворцом дождей и открывавшийся вид на главную площадь. Кроме того, венецианское правительство использовало её для проведения церковных церемоний. Задачей прокураторов было назначать *Primo Maestro* или старшего музыкального директора всякий раз, когда пост становился вакантным. Вознаграждение маэстро было очень высоким. Постепенно повышаясь каждый год в течение срока пребывания Монтеверди (1613–1643) с

300 до 400 дукатов, оно оставалось на том же уровне более столетия.<sup>1</sup> Кроме хорошей оплаты базилика располагала и другими привлекательными условиями и, казалось бы, могла воспользоваться услугами самых лучших музыкантов Италии, но, подобно многим непрофессиональным комитетам, прокураторы были осторожными и предпочитали выбирать музыкантов из числа тех, кого они знали. Таким образом, в течение столетия после смерти Монтеверди, все *Primi Maestri* были венецианцами, прежде служившими в *Cappella [di San Marco]* обычно в качестве *Vice-Maestro* (заместителя маэстро). Возможно, это поможет объяснить недостаток их блеска, за исключением Кавалли (1668–1676), Легренци (1685–1690) и, может быть, Лотти (1736–1740). Из этих трёх, однако, только последний сделал свой основной вклад в церковную музыку, другие были более известны как оперные композиторы.

Более талантливые музыканты имели тенденцию использовать *Cappella* как ступень к более высоким достижениям. Выдающийся пример – венецианец Антонио Кальдара (1670/1–1736), присоединился к ней случайным образом как виолончелист в 1688, служил контральта с 1695 по 1699 г. и затем стал довольно быстро *Maestro di Cappella* герцога Мантуи (1700), музыкантом на службе эрцгерцога Карла, претендента на испанский трон (1708), *Maestro di Cappella* принца Русполи в Риме (1709) и, наконец, заместителем *Kapellmeister* того же самого Карла, теперь уже императора Карла VI (1716). Даже Лотти провёл трёхлетний период (1717–1719) вдали от *Cappella*, развивая церковную музыку и оперу в отдалённом Дрездене. Многие из музыкантов Сан-Марко занимали одновременно и другие посты. Джакомо Филиппо Спада (ок. 1640–1704) – второй органист с 1678 г. и первый органист с 1690 г. – служил в Пьета много лет в качестве *Maestro di Coro*. Тот же самый пост в Ospedaletto занимал Бенедетто Виначчези (ок. 1666–1719). Вторым органистом, *Vice-Maestro* Карло Франческо Поллароло (1653–1723), с 1704 г. руководил музыкальными исполнениями в Инкурабили, в то время как сам *Primo Maestro*, Антонино Биффи (ок. 1666–1732), занимал подобный пост в Мендиканти, в котором в качестве *Maestro di Strumenti* служил тот самый Джорджо Джентили (ок. 1668 – после 1731), который с 1693 г. исполнял скрипичные соло в оркестре Сан-Марко.

Эти четыре *ospedali*, буквально “госпитали”, были духовно-благотворительными учреждениями для осиротевших, оставленных, незаконных или обездоленных детей. Одна из них – Ospedale della Pietà (Пьетá) – заслуживает нашего особенного внимания, потому что является не только самой известной (и наиболее полно исследо-

ванной), но так же потому, что с ней наш композитор был близко связан в течение большей части своей жизни. Будет полезным описать её более детально. Основанная в 1346 г., она занимала во времена Вивальди здание, на месте которого в настоящее время находится здание Istituto provinciale per l'infanzia, на Riva degli Schiavoni [Рива дельи Скьявони] (Славянская пристань), с которой открывается вид на канал Сан-Марко. Её капелла, построенная заново на новом участке между 1745 и 1760 гг., стала церковью Santa Maria della Visitazione, которая более известна как La Pietà, или в наши дни, неофициально – церковь Вивальди. Подобно родственным ей учреждениям Пьета поддерживалась государством и управлялась советом управляющих, назначавшимся Сенатом. Численность её воспитанников и персонала, как сообщали, в 1663 г. находилась в пределах между 400 и 500; к 1738 г. она составила 1 000 человек.

Девочки были разделены на две категории: *figlie di comun*, или те, кто получал общее образование, и *figlie di coro*, образование которых носило музыкальный характер. Не все в последней группе служили регулярно в хоре капеллы и оркестре, как можно было заключить из названия *di coro* – возможно потому, что в капелле было недостаточно свободного места; несколько решила эту проблему постройка в 1724 г. двух *choretti* с обеих сторон главных эмпор [эмпора – хоры].<sup>2</sup> Трудно точно установить насколько были в меньшинстве *figlie di coro* по отношению к *figlie di comun* – независимо от этого, они полностью оправдывали характеристику Пьета как консерватории<sup>3</sup> по аналогии с четырьмя консерваториями Неаполя (куда, напротив, допускали только мальчиков) из-за приоритета, отдаваемого музыке. Можно усомниться в честных намерениях администрации Пьета, вынесшей решение, касавшееся *figlie di coro*, о необходимости избегать всего, что могло бы потревожить отдых *figlie di comun*,<sup>4</sup> поскольку для широкой публики те, кто не относился к музыкантам, словно и не существовали вовсе.

Согласно инструкциям, датированным 1745 г. или немногим позже, состав активных членов (*attive*) *coro* включал 18 певцов, восемь струнников, двух органистов, двух солистов (возможно вокалисток) и *maestra* (руководителя) для каждой из секций: вокальной и инструментальной. Четырнадцать “посвящённых” (*iniziate*), некоторым из которых было не больше девяти лет, действовали как их помощники и заместители.<sup>5</sup> Состав исполнителей, должно быть, часто усиливался, особенно духовыми инструментами, и, если верить утверждению Шарля де Бросса, он насчитывал приблизительно 40 музыкантов.<sup>6</sup> Решение от 1 марта 1705 г. позволяло *figlie di coro*, не

входившим в *coro*, при возникавшей время от времени необходимости, исполнять сольные партии.<sup>7</sup> Другой привилегией, ограничивавшейся дюжиной девочек, была возможность давать уроки одной женщине, не являвшейся воспитанницей Пьета, которая в качестве ученицы вносила плату. Первоначально, как было записано в решении управляющих от 5 июня 1707 г., эти ученики могли принадлежать как аристократическому, так и гражданскому сословию, но позже, – возможно, в ответ на соревнование за места, – девочки из гражданского сословия были исключены.<sup>8</sup> Старшие девочки, и в особенности различные *maestre*, то есть те, кто отвечал в пределах определённых для них сфер компетентности (вроде вокала или игры на струнных инструментах) за поддержание дисциплины, а так же за обучение, организацию и руководство представлениями, наделялись другими привилегиями. Некоторые из них принимали участие в музыкальных действиях вне стен Пьета и даже вне Венеции.

Обучение в Пьета пению, теории (*solfeggio*) и игре на инструментах было организовано на пирамидальном принципе: более опытные девочки преподавали менее опытным, а те в свою очередь новичкам. Хотя обитатели Пьета всегда упоминаются в документах как *figlie* или *figliole* (оба означают “девочки”), среди них были действительно опытные музыканты – те, кто не пожелал в начале взрослой жизни согласиться на безвестность после вступления в брак или уйти в женский монастырь. Учитывая то, что представительницы женского пола (за исключением певиц) не допускались в мир исполнителей, они могли оставаться в Пьета и в среднем возрасте, восхищая своими выступлениями зрителей, которые стекались на часто проводимые службы, открытые для посетителей, чьи щедрые пожертвования приносили доход им, а по случаю и воспитанницам. По мнению знатоков «звёзды» Пьета и других *ospedali* занимали место наравне с передовыми виртуозами того времени. Де Бросс, хваливший оркестр Пьета больше, чем оркестры других *ospedali*, и даже больше, чем оркестр Парижской оперы, – прежде всего за совершенство ансамбля, – утверждал, что Кьяретта, скрипачка Пьета, несомненно, была бы лучшей во всей Италии, если бы её не превзошла Анна Мария Оспедалетто.<sup>9</sup> Знаменитая Анна Мария Пьета (не путать с только что упомянутой тёзкой), которая упоминается в документах учреждения в 1712, 1720 (в это время она была уже *maestro*) и 1722 гг., судя по анонимной рукописной поэме, датированной немногим ранее 1740 г., требовала от воспитанниц Пьета, чтобы те владели игрой на клавесине, скрипке, виолончели, виоле д’амур, лютне, теорбе и мандолине.<sup>10</sup> Некоторые из девочек, должно

быть, были более многосторонними, чем средние виртуозы, кроме того, многие из них были одновременно и опытными певицами и инструменталистами одновременно – комбинация, более обычная в эпоху барокко, чем в позднейшие периоды. Из числа композиторов этой двойной способностью обладали, например, Генри Пёрселл, Томазо Альбинони и Доменико Альберти. О диапазоне применявшихся инструментов говорит следующий комментарий. Де Бросс писал:

[Они] играют на скрипке, продольной флейте, органе, гобое, виолончели, фаготе; короче говоря, нет такого инструмента, достаточно большого, чтобы испугать их.<sup>11</sup>

Фактически, Пьета специализировалась на необычных инструментах; возможно, с целью привлечения интереса к своим услугам (в дополнение к этому девочки избавлялись от праздности). Помимо инструментов, указанных Анной Марией для овладения ученицами и упомянутых де Броссом, можно процитировать шалмей, *viola all'inglese* и псалтерион, причём все из них использовались в течение периода службы Вивальди, который продолжался, с некоторыми перерывами, с 1703 по 1740 г. Что касается других, более знакомых инструментов, кларнет был введен в практику в 1716 г., поперечная флейта в 1728 г., валторна в 1747 г. и литавры в 1750 г.<sup>12</sup> Несколько работ Вивальди демонстрируют то, что труба также использовалась, хотя возможно для игры на ней приглашались музыканты не из Пьета. И действительно, если бы они были всегда доступны, трудно понять, почему во многих из сочинений Вивальди для Пьета имитируется звук трубы на гобое, кларнете и даже скрипке (*violino in tromba*). Есть множество причин, почему медные духовые инструменты не нашли сначала одобрения в Пьета. До утверждения состава современного оркестра в конце восемнадцатого столетия их использование, в отличие от гобоев и фаготов, ограничивалось сольными партиями. Из-за их специализированной техники было маловероятно, чтобы девочек мог инструкторовать преподаватель деревянных духовых инструментов, так как это неизбежно вызвало бы дополнительные затраты на его содержание. Управляющие, возможно, сочли эти инструменты не то чтобы светскими, а скорее неприемлемыми с церковной точки зрения. Несмотря на то, что труба долго использовалась в церковной музыке (так же как и в светской), – валторна [вернее, её предшественник – охотничий рог] всё ещё ассоциировалась с мирской культурой двора и его любимым время-

препровождением – охотой.

С другой стороны, вышесказанное не отвергает предположения о том, что Пьета могла обучать собственных музыкантов, игравших на трубе. Интересно, что в течение первого периода сочинения Вивальди церковной вокальной музыки для Пьета (1713–1717) в Сан-Марко был только один трубач, а не два как прежде. Но степень, с которой оркестровая практика в Сан-Марко влияла на *ospedali* или даже на оперные театры всё же заслуживает детального исследования.

Судя по всему, Пьета расценивала свой маленький штат мужчин преподавателей и хранителей инструментов как неизбежную необходимость. Они требовались тогда, когда в исполнительскую практику вводились новые инструменты и девочки ещё не приобрели необходимые навыки игры на них, или в случае снижения качества исполнения. К их услугам прибегали при покупке инструментов или обслуживании. Д. Арнольдом было засвидетельствовано то, как нетерпеливые управляющие прервали контракт преподавателя игры на литаврах, как только девочек посчитали способными справиться самостоятельно;<sup>13</sup> то же самое, должно быть, было и с другими преподавателями. Между 1703 и 1740 гг. маэстро скрипки|виолончели, маэстро гобоя|флейты (в зависимости от того, кто из них на тот момент контролировал процесс обучения всех струнных и деревянных духовых инструментов), маэстро пения, преподаватель *solfeggio*, а также двое мужчин, один из которых обслуживал орган, а другой клавишины, были заняты с различными степенями непрерывности. Назначение, даже на должность *Maestro di Coro*, действовало в течение одного года, в конце которого оно могло быть возобновлено только в том случае, если должностное лицо получало две трети голосов при голосовании управляющих. В качестве преподавателя скрипки Вивальди был в невыгодном положении, так как традиции игры на струнных были твёрдо установлены; как *Maestro de Concerti* (руководитель-дирижёр оркестра) или как композитор он был более востребован, являясь, образно говоря, самым ярким пером в головном уборе Пьета.

Существует мнение, что мужской штат Пьета участвовал в хоре для исполнения партий тенора и баса. Идея немного наивна, поскольку преподаватели, конечно, предпочитали оставаться на некотором социальном расстоянии от своих учеников. Немного можно сказать относительно другого общего суждения, согласно которому в Пьета могли привлекаться певцы Сан-Марко или других церквей, поскольку их наём требовал слишком больших средств и, вероятно,

они были бы недоступны в главные праздничные дни, когда в их услугах наиболее нуждались. Записи, которые не так давно стали доступными, указывают, что сами девочки исполняли партии теноров и басов. Заключив из контекста, что это не ссылка на инструменты, мы можем видеть имена девочек, внесенных в список как 'Paulina dal Tenor' или 'Anneta dal Basso' (так как фамилий многих из воспитанниц по каким-либо причинам нельзя было установить, было логично идентифицировать их комбинацией христианского имени и голоса или инструмента). В ведомости новых участников *coro*, датированной 4 декабря 1707 г., из которой были взяты вышеупомянутые имена, также указываются два сопрано, четыре контральто, три тенора и один бас.<sup>14</sup> Теноры исполняли свои партии на той высоте, что была указана в нотах,<sup>15</sup> а басы, вероятно, на октаву выше, подобно скрипкам или альтам в басовом ключе. Так как инструментальный бас мог обеспечить сопровождение в восьмифутовых и шестнадцатифутовых регистрах (хоральные произведения без сопровождения едва ли можно встретить в церковной музыке Вивальди), результат без сомнения был на редкость благозвучным.

В 1992 г. ученые-исследователи пришли к окончательному мнению, что теноровые и басовые части в вокальных работах Вивальди, написанных для Пьета, исполнялись женскими голосами. Возможно, неверно и то, что басовые партии обычно транспонировались на октаву выше – было бы слишком опрометчиво недооценивать приобретенную путём обучения и практики способность некоторых девочек, а тем более женщин, петь в очень низком регистре. Высказывалось даже предположение, что не только басовые партии, но также и теноровые транспонировались на октаву вверх,<sup>16</sup> и что подобная практика могла бы облегчить современным женским хорам исполнение хоровой музыки Вивальди, но думается, оно ошибочно. Среди венецианских *ospedali* только Пьета и Мендиканти использовали басовые и теноровые голоса; Инкурабили и Оспедалетто, в которых было меньше воспитанников, обходились только при помощи сопрано и контральто.

Женщины, поющие тенором и басом, возможно, были новинкой, но мужчины – сопрано и контральто – были обычным делом в Венеции времён Вивальди не только в церквях, но также и во многих оперных театрах. Мужские сопрано были представлены неизменно, контральто очень часто – их партии исполняли *castrati*. Так как опера была в те дни главной достопримечательностью Венеции, город мог выдержать уровень оперной активности далеко превышавший возможности других главных оперных центров в Италии

вроде Неаполя, Болоньи, Рима и Милана. Количество театров, предлагавших оперные постановки, варьировалось от сезона к сезону: театр мог сгореть дотла или восстановиться, мог закрыться или повторно открыться, а мог переключиться с опер на комедии. Об их числе можно судить по утверждению современника – Луиджи Риккони – обозревателя европейской оперной сцены, который писал, что “в некоторые сезоны они дают представления каждый день и в шести театрах в то же самое время”.<sup>17</sup> Длительность оперного сезона зависела от популярности произведения и места, которое оно занимало в репертуаре сезона. Возможно, своеобразный рекорд был установлен Джованни Альберто Ристори, его опера *Orlando furioso* шла от 40 до 50 ночей в театре Сант-Анджело в течение осени 1713 г. и должна была быть повторена следующей осенью.<sup>18</sup>

Венеция задавала тон в развитии оперы. Прежде доступная только при дворах, она стала достоянием широкой публики. В 1637 г. открыл свои двери первый в мире публичный оперный театр – Театро Сан-Кассиано. За ним последовали в течение нескольких лет театры сс. Иоанна и Павла – в 1639 г., Сан-Мойзе – в 1639 г., Сант-Анджело – в 1677 г. и Сан-Джованни Гризостомо – в 1678 г. Упомянуты были только те театры, которые продолжали развивать оперу в следующем столетии. В большинстве случаев название округа, в котором театр был расположен, служило для его идентификации (венецианцы, что странно, канонизировали также некоторых пророков Ветхого завета, таких как Моисея, Самуила и Иова).

Владельцем каждого театра был знатный человек или группа аристократов. Члены семейства Гримани фактически владели тремя театрами: сс. Иоанна и Павла, Сан-Джованни Гризостомо и Сан-Самуэле. Владелец обычно назначал директора, чтобы возложить на него ответственность за ежедневное управление театром, или иногда сдавал в аренду независимому антрепренеру. Экономика оперы была сомнительна даже в лучшие времена. Анонимный французский памфлетист писал:

[Итальянские] антрепренеры едва ли когда-либо умели возмещать свои издержки. Эти антрепренеры обычно из разряда богатых людей, которые, объединившись, приносят славу себе, жертвуя ради развлечения соотечественников. Если они и возвращают свои расходы, то, зачастую, благодаря азартным играм, в которых держат банк. Так они и уменьшают дефицит предприятия.<sup>19</sup>

Оформление сцены, декорации и сложные машины занимали наименьшую часть финансовых забот импресарио, так как, будучи в значительной степени взаимозаменяемыми, они могли использоваться от оперы к опере и расценивались как фиксированные активы. Привлечение на сезон полудюжины или около того основных певцов, требуемых в каждой опере, было самым дорогим пунктом в бюджете. Вознаграждение, требуемое певцами, особенно избалованными *castrati*, было непомерным. Если в дополнение к этому требовались хор, *corps de ballet* или дополнительные певцы для интермеццо, затраты увеличивались пропорционально. Зачастую доход от продажи билетов не покрывал расходов, так как конкуренция между театрами снижала стоимость билетов. Когда Сан-Кассиано открылся в 1637 г., входная плата в оперу равнялась четырем лирам.<sup>20</sup> Эта цена оставалась такой во всех театрах до 1674 г., когда Франческо Сантурини, импресарио, заключивший арендный договор с театром Сан-Мойзе, понизил её до четверти дуката, что было немногим больше половины лиры. Сантурини скоро столкнулся с оппозицией и должен был прервать арендный договор, но в 1676 г. он открыл собственный оперный театр на участке, принадлежащем семействам Марчелло и Каппелло. Когда этот театр, Сант-Анджело, открылся год спустя, в нем действовала та же самая низкая цена в четверть дуката. В течение нескольких лет другие театры, за исключением Сан-Джованни Гризостомо, самого большого и самого великолепного из них, последовали этому примеру. Ко времени Риккобони цена поднялась до трёх лир. Эта сумма включала только входную плату; дополнительную сумму нужно было заплатить за место около оркестровой ямы или в ложе. Многие из лож арендовались на сезон, в то время как другие были фактически собственностью одного-единственного семейства, и переходили из поколения в поколение.

Основным оперным сезоном (в других городах вообще единственным сезоном) был Карнавал (*carnevale*) или зимний сезон, который длился со дня св. Стивена (26 декабря) до масленицы. Этот праздничный сезон был отмечен ношением масок всем венецианским обществом, включая духовенство. Театр обычно ставил две, иногда три оперы в течение Карнавала. Так как сезон растягивался между двумя годами, возникал некоторый беспорядок относительно того к какому году относить событие. Было вполне обычным делом (и мы будем следовать этой практике здесь) датировать что-либо годом, в который прошла большая часть сезона. Постановка, выполненная 26 декабря 1709 г., таким образом, относилась бы к Карнава-

лу 1710 г. Некоторые предпочитали, однако, идентифицировать сезон годом, в который он начался. В Венеции эта практика распространилась благодаря особенности местного календаря, используемого в юридических и церковных документах, в которых начало нового года приходилось на 1 марта; таким образом, период *more veneto* с 1 января по 28 февраля 1709 г. соответствует периоду с 1 января по 28 февраля 1710 г. нормального календаря.

Осенний сезон открывался в первую неделю октября и продолжался до середины декабря. Это был, прежде всего, сезон комедий, но, начиная с ноября, многие театры включали в репертуар оперы в предвкушении Карнавала. Несмотря на то, что Совет Десяти в 1699 г. установил декретом закрытие театров на Рождество, осенний и карнавальный сезоны были фактически одним целым. Для целей идентификации работ в соответствии с порядком их исполнения в течение сезона (например, в литературе можно встретить такое определение, что ария взята из «третьей» оперы, поставленной в Сант-Анджело в данном году) осенняя опера часто расценивалась как первая постановка Карнавала. Из того, что нередко в списках актёров опер, данных осенью и в следующем карнавальном сезоне в том же самом театре, большую часть составляют одни и те же имена, можно предположить, что многие певцы были заняты в течение «объединённого» сезона.

В соответствии с разрешением Совета Десяти одному или двум театрам позволяли каждый год представлять оперы в течение 15 дней ярмарки от Вознесения до Троицына дня – практика, начатая в 1720 г.

Несмотря на то, что общественные оперные представления носили сезонный характер и исполнялись в определённых временных пределах, драматические произведения продолжали звучать конфиденциально во дворцах и садах знати; это продолжалось в течение всего года. Эти музыкальные сочинения, обычно скромного размера и формы, требовали небольшого числа певцов и были известны как *serenata* из-за исполнения под ясным небом (*sereno*). Как правило, они служили для празднования успеха или восхваления достоинств некоего человека знатного происхождения, в чью честь было организовано представление. Иностранцы послы в Венеции часто уполномочивали местных поэтов и композиторов сочинять серенады для того, чтобы отметить день рождения или именины их монарха или члена его семейства.

Музыка более интимного свойства звучала в “академиях” (*accademie*),<sup>21</sup> которые мы можем сегодня назвать музыкальными вече-

рами (*soirées*) или частными концертами. Де Бросс сообщает о том, что эти музыкальные вечера проводились достаточно часто и что их нетерпеливо жаждали услышать не приглашенные очевидцы: “Едва ли есть вечер, когда где-нибудь нет академии. Народ выбегает на канал, чтобы слушать их с такой степенью увлечённости, как будто это было впервые”.<sup>22</sup>

Используемое в довольно широком смысле, слово “академия” также означало научное общество, вроде Академии дельи Анимози (*Accademia degli Animosi*), основанной венецианским драматургом и историком Апостоло Зено в 1691 г., а позже (в 1698 г.) присоединившейся как филиал к известной римской Аркадской академии. Такие академии интересовались главным образом литературными, эстетическими, философскими вопросами, но не пренебрегали и музыкой. Двое из наиболее музыкально одарённых *dilettanti* (“любителей [музыки]”) Венеции (в XVIII в. этот термин не использовался в пренебрежительном смысле), братья Марчелло: Алессандро (1669–1747) и Бенедетто (1686–1739), принадлежали Аркадской академии, также как и многие из самых известных оперных либреттистов Италии.

Закончим наш далеко не исчерпывающий рассказ о музыкальной жизни Венеции обзором того, как и в какой форме распространялась музыка. С большой степенью вероятности можно утверждать, что, по крайней мере, до середины восемнадцатого столетия музыканты чаще пользовались рукописными нотами и реже печатными. В Италии (к северной Европе это относится в меньшей степени) печатное дело было дорогостоящим занятием. Нотная печатная музыка стоила дороже, чем те же самые ноты, написанные профессиональным переписчиком. Кроме того, для того, чтобы можно было эффективно копировать как отдельные партитуры, так и целые серии, для существовавших в то время способов печати необходимо было установить единообразные принципы музыкальной нотации, которых просто ещё не существовало во многих областях музыки. Этим частично объясняется тот факт, что жанры, в которых эти принципы были больше всего стандартизированы, – в особенности скрипичная соната и концерт, – предпочитались музыкальными издателями. Оперным театрам и капеллам, однако, была необходима версия сочинения, скроенная в точности по их текущим возможностям. Копиисты, нанимаемые подобными учреждениями (Пьета держала двух *figlie* для этой цели), выполняли ценную работу, приспособливая готовые образцы к их потребностям или возникшим событиям. Переписчик часто соединял воедино в якобы новую ра-

боту (*pasticcio*) фрагменты более ранних работ, не обязательно того же самого композитора.

Композиторы часто нанимали переписчиков для своих собственных надобностей.<sup>23</sup> Очевидно, что Вивальди находился в тесном сотрудничестве с несколькими переписчиками, так как весьма часто дошедшие до нас рукописные автографы Вивальди содержат также и образцы их почерка; кроме того, в неавтографичных рукописях есть дополнения и исправления, сделанные самим композитором. Есть предположение, что главным копиистом, работавшим с Вивальди на протяжении почти всей жизни, был его отец – Джованни Баттиста Вивальди. Возможно, что с Вивальди работали также и его племянники Пьетро Мауро и Карло, которые были переписчиками.

Переписчики также работали внештатно, снабжая своих клиентов (тех, кого в Венеции часто посещали иностранцы) самой свежей музыкой. Библиотеки Европы и Америки полны собраний оперных арий, приобретённых таким способом; зачастую они находятся в виде эскизов, без инструментального сопровождения. Несмотря на то, что большинство покупателей мирились с подобными искажениями, находились настоящие знатоки, не соглашавшиеся с таким отношением к музыке. Одним из них был англичанин Чарльз Дженненс, который был возмущён, когда его друг, Эдвард Хольдсворт, привёз ему из Италии несколько «песен» в подобной форме.

Он писал:

Настаивайте на копировании партитуры целиком; в этом случае, если они того заслуживают, мы смогли бы исполнить их на английской сцене. Я должен получить увертюру, арии, симфонии и речитативы в полном составе, со всеми партиями. Я упоминаю об этом так настойчиво, потому что некоторые арии Порпоры, которые были принесены Вами в прошлый раз, и которые были приобретены Вами за [sic] границей, были бесполезны для меня, отсутствуют симфонии и, кроме партий голоса и баса, ничего не было скопировано.<sup>24</sup>

На протяжении жизни Вивальди в его родном городе действовали две фирмы, доминировавшие в сфере издания печатной музыки. Их основали венецианцы Джузеппе Сала и Антонио Бортоли. Период деятельности Сала продолжался с 1676 по 1715 г.; период намного менее производительного Бортоли продолжался дольше – с 1705 по 1764 г.<sup>25</sup> За редкими исключениями, итальянская промышленность, издававшая музыку, была технически и коммерчески от-

сталой. Сала, Бортоли и их коллеги в других городах всё ещё использовали технику наборных передвижных литер, введённую Атаньяном в начале шестнадцатого столетия. Кроме того, комплект применявшихся ими шрифтов в основном не менялся с того времени. Этот метод больше подходил для печатания книг; для музыкальных нот он не был приспособлен, так как каждая строка нотного стана, каждая нотная головка, штиль и пр. занимали отдельное место в наборе, что придавало музыке неаккуратный, несвязный вид. Когда использовались группы более коротких по длительности нот (они всё более и более входили в практику в восемнадцатом столетии), то достигнуть ясности было затруднительно, поскольку каждая нота имела свой собственный штиль. Точное размещение лиг было другой проблемой.

Нет никаких свидетельств того, что итальянские нотопечатники искали установления коммерческих связей к северу от Альп. Какая-то часть из них, в роли розничных продавцов, судя по всему, могла распространять в любом количестве нотную музыку, издаваемую их коллегами, по всей Италии. Это была вялая стратегия, но она не могла заметно снизить их продажи до тех пор, пока европейцы с севера Европы (и итальянцы из других городов) имели желание путешествовать в те места, где печатали ноты. Появление в конце семнадцатого столетия энергично издающей музыку промышленности на северо-западе континента в корне изменило ситуацию.

Старейшина североевропейских нотоиздателей Этьенн Рожé, который открыл свою фирму в Амстердаме приблизительно в 1697 г., с самого начала сделал обычной практикой «пиратства» музыкальных сочинений, изданных в Италии, которые становились доступными нередко в течение года после их появления.<sup>26</sup> Ни один композитор, который зачастую платил за первое издание из собственного кармана (и, если повезёт, возмещал свои расходы путём посвящения какому-либо знатному лицу), ни законный издатель не были защищены законодательством об авторском праве (при некоторых обстоятельствах, во Франции и Англии эти законы работали). Так что не было никакого препятствия для «пиратства», если издатель считал это разумным для себя. С тех пор, как новые издатели стали брать на себя все издержки производства, для них было очень важным достичь больших объёмов продаж. Для обеспечения широкого сбыта Рожé организовал целую сеть торговых агентов в основных коммерческих центрах северной Европы: Лондоне, Париже, Роттердаме, Льеже, Брюсселе, Гамбурге, Кёльне и Берлине. У клиентов появилась возможность заказывать его издания почтой, иден-

тифицируя произведение по номеру, указанному в регулярно обновляемом каталоге и отпечатанному на титульном листе соответствующего произведения. Этот же номер присваивался типографской пластине, с которой делался оттиск.

После смерти Роже в 1722 г., его зять, Мишель-Шарль Ле Сен, продолжал бизнес до 1743 г. Тем временем в самом Амстердаме и в соседних странах появились конкуренты, которые в свою очередь нередко нелегально копировали издания Роже. Главным из них был нотоиздатель Джон Уэлш из Лондона, который, работая с разными партнерами, захватил наибольшую долю британского рынка между 1695 и 1760 гг. Нужно также упомянуть Пьера Мортье из Амстердама, который вел яростную коммерческую войну с Роже между 1708 и 1711 гг. В Амстердаме после 1731 г. работал также Герхард Фредрик Витфогель, в Париже младший Ле Клерк и Леопольд в Аугсбурге.

Все эти издатели использовали новую технику, представлявшую собой (не буквально новую – она была применена в музыке впервые для записи партитур месс) гравировку по металлу.<sup>27</sup> Этот процесс воспроизводил особенности почерка переписчиков того времени, включая использование рёбер для групп восьмых нот и короче. Несуразные ромбы сменились на аккуратные овалы нотных знаков. После 1700 г. гравирование стало более быстрым и более дешёвым благодаря замене оловянных пластин медными (олово более мягкий металл, чем медь) и использованию, где возможно, удара в месте гравировки. Одним большим экономическим преимуществом гравюры явилось то, что новые издания с оригинального набора пластин могли быть сделаны позднее и без дополнительных затрат. Для сравнения, типограф, используя передвижные литеры, должен был разобрать шрифт и распределить его по кассам после выхода первого издания; для любого последующего издания популярного сочинения литеры должны были быть набраны повторно (как произошло, например, с Альбини, когда его опус 2, *Sinfonie e concerti a cinque*, изданный сначала Сала в 1700 г., был переиздан в 1702 и 1707 гг.). В течение первых двух десятилетий восемнадцатого столетия итальянским музыкальным издателям был нанесён двойной удар, от которого они не смогли оправиться. Во-первых, доступность итальянской музыки (только вышедшей из-под пера) в северных европейских изданиях позволяла покупателям из-за Альп удовлетворять свои потребности, не посещая «страну музыки». Во-вторых, многие итальянские композиторы начали приблизительно после 1710 г. посылать свои произведения непосредственно в Ам-

стердам (а примерно после 1730 г. в Париж), минуя своих родных издателей. В подтверждение этих слов скажем, что опус 5 Альбинони (1707) был издан венецианцем Дж. Сала, в то время как опус 6 (до 1712 г.) издал уже Э. Роже. Возвращаясь в Англию из Италии в 1733, Эдвард Хольдсворт приобрёл для Чарльза Дженненса в магазине Ле Сена самый последний сборник (опус 2) Тартини, причём эти произведения, вероятно, были недоступны в собственном городе композитора – Падуе.

Интересны музыкальные последствия такого тяготения к Амстердаму для итальянских композиторов (прежде всего сочинителей инструментальной музыки), предпочитавших издаваться преимущественно за границей. С тех пор, как они начали осваивать трансальпийский рынок, черты космополитизма (например, элементы французского стиля) стали проникать в их музыку, постепенно разрушая барьер между французским и итальянским стилями и подготавливая почву для появления международного раннего классического стиля. Но композиторы, работавшие в таких областях музыки как опера, – а на них издательская индустрия влияла незначительно, – не чувствовали никакой потребности изменять свой стиль. Возможно, здесь берёт своё начало разрыв между итальянской инструментальной и вокальной музыкой, который привёл к ослаблению первой и провинциализму последней в следующем столетии.

Комментарии

Стр. 14 *Большой Тур* – путешествие по Франции, Италии, Швейцарии и другим странам для завершения образования и отчасти с целью развлечений.

Стр. 18 *Mendicanti* (Мендиканти, “нищенствующие”) – монашеские ордена (францисканцы, доминиканцы, кармелиты и др.), члены которых обязывались жить подаянием.

*ospedali* – В Италии первые музыкальные школы открывались при благотворительных учреждениях и представляли собой сиротские дома. В Венеции музыкальные училища открывались при больницах и назывались *ospedali*. Так появились Ospedale della Pietà (больница скорби, сострадания), Ospedale dei Mendicanti (“нищенствующих”), Ospedale degli Incurabili (“неизлечимых”), Ospedaletto (малый госпиталь).

Стр. 27 *Аркадская академия* – сформировалась в Риме в 1690 г. на основе общества поэтов, музыкантов и знатоков искусств. Все они называли себя «аркадскими пастухами» и приняли пастушеские имена. «Аркадцами» могли быть не только римские граждане – участники объединения проживали по всей Италии и даже за рубежом, одно время число их достигало тысячи пятисот. Членами академии были многие папы, много епископов, иностранных герцогов и государей (например, польская королева), дамы и господа благородного происхождения, а также известные артисты (среди музыкантов, например, Корелли, А. Скарлатти, Пасквини, Б. Марчелло и другие). Быть членом академии, и посещать заседания можно было только по достижении определённого возраста.

Примечания

- <sup>1</sup> *Ducato corrente* или “ходячий” дукат (в отличие от серебряного или “платёжеспособного” дуката) был немногим больше полукроны – денежной единицы Англии того времени.
- <sup>2</sup> В [62], на с. 374–375 цитируется краткое содержание двух записей из ежедневника управляющих (Notatorio), датированных 4 июня 1723 г. и 27 января 1724 г., в которых есть ссылки на решение строить эти дополнительные хоры и на исполнение работ: ASV, Osp., Busta 691 (N.I), ff. 177 и 216.
- <sup>3</sup> Итальянское слово *conservatorio* первоначально означало “приют”, “дом призрения”.
- <sup>4</sup> ASV, Osp., Busta 688 (G), f. 181 (5 июня 1707); транскрипция дана в [62], с. 354>.
- <sup>5</sup> ASV, Provveditori sopra Ospedali, Busta 48. Транскрипция статей 45–99 (‘Del Coro’) дана в [62], с. 384>>.
- <sup>6</sup> См. [6], т. 1, с. 194 (письмо к М. де Бланси от 29 августа 1739 г.).
- <sup>7</sup> ASV, Osp., Busta 688 (G), f. 138v; транскрипция дана в [62], с. 352>.
- <sup>8</sup> ASV, Osp., Busta 688 (G), f. 181 (5 июня 1707) и Busta 691 (N.I.), f. 169 (30 апреля 1723 г.).
- <sup>9</sup> См. сн. б.
- <sup>10</sup> Venice, Museo Correr, Ms. Cicogna 1178, ff. 206-12. Транскрипцию поэмы под названием «Sopra le putte della Pietà di coro» см. в [62], с. 389>>.
- <sup>11</sup> См. сн. б.
- <sup>12</sup> См. в [124] записи о ремонте двух кларнетов в 1740 г. (ещё раньше, они использовались в 1716 г. в *Juditha triumphant* Вивальди) и покупке двух валторн в 1747 г. и двух литавр в 1750 г. ASV, Osp., Reg. 1009 (13 марта 1740 г. и 7 декабря 1747 г.) и Busta 693 (Т. II), f. 42. В 1728 г. Пьета назначила вновь Игнацио Зибера на пост маэстро флейты (ранее он был маэстро гобоя).
- <sup>13</sup> См. [124], с.79>; ASV, Osp., Busta 693 (Т. II), f. 50.
- <sup>14</sup> ASV, Osp., Busta 688 (G), f. 195v; транскрипция дана в [62], с. 357>.
- <sup>15</sup> Поэма, процитированная выше, без преувеличения описывает некую Амброзину как ‘un tenor che contralteggia’. Также известно, что ария ‘Esurientes’, предназначенная для Амброзины в одной из версий *Magnificat* (RV 611) Вивальди, включает её партию, написанную в теноровом ключе.
- <sup>16</sup> См. [113].
- <sup>17</sup> См. [33], с. 74; перевод с [32].
- <sup>18</sup> Либреттист, Грацио Браччиоли, говорит в своём следующем либретто к *Orlando finto pazzo* (Вивальди) примерно о 50 постановках, в то время как в [4] сообщается, что опера давалась более чем 40 вечеров.
- <sup>19</sup> См. [31], с. 6>.

- 
- <sup>20</sup> “Ходячий” дукат (*ducatō corrente*) был равен шести лирам (*lire*) и четырём сольдо (*soldi*). 20 сольдо составляли одну лиру.
- <sup>21</sup> В XVIII и в начале XIX в. так назывались авторские концерты, устраиваемые композиторами, а также музыкально-исполнительские публичные собрания, которые организовывались содружествами любителей музыки.
- <sup>22</sup> См. [6], т. 1, с. 193.
- <sup>23</sup> Можно вспомнить об отце и сыне, находившихся на службе (и не только в качестве переписчиков) у Генделя, и известных в литературе и тот и другой под именем Джон Кристофер Смит (Иоганн Кристоф Шмидт).
- <sup>24</sup> Письмо от 10 июля 1741 г. Под ‘*symphonies*’ Дженненс подразумевал все части, исполняемые только на инструментах.
- <sup>25</sup> Данные взяты из [96], с. 137, 32. О жизни и карьере Сала см. [224], т. 36, с. 102–108.
- <sup>26</sup> Более подробно об Амстердамском издательском доме см. [221].
- <sup>27</sup> Интересно, что ранее гравировка по дереву широко применялась при печати книг, но от неё вскоре отказались из-за её сложности и громоздкости и перешли на передвижной тип печати.