

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ПАСТУШКОВА Анна Сергеевна
**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ
ПАРТИТУР АНТОНИО ВИВАЛЬДИ:
ОРГАНОЛОГИЯ, НОТАЦИЯ, КОМПОЗИЦИЯ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
профессор М. А. Сапонов

Москва – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ПЕРВАЯ ГЛАВА. Терминология и органонологический ракурс в анализах инструментальных партитур Вивальди.....	19
1.1. Терминология и типология разновидностей концертов.....	21
1.2. Терминология ригурнельной формы в исследованиях концертов Вивальди.....	26
1.3. Органонологическая терминология струнных смычковых инструментов Вивальди в венецианском и общеевропейском контексте.....	28
1.4. Редкие струнные инструменты в венецианских приютах времен Вивальди. Проблемы атрибуции и реконструкции.....	40
1.4.1. Скрипка-трумшайт (Violino in tromba marina).....	41
1.4.1.1. Скрипка-трумшайт в партитуре: особая скрипка или натуральная труба?.....	43
1.4.1.2. Попытки реконструкции.....	47
1.4.2. «Английские виолы» (Viole all'inglese) в партитурах, инвентарных списках и платежных документах приюта Пьета.....	48
1.4.2.1. Консорт «английских виол».....	49
1.4.2.2. Представители консорта.....	53
1.4.2.3. Гипотезы.....	56
ВТОРАЯ ГЛАВА. К проблеме нотации инструментальных партий в ансамбле рипиено.....	63

2. 1. Общая характеристика нотации ансамбля рипиено.....	64
2. 2. Бассетто (Violini, Violette, Alto).....	65
2. 3. Игра с сурдинами у струнных, духовых и ударных инструментов.....	71
2. 3. 1. Указание «con Piombi».....	73
2. 3. 2. Указание «con Sordini».....	74
2. 3. 3. Сурдины и тембровое воплощение аффектов.....	75
ТРЕТЬЯ ГЛАВА. Композиционные принципы в инструментальных пародиях Вивальди.....	80
3.1. Феномен заимствования в музыке эпохи барокко.....	80
3.2. Инструментальные пародии на оперные темы в концертных формах Вивальди.....	85
3.2.1. Хронологические соотношения оперных арий и инструментальных концертов.....	88
3.2.2. Классификация композиционных параллелизмов. Градация влияния оперной арии на форму и жанр инструментальных композиций.....	90
3.2.2.1. Разновидности ригурнельной формы с протяженными оперными цитатами. Ригурнельные формы concertato.....	92
3.2.2.2. Ригурнельные формы cantabile	95
3.2.2.3. Ригурнельные формы со сценическим контрастом	101
3.2.2.4. Мотто на оперном материале у Вивальди и Генделя	102

3.2.2.5. Медленная часть концерта как «песня без слов».....	105
3.2.3. Театрализованные концерты.....	107
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	114
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	118
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Нотные примеры и иллюстрации.....	136
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Классификация композиционных параллелизмов между оперными ариями и инструментальными концертами (Таблица № 7).....	150

ВВЕДЕНИЕ

Почти сто лет назад, в 1926 году, произошло эпохальное событие для истории музыки: Альберто Джентили (1873–1954), профессор истории и эстетики музыки Туринского университета, получил для материальной оценки нотную коллекцию от салезианских монахов из коллегии Сан-Карло в Борго-Сан-Мартино (Алессандрия), которую они планировали продать. Среди 262 томов этого собрания, в которое входили автографы и прижизненные издания сочинений с XVI по XIX века, Джентили обнаружил четырнадцать томов¹ произведений Антонио Вивальди (1678–1741). Благодаря усилиям Джентили, директора Туринской национальной библиотеки, Луиджи Торри (1863–1932), а также библиотекаря Фаустино Курло (1867–1935), с 1930 года в архиве библиотеки под названием «Коллекция Мауро Фoa и Ренцо Джордано»² хранится драгоценный клад для исследователей старинной музыки – двадцать семь томов с рукописными нотами Вивальди, автографами и копиями, то есть более 450 сочинений³.

Это событие привело к тому, что Антонио Вивальди в первой половине XX века заново открыли для музыкальной культуры. Ведь с момента его смерти в Вене⁴

¹ Вскоре стало известно, что салезианские монахи владеют только половиной коллекции. Вторая часть была обнаружена у маркиза Джузеппе Марии Дураццо, племянника маркиза Марчелло Дураццо (1842–1922), которому изначально принадлежала часть коллекции, переданная салезианцам.

² Коллекции названы спонсорами Роберто Фoa и Филиппо Джордано (выкупившими обе части в пользу Туринской национальной библиотеки у бывших владельцев) в память о своих рано ушедших сыновьях. Рукописи из этих коллекций полностью оцифрованы и находятся в свободном доступе: [191].

³ В Туринской национальной библиотеке находится около 90 % всех сочинений Вивальди, обнаруженных на сегодняшний день. Небольшая часть его автографов и прижизненные копии хранится в следующих библиотеках: Саксонская библиотека (Дрезден), Музыкальная библиотека Генри Ватсона (Манчестер), Австрийская национальная библиотека (Вена).

⁴ Несмотря на то, что композитор большую часть жизни провел в Венеции, а умер в Вене, в этих двух городах, по весьма прозаическим обстоятельствам, нет архивов с основным пластом его рукописей. После смерти Вивальди, в скором времени нотная коллекция, хранящаяся к тому моменту в его доме в Венеции, была распродана его родственниками. О ее перемещениях известно, начиная с 1745 года. Во второй половине XVIII века среди владельцев были венецианские библиофилы Якопо Соранцо (1686–1761), Маттео Луиджи Каноничи (1727–1805), а затем граф Джакомо Дураццо (1717–1794). В семье графа рукописное наследие Вивальди сохранилось вплоть до смерти маркиза Марчелло Дураццо (1842–1922), проживающего последние дни в Палаццо Да Пассано (Оччимьяно, регион Монферрат). В 1925 году родственники усопшего передали его коллекцию в дар монахам-салезианцам из коллегии Сан-Карло в Борго-

и до 1920-х годов, его имя хотя и упоминалось в справочных изданиях и мемуарах, но его музыкальное наследие «почти сразу кануло в Лету» [158, 1]. Причем о Вивальди чаще писали в духе исторических анекдотов как об эксцентричном скрипаче, а его композиторское мастерство оценивалось весьма скромно. Несправедливость таких суждений стала очевидна после счастливой находки его рукописей. Оказалось, что лишь с этого момента стало известно большинство его сочинений. Перечень созданных им произведений пополняется до сих пор: одна из последних находок относится к 2017 году⁵.

Степень разработанности темы. Изучение композиторского творчества Вивальди продвигалось от его инструментальных сочинений (в первую очередь – концертов) к вокальной музыке – оперной и духовной. Во многом на такую траекторию повлияли немецкие исследователи музыки Иоганна Себастьяна Баха. Сведения о том, что Бах аранжировал несколько концертов Вивальди⁶, в 1802 г. открыл широкой публике И. Форкель, и в 1850-е – 1890-е гг. эти транскрипции была опубликованы издательством Peters. В качестве приложений к ним также вышли в свет и отдельные концерты Вивальди [158, 3–4]. В начале XX в. издания его сочинений собрал В. Альтман в своем «Тематическом каталоге опубликованных сочинений» 1922 г. [173]. Исполнение произведений Вивальди после его смерти также развивалось, в первую очередь, в сфере инструментальной музыки. Уже в XX веке одними из первых были записаны его «Времена года»⁷ (1939).

Таким же путем – от инструментального к вокальному – шли исследования музыки Вивальди. В частности, об этом свидетельствует тот факт, что первые

Сан-Мартино, расположенного неподалеку. С наибольшими подробностями историю о том, как коллекция сочинений Вивальди оказалась в Туринской национальной библиотеке, можно прочитать в книге «L'affaire Vivaldi» («Дело Вивальди») Ф. М. Сарделли, вышедшей в свет в 2015 году: [135]. Благодарю Юрия Куприкова за возможность ознакомиться с данным изданием.

⁵ Одна из последних находок была обнаружена М. Толботом в архиве Дрезденской библиотеки в апреле 2017 г. [193]

⁶ Всего И. С. Бах аранжировал 11 концертов Вивальди: семь из них (RV 230, 265, 299, 310, 316, 381, 813) – для клавира (вероятнее всего, для клавесина), три (RV 208, 522, 565) – для органа, и один (RV 580) – для четырех клавиров.

⁷ Впервые концерты «Времена года» были записаны Альфредо Камполи в 1939 году. См.: [139, 9].

тематические каталоги – Марио Ринальди [177], Марка Пеншерля [175], Антонио Фанны [174], Петера Риома [178] – включали только инструментальные сочинения, а вокальные опусы присутствовали в виде неполного перечня, и впервые вошли в каталог П. Риома лишь в 2007 году [179].

В российской культуре сложилась давняя концертная практика, в рамках которой звучат наиболее известные инструментальные концерты, оперы и духовные сочинения Вивальди. Вместе с тем, в российском музыковедении его композиторский стиль практически не изучен. Нашими исследователями наиболее полно освоена музыка Иоганна Себастьяна Баха, а также многих других композиторов эпохи барокко⁸. Что касается сочинений Вивальди, то пока освещены, главным образом, вокальные произведения: о некоторых широко известных операх Вивальди, в частности, о «Неистовом Роланде» и «Олимпиаде», написано в трудах И. П. Сусидко, в т. ч. в соавторстве с П. В. Луцкером [20; 35; 34]; другие публикации об операх подготовлены А. С. Алпатовой и В. И. Лисовым [1], а также Ю. П. Медведевой [22]. Проблемы нотации вокальных партий в хоровых сочинениях, предназначенных для исполнения в приюте Пьета, изучались Е. Ю. Антоненко [3].

Инструментальные сочинения Вивальди в литературе на русском языке рассматриваются либо с исполнительского ракурса (с точки зрения переложения концертов для других современных инструментов) [25], либо как источник для цитирования в современном композиторском творчестве [12], или с точки зрения современных исполнительских интерпретаций «программных концертов» [23]. Но сведений о проблеме авторских исполнительских указаний, нотации, специальной терминологии, которой пользовался композитор, они не содержат.

В западном музыкознании широко рассмотрены проблемы инструментальных партитур. Среди ранних публикаций заслуживают интереса наблюдения в области инструментальной музыки и форм у таких крупных ученых

⁸ Нет необходимости перечислять весомые монографии, диссертации и статьи на русском языке о таких композиторах как К. Ф. Э. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Букстехуде, Ф. Куперен, К. Монтеверди, Ж.-Ф. Рамо, Я. П. Свелинк, Д. Скарлатти, Г. Ф. Телеман, Х. Шютц.

как Марк Пеншерль [117] и Вальтер Кольнедер [91]. Важную роль на протяжении последних десятилетий продолжают играть труды, написанные Майклом Толботом. Толбот – автор нескольких монографий и более двух десятков статей, а также научный консультант многих современных публикаций вивальдиевских сочинений. Среди его монографий наибольшую ценность представляет «Компендий Вивальди» – книга имеет структуру словаря и включает термины и понятия, характерные для творчества композитора [157]. В свое время важным исследованием для вивальдианы стала монография Чезаре Фертонани «Инструментальная музыка Антонио Вивальди» [70], обобщающая практически все известные на тот момент сведения об инструментарии, с подробной характеристикой формы, пространственными комментариями к вивальдиевским партитурным указаниям. Однако с появлением новой информации о творчестве композитора ее данные начали устаревать.

Проблемы текстологического аспекта инструментальных рукописей композитора – систематизации источников – представлены в трудах Пауля Эверетта⁹ и П. Риома [179].

Отдельный пласт исследования вивальдиевской музыки – поиск соответствий и заимствований – был начат П. Рионом. Датский музыковед первоначально был одним из авторов каталога сочинений наряду с М. Ринальди [177], М. Пеншерлем [175] и А. Фанной [174], но постепенно вытеснил их и в настоящее время – победитель в «войне каталогов». Полный тематический каталог инструментальных сочинений вышел в 1986 году [178], и в настоящий момент является наиболее ценным каталогом сочинений композитора. В 2007 году Риом опубликовал большой каталог всех известных на тот момент сочинений Вивальди [179], куда вошли также светские и духовные вокальные произведения. Отличительной чертой обоих каталогов (1986, 2007) стали выписанные практически по каждой единице каталога перекрестные соответствия другим вивальдиевским сочинениям. Следующий шаг в данном направлении сделал Федерико Мария Сарделли [182]: в своем каталоге

⁹ См. следующие труды П. Эверетта: [63], [64], [65], [66], [67].

музыкальных параллелизмов он указал соответствия и степени сходства материала сопоставляемых произведений. В последнем каталоге Риом и Сарделли объединены результаты их трудов [181].

Сегодня текстологические проблемы рукописей Вивальди привлекают внимание уже не только музыковедов и издателей, но и исторически ориентированных исполнителей старинной музыки. Они присоединились к поиску решений проблем, зачастую обращаясь напрямую к автографам. Нередко исполнителям приходится подключать к проблеме инструментария Вивальди и мастеров-изготовителей, например, при реконструкции так называемых «подготовленных» инструментов.

Среди вивальдиевистов, которые являются одновременно и музыковедами, и действующими исполнителями, наибольший вклад в исследование инструментальной музыки Вивальди внесли Ф. М. Сарделли и Беттина Хоффман. Силами флейтиста Сарделли проведено обобщающее исследование деревянных духовых инструментов в музыке Вивальди: исторического контекста их бытования, особенностей исполнительской техники, расшифровки обозначений редких инструментов и атрибуции сочинений с неизвестным авторством как произведений, написанных Вивальди [136]. Гамбистка и виолончелистка Б. Хоффман рассматривает струнные инструменты басового и контрабасового регистра в наследии композитора [83]. Вслед за Элеонорой Селфридж-Филд и Сарделли она также изучает проблемы функционирования «редких» инструментов в партитурах Вивальди [86].

Нотная публикация основного корпуса инструментальных сочинений Вивальди силами Итальянского института Антонио Вивальди состоялась преимущественно во 2-й половине XX века: 530 томов было выпущено издательством Ricordi в 1947—1972 годы под руководством Дж. Фр. Малипьеро [183]. Но при подготовке изданий инструментальных сочинений, куда вошел большой пласт инструментальных концертов, симфоний и сонат Вивальди, далеко не все композиторские указания были поняты верно: в неясных случаях

исследователи прибегали к замене «редкого» или неизвестного инструмента на общеупотребительный вариант или к упрощенной аранжировке¹⁰. Поэтому данные издания частично утратили свою актуальность с точки зрения нотации и инструментария.

Тем не менее, переиздания этих сочинений в период с 1970-х и до сегодняшнего дня не произошло, и издательская деятельность фирмы Ricordi совместно с Итальянским институтом Антонио Вивальди и Фондом Джорджо Чини с 1990-х гг. переключилась на издание сочинений для оперного театра – опер и серенат. В трактовке нотации и атрибуции инструментария здесь сделан значительный шаг по сравнению с изданиями концертов в 1940-е–1970-е гг., что отражено в записи инструментальных партий в данных сочинениях. Что касается инструментальных произведений, то в редких случаях публикуются отдельные инструментальные нотные сборники, инициаторами которых выступают музыковеды–исследователи Вивальди. Среди таких публикаций – концерты для фагота, изданные Ф. М. Сарделли [184], а также концерты для флейты ор. 10, изданные Э. Селфридж-Филд [186]. Если не учитывать эти исключительные явления, то у современных исполнителей в целом остается два пути: пользоваться старыми изданиями, т. е. прижизненными амстердамскими публикациями¹¹ или изданиями Рикорди (не считая опубликованного в XXI в.), либо исполнять музыку по рукописным источникам – автографам и копиям.

Постановка проблемы. Дошедшее до наших дней рукописное наследие Вивальди, в котором большую часть занимают автографы, весьма обширно как само по себе, так и по сравнению с другими композиторами эпохи барокко. Благодаря счастливым событиям 1920-х гг. – соединению двух частей коллекции и ее сохранению в стенах Туринской национальной библиотеки – для изучения

¹⁰ Например, в «Траурном концерте» (*Concerto funebre*, RV 579), изданном в 1949 г., партию инструмента *Salmoè*, поручили английскому рожку. К тому моменту *Salmoè* уже был атрибутирован как шалюмо, но был заменен в партитуре на другой из-за разногласий о том, что из себя представляет этот инструмент и особенностей его нотной записи.

¹¹ При жизни композитора было опубликовано 12 сборников инструментальных концертов и сонат: ор. 1 – 12.

доступны 27 томов рукописных автографов, то есть около 450 сочинений. Но и несколько меньшие прижизненные успехи Вивальди теперь дают «дополнительные очки» исследователям благодаря сохранности этой коллекции. С одной стороны, на долгую жизнь автографов косвенно повлияла небольшая публикационная активность Вивальди: ведь оригиналы партитур, отправленные издателю, часто были утрачены после публикации, так как отсутствовала традиция возвращать их композитору или хранить в собственном архиве. Такая участь постигла, например, концерты для флейты ор. 10, автограф которых утрачен [136, 143], но зато не коснулась множества других концертов, фигурировавших в рукописном виде. С другой стороны, Вивальди работал с гораздо меньшим количеством переписчиков по сравнению с И. С. Бахом, и небольшой круг лиц упрощает атрибуцию почерка в обнаруженных сочинениях с сомнительным или отсутствующим авторством.

Работа с автографами Вивальди влечет за собой ряд сложностей, вызванных особенностями источников такого типа. Например, названия инструментов, проставленные в партитурах, в ряде случаев далеки от общепринятых ныне обозначений (*Violetta, Alto, Claren, Salmoè*), а также могут указывать на особую разновидность того или иного образца (*Violino in tromba marina, Viole all'inglese*). Рукописи композитора отличает множество специальных указаний, которые относятся к выбору инструмента для партии соло или баса (*Bassi, senza Cembalo* и т.п.), манере игры (*con Sordini, con Piombi* и т.п.), динамике звучания. Проблема интерпретации авторских ремарок связана с тем, что они дают далеко не всю информацию, так как предназначались для переписчиков, знакомых с композитором лично и понимавших его указания с полуслова. Поэтому современному исследователю иногда приходится лишь путем немалых усилий догадываться о точном смысле таких ремарок. Их многозначность препятствует достоверной интерпретации нотной записи. Для достоверного, исторически ориентированного исполнения его музыки требуется полноценный анализ подобных «инструкций» – лексикографический, текстологический и музыкальный. Представленная в настоящей работе совокупность методов анализа составляет

актуальность данного исследования.

Несмотря на наличие изданных трудов представителей западного музыковедения, в которых рассматриваются отдельные особенности автографов инструментальных партитур Вивальди, многие лакуны как исторического, так и практического (исполнительского) направления остаются незаполненными.

Первая проблема касается инструментария и ее можно выразить кратко в виде тезиса «на чем играть». Если рассматривать инструментальные сочинения для струнных инструментов или со струнными солистами, то до сих пор не решен вопрос о том, что представляют собой два инструмента с «экзотическими» названиями, изображения которых не сохранились – *Viola all'inglese* («английская виола») и скрипка, именуемая *Violino in tromba marina*.

Вторая проблема касается особенностей авторской нотации и того, «как играть». Инструментальные партии для групп ансамбля рипиено и басса континуо, казалось бы, не должны таить в себе особых сложностей. Тем не менее, выбор регистра для того или иного инструмента в партии *Bassi* или бассетто¹², состава группы басса континуо, трактовка указаний для «всех» инструментов (*Tutti stromenti Sordini*) далеко не всегда в современных интерпретациях соответствуют звучанию «по-вивальдиевски». Эту особенность отмечают и сами исполнители (или руководители ансамблей) старинной музыки, для которых естественно играть по рукописям. Например, Б. Хоффман во время своей лекции об исполнении партии басса континуо в сочинениях Вивальди, прочитанной в январе 2022 года в Московской консерватории, отметила, что наиболее распространенное сочетание инструментов в группе басса континуо – клавесин и виолончель – никогда не используется в партитурах Вивальди (в разделах *piano*), тем не менее, исполнительница регулярно сталкивается с такой трактовкой инструментовки.

Третья проблема касается ряда специфичных композиторских методов, с помощью которых Вивальди создавал музыкальные произведения. С недавних пор стало известно о методе автоцитирования, перемещения фрагментов из одного

¹² Поручение басовой партии инструментам среднего или высокого регистра.

сочинения в другое. Целая группа музыкальных произведений Вивальди, основанная на общем материале – инструментальные концерты и тематически связанные с ними оперные арии – позволяет рассмотреть влияние жанров и композиционных признаков друг на друга. В частности, подобный ракурс позволяет выделить особые разновидности ригурнельной формы, на структурные особенности которой повлиял оперный материал.

Для освещения и решения вышеперечисленных проблем в изучении музыки Вивальди необходимо обращаться непосредственно к партитурным автографам из архивов Туринской национальной библиотеки и Саксонской государственной и университетской библиотеки в Дрездене. Именно поэтому они и послужили главным **материалом** для данного исследования. Дополнительным источником музыкального материала стали копии с авторскими пометками, необходимые для сравнения с автографами. Для сравнительного анализа терминологии в данной работе были привлечены архивные документы Венеции и ее приютов, а также Кремоны конца 17 – первой половины 18 века. Существенные нюансы об инструментарии Вивальди, информацию о новых музыковедческих исследованиях автору удалось почерпнуть из общения с ведущими исследователями музыки Вивальди — Майклом Толботом, Федерико Марией Сарделли и Беттиной Хоффман.

Объектом исследования являются автографы инструментальных концертов Вивальди и оперных арий, основанных на общем музыкальном материале с концертами. **Предмет** исследования – особенности авторской партитурной нотации и терминологии в области инструментария и жанровых обозначений, а также композиторские методы по работе с ригурнельной формой и автоцитированием.

Цель работы заключена в создании уточненной, а также исторически более достоверной характеристики индивидуальных свойств партитур Вивальди — их инструментального состава, динамического баланса и композиционных методов.

Для достижения заявленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- 1) Проанализировать терминологию инструментальных партитур Вивальди, ее

научную интерпретацию и составить текстологические комментарии к наиболее неоднозначным, малоизученным терминам композитора; предложить русскоязычные термины для обобщения и описания явлений в его творчестве в тех случаях, когда существующие в музыковедении термины не отражают в полной мере их специфику;

- 2) Проверить гипотезы о происхождении «редких» терминов для музыкальных инструментов венецианского барокко и сформулировать новые при необходимости;
- 3) Составить описание «редких» музыкальных инструментов для реконструкции, а также предложить практические решения по их замене в современной исполнительской практике;
- 4) Выявить характерные свойства партитурной нотации инструментов оркестра¹³ Вивальди и их функций;
- 5) Рассмотреть трактовку инструментальной функции бассетто в концертах Вивальди через призму авторских обозначений и предложить расшифровку нотации;
- 6) Определить взаимосвязи между использованием особых приемов игры (с сурдинами) и сценическими аффектами;
- 7) Провести сравнительный анализ отдельных частей концертов и оперных арий, объединенных общим тематическим материалом, и определить характер автоцитирования (цитирование ритурнеля, цитирование ядра, инструментальная пародия);
- 8) Проследить влияние оперной арии и ее свойств на тематизм и форму частей инструментальных концертов.

Для достижения названной цели и решения задач применялся комплексный подход, объединяющий историко-контекстуальный, текстологический, композиционный, сравнительные **методы анализа**. Применение *историко-*

¹³ Термин «оркестр» используется условно. Как и в другой литературе, относящейся к музыке эпохи барокко, под ним подразумевается небольшой по количеству участников ансамбль рипиено, аккомпанирующий солистам. См. подробнее [144].

контекстуального метода заключалось во всестороннем изучении документов, имеющих отношение к биографии композитора, бытованию струнных инструментов в венецианских приютах и других итальянских местах времен Вивальди, сопоставлении гипотез, обнаружении расхождений в источниках, а также последующей систематизации данных. Анализ и расшифровка авторских обозначений в инструментальных партитурах проводился с опорой на *текстологический метод*. Для работы с музыкальной формой сочинений Вивальди использовался *метод композиционного анализа*. При изучении частей инструментальных концертов и оперных арий применялся *метод сравнительного анализа*.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении представления об инструментовке и композиционных приемах, а также в разработке корпуса терминов, необходимых для обозначения разновидностей жанров и форм в инструментальной музыке Вивальди. Ее **практической значимостью** является описание конструктивных особенностей и инструментальных возможностей «редких» инструментов для дальнейшей реконструкции и адекватного исполнения, а также расшифровка наиболее неоднозначных фрагментов нотации, что будет полезным для исполнителей старинной музыки, которые занимаются исторически ориентированным исполнительским искусством.

Новизна результатов проведенных исследований определяется следующим. Диссертация является первой работой в российском музыковедении, посвященной ключевым проблемам автографов инструментальных партитур Антонио Вивальди: авторской терминологии, нотации и композиции. Для их решения, а также создания целостной картины венецианской музыкальной практики позднего барокко привлечены нотные и документальные первоисточники, а также зарубежные исследования, учитывающие актуальные достижения современной вивальдианы. Помимо этого в работе:

- впервые сформулирован определяющий признак для нотации инструмента *Violino in tromba marina* (скрипка-трумшайт), которым оказалось наличие двойных нот; партии в сочинениях RV 555 и RV 615, которые ранее в музыковедении считались предписанными этому инструменту, определены как пригодные не для скрипки-трумшайта, а для натуральных труб;
- впервые все сохранившиеся инструментальные концерты с протяженными оперными цитатами классифицированы по степени влияния композиционных признаков оперной арии на музыкальную форму, в результате выявляются две особые разновидности — ритурнельная форма, полностью основанная на материале арии (ритурнельная форма *cantabile*), а также ритурнельная форма с «внезапным» появлением оперной цитаты (ритурнельная форма со сценическим контрастом);
- впервые в перечень автоцитат включены новые фрагменты цитирования оперных арий в концертах RV 139, RV 159 и RV 189, не упоминавшиеся ранее в исследованиях о Вивальди.

Положения, выносимые на защиту:

1. В частях инструментального концерта, представляющих собой пародии на оперном материале, Вивальди объединил композиционные признаки ритурнельной формы и оперной арии, что привело к появлению особых структурных и функционально-драматургических разновидностей: это, во-первых, ритурнельная форма, полностью основанная на материале арии (*ритурнельная форма cantabile*) и, во-вторых, ритурнельная форма с «внезапным» появлением оперной цитаты (*ритурнельная форма со сценическим контрастом*).
2. Партия «редкого» инструмента из приюта Пьета под названием *Violino in tromba marina* (скрипка-трумшайт) обладает характерной особенностью — наличием двойных нот. Этот инструмент фигурирует в пяти сочинениях Вивальди под названиями *Due Violini in Tromba Marina*, *Violino in Tromba* и *Tromba marina*. Партии в концерте RV 555 и мотете RV 615, которые ранее в

музыковедении были предписаны этому же инструменту, предназначались композитором для натуральных труб.

3. В сочинениях Вивальди встречаются два варианта обозначения игры с сурдинами: первое касается струнных, духовых и ударных инструментов (*con Sordini*), второе (*con Piombi*) – только струнных и подразумевает использование сурдин «из свинца», сильнее заглушающих звучание струн.
4. Выражение *Tutti Stromenti Sordini*, которое встречается в автографах, следует трактовать как «все инструменты [на которых это возможно] играют с сурдинами», то есть, сюда по умолчанию не включаются флейты и шалюмо.
5. Нотация партий альтов (*Violetta, Violette*) и скрипок в басовом ключе, в «неподходящем» регистре, зафиксированная как в партитурном автографе, так и в партиях, указывает исполнителям на то, что в данном музыкальном фрагменте им поручена басовая функция — то есть исполнение бассетто.
6. Под *Viole all'inglese* («английскими виолами») в сочинениях Вивальди подразумевались представители семейства виол да гамба, которые по диапазону соответствуют басовой, теноровой и дискантовой итальянским виолам конца XVII – первой половины XVIII века, но самая высокая виола из консорта Вивальди не имеет своего регионального аналога. К существующим гипотезам о происхождении названия инструментов, можно добавить еще одну: в их конструкцию, вероятно, были добавлены такие внешние признаки, которые, с одной стороны, не влияли на музыкальные свойства инструментов напрямую (на их диапазон), но с другой — касались внешнего вида (формы плеч, грифа, резонаторных отверстий и их украшений), в чем следовали английской моде.
7. Для сегодняшних концертных интерпретаций музыки Вивальди и изготовления исполнительских партий важно учитывать, что композитор использовал для обозначения струнных инструментов региональные термины, принятые в Венеции в конце XVII – первой половине XVIII века. Помимо сохранившихся донныне и понятных названий (*Violino* для скрипки,

Violoncello для виолончели) у него фигурировали также Violetta и Alto для альты, Violone для контрабаса.

Степень достоверности и апробация результатов: диссертация подготовлена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», прошла обсуждение на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 25 апреля 2023 года (протокол № 13). Ее основные положения освещены в трех статьях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России [26]; [27]; [28]. Свою научную позицию автор представил в докладах на научных конференциях и семинарах, и отстаивал в последовавших дискуссиях. Доклад «Тембровые находки у струнных в музыке А. Вивальди» прочитан на научном семинаре «Традиции оркестрового исполнительства от барокко до наших дней» (05.05.2017, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского). Доклад «Инструментальные сочинения А. Вивальди и их оперные "двойники"» был представлен на VI Международной научной конференции «Музыка – Философия – Культура. Свое и чужое в истории искусства и культуры» (апрель 2018 года, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского). Доклад «Revisiting the musical concordances of aria and concerto by Antonio Vivaldi» был прочитан на X Европейском конгрессе по музыкальному анализу (EUROMAC 10; 21.09.2021, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского). Частично материал диссертации был представлен на просветительской лекции-концерте «Антонио Вивальди и современники: искусство варьирования. К 340-летию со дня рождения» (03.03.2018, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы (197 наименований, в том числе 40 на русском и 157 на иностранных языках) и двух приложений.

ПЕРВАЯ ГЛАВА. ТЕРМИНОЛОГИЯ И ОРГАНОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС В АНАЛИЗАХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПАРТИТУР ВИВАЛЬДИ

Профессиональное исполнение старинной музыки начинается с достоверного прочтения нотного текста. А способы записи такого текста в давние эпохи подчинялись часто весьма неожиданным для нас местным установлениям и обычаям. Значение того или иного знака или указания композитора могло восходить к специальным либо вовсе случайным условиям и причинам, ныне забытым. Нотация эпохи барокко также не следовала некоему «барочному ГОСТу». Единого стандарта не существовало, хотя эпоха нотопечатания и повлекла за собой мощную тенденцию к международной стандартизации европейской музыкальной нотации в целом.

Потому исполнение старинной музыки неизменно влечет за собой расшифровку нотированных рукописей, — как собственно нотных знаков, так и содержащейся в них терминологии. Это и представляет ощутимую трудность для исполнителей и исследователей.

В наследии Вивальди проблема достоверной расшифровки терминологии и нотации стоит особенно остро в автографах *инструментальных партитур*. Сюда входят как чисто инструментальные сочинения, так и отдельные инструментальные партии в светских и духовных вокальных жанрах. Терминология включает в себя обозначения жанров (*Concerto ripieno* и т.п.), инструментального состава (*Suonata à Violino Oboi, et Organo, et anco se piace il Salmoè¹⁴*), инструментовки басса континуо (*Basso per il Cembalo*), особых приемов игры (*con Sordini, Pizzicati*).

Термины, которыми пользовался Вивальди, можно условно разделить на общеупотребительные и «редкие». К общеупотребительным относятся, например, жанровые обозначения *Concerto* и *Sonata*. То же самое можно сказать о названиях инструментов, которые вошли в XVIII веке в состав оркестра и чьи «имена» дошли до наших дней без существенных изменений (*Hautbois* для гобоя, *Flauto traversier*

¹⁴ Для удобства читателя терминология Вивальди будет приведена с раскрытием сокращений. Вместо *Viol^o* – *Violino*, *Org^o* – *Organo* и т.д.

для поперечной флейты).

Проблема «редких» терминов Вивальди, которыми пестрят его партитуры, охватывает все терминологические категории – и жанровые обозначения, и названия инструментов, и партитурные указания. Если бы они представлялись «редкими» только из-за временной дистанции, то за последние 90 лет, благодаря постепенному накоплению знаний по вивальдиане, их скорее всего успели бы перевести из редкоупотребительных в локальные обозначения для всех известных явлений. Но данному процессу мешает то, что плохо сохранилась музыка из ближайшего окружения Вивальди¹⁵. В связи с этим пока невозможно утверждать, что Вивальди заимствовал какие-либо музыкальные фрагменты из сочинений своих современников и его композиционные методы рассматриваются главным образом как автоцитирование¹⁶.

С другой стороны, сохранившиеся свидетельства музыкальной жизни венецианских приютов, в частности приюта Пьета (*Ospedale della Pietà*), указывают на то, что музыкальные инструменты в этих «нишах» могли быть редкими в полном смысле слова [143], [136], [83]. Что, конечно, не отменяет необходимости сравнивать их с близкими разновидностями инструментов.

Прежде чем перейти к гипотезам относительно происхождения и определения инструментов, скрывающихся под необычными «именами» (например: *Viole all'inglese*, *Violino in tromba marina*¹⁷), следует уточнить критерии использования терминов, уже сложившихся в вивальдиане. Подобный экскурс в терминологию необходим в первую очередь в сферу обозначений, которыми теперь принято называть разновидности концертных жанров Вивальди, а также разделы ритурнельной формы.

¹⁵ Оперные партитуры многих современников Вивальди, в том числе, Томазо Альбинони, утеряны [140].

¹⁶ См. Третью главу.

¹⁷ См. раздел 1.4. в данной главе.

1. 1. Терминология и типология разновидностей концертов

Инструментальные сочинения Вивальди подразделяются на три группы: сонаты, симфонии¹⁸ и концерты. Наибольшее значение в его наследии приобрел концерт: известно, что композитор разрабатывал все современные ему разновидности этого жанра¹⁹. Концерты среди его сочинений явно преобладают: из 827 единиц в последнем каталоге его сочинений [181], две трети являются концертами (499 сочинений).

Хорошо известно и то, какой вклад внес композитор в этот жанр – преимущественно в развитие сольного концерта. Здесь выделяется большое разнообразие инструментов, которым он поручал разработанные солирующие партии (существенно не только наследие для солирующей скрипки, но также флейты траверсо, фагота и других инструментов). Солирующая роль повлекла за собой композиционные изменения в структуре концертов: становление ригурнельной формы с четко отделенными от ригурнелей сольными эпизодами связывают именно с именем Вивальди [157, 171].

Но концерт для инструмента соло (*Obligato* или *Solo*, см. Таблицу № 1) не был единственной разновидностью, которую разрабатывал Вивальди. В целом жанр концерта в эпоху барокко пережил два этапа – до и после 1710-х гг. До 1710-х гг. преобладали концерты, чья инструментовка находилась под сильным влиянием оперной симфонии – небольшой инструментальной пьесы, чаще всего вступительной. Она была написана для трех (двух скрипичной и одной альтовой) или четырех партий (если использовались две партии альтов), которые исполнял струнный ансамбль в сопровождении басса континуо. В некоторых случаях скрипка могла солировать непродолжительное время, но появление соло не было регулярным. У изданий таких концертов нередко присутствовал заголовок *à quattro stromenti* или *à quattro*, например в сборниках концертов Дж. Торелли (*Sinfonie à 3*

¹⁸ Словом *Sinfonia* в конце XVII – первой половине XVIII века обозначали вступительные инструментальные пьесы к операм.

¹⁹ См. подробнее раздел «Типология барочного концерта»: [150, 240–246].

e Concerti à 4, op.5. Болонья, 1692; Concerti musicali à quattro op.6. Аугсбург, 1698) и Дж. Джентили (1669–1737; Concerti à quattro e cinque op. 5. Венеция, 1708). У Т. Альбини в заголовках венецианских публикаций значилось a cinque, но все равно имелись в виду «оркестровые» концерты, без партии солиста: например, Sinfonie e concerti à cinque op. 2 (Венеция, 1700), Concerti à cinque op. 5 (Венеция, 1708).

Не сохранилось каких-либо сведений об истории создания вивальдиевских концертов à quattro (чуть более 40 концертов²⁰), но, по всей видимости, они были написаны примерно в те годы (1703), когда композитор начал работать в приюте Пьета [157, 154, 55]. Три из них (RV 115, RV 152, RV 158) Вивальди озаглавил как *Concerto Ripieno*. Начиная с трудов М. Пеншерля, сформировалась традиция называть таким же образом все вивальдиевские концерты без солиста [157, 154]. В существующих музыковедческих классификациях данный тип концерта обозначается либо как *ripieno concerto*, либо как *concerto à quattro* (или à 4)²¹. По-русски кажется наиболее уместным называть данный тип сочинения *концертом-рипиено*.

Другой, весьма распространенный тип барочного концерта, *concerto grosso* или «римский тип концерта»²², стал широко известен благодаря сочинениям А. Корелли – в конце XVII в. распространявшимся в виде рукописных копий, и, наконец, вошедшим в издание под заголовком *12 Concerti grossi op. 6* (Амстердам, 1714). Инструментовка концертов Корелли из данного сборника, в которой партии делятся на группы кончertino (*concertino*; 2 скрипки и виолончель) и рипиено (*ripieno*; струнный ансамбль), повлияла на многие сборники *Concerti grossi* (Дж.

²⁰ В последнем каталоге сочинений Вивальди [181] в раздел с «сочинениями для струнных и basso continuo» (RV 109 – RV 169) также включены симфонии, сходные по инструментовке его концертам без солистов.

²¹ Кольнедер обозначает данный тип как *Concerto a quattro* [92, 149], Маквей и Хиршберг – как «ранний тип концерта (концерт для четырех партий)», или *ripieno concerto* [107, 53]; М. Толбот – как *ripieno concerto* [157, 154]; П. Вилк – как «концерт без солистов» (*concerto without solists*) [169, 97].

²² Так в современной литературе часто обозначают кореллиевский тип концерта, т. е. концерт для 7 партий [107, 53], в то время как концерт для 5 партий с солирующей скрипкой называют «венецианским» [107, 53].

Валентини оп. 7. Болонья, 1710; П. Локателли оп. 1. Амстердам, 1721; Ф. Джеминиани оп. 2. Лондон, 1732; Г. Ф. Гендель оп. 6. Лондон, 1740). С другой стороны, не все концертные сборники, обозначенные таким образом, включали в себя концерты с чередованием групп *concertino* и *ripieno* (Л. Грегори. *Concerti grossi a più strumenti* оп. 2. Лукка, 1698; Дж. Торелли. *Concerti grossi* оп. 8. Болонья, 1709). Скорее всего, изначально понятие *grossi* «указывало на необходимость для их исполнения значительного исполнительского состава» [6, 174].

В концертах Вивальди заголовки *Concerto grosso* им самим не проставлялся. Но в его первой публикации концертов, в сборнике *L'estro armonico* (Амстердам, 1711) есть два сочинения, написанных по «кореллиевской» модели – RV 578 (оп. 3 № 2) и RV 565 (оп. 3 № 11): в них участвует группа *кончертино*, состоящая из двух скрипок и виолончели. Учитывая столь малое количество концертных образцов, в которых присутствует инструментовка как в «классическом» *concerto grosso*, отдельный тип концерта в наследии Вивальди эта разновидность представлять не может. В каталоге Риома-Сарделли два упомянутых концерта входят в раздел «Концертов для более чем двух сольных инструментов, струнного ансамбля и бассо континуо» (RV 549 – RV 580).

Второй этап в развитии концерта эпохи барокко начинается в 1710-е годы и связан непосредственно с сочинениями Вивальди. Важнейшую роль в данном жанре начала играть сольная партия; сформировался трехчастный цикл (быстро – медленно – быстро); для крайних частей стала характерна ригурнельная форма [158, 107–108]. Первая публикация сольных концертов Вивальди состоялась в упомянутом выше сборнике оп. 3 (1711) – концерты № 3, 6, 9 содержали партию скрипки соло. В следующем сборнике оп. 4 *La stravaganza* (Амстердам 1716) количество сольных скрипичных концертов возросло до семи; начиная с оп. 6 сольные концерты полностью возобладали (и не только для скрипки: так, в оп. 10 солирует флейта траверсо).

Начиная с этого времени устройство сольного концерта установилось в творчестве Вивальди как модель для его концертов, в том числе с другим

инструментальным составом: в концерте для двух солирующих инструментов, для нескольких солирующих инструментов (для трех и более), а также в концерте только для солистов и басса континуо, и концерте для солиста(ов), двух оркестров и басса континуо (все типы концертов приведены в Таблице № 1).

Таким образом, солисты участвуют в большинстве разновидностей концертов Вивальди, исключение составляет только концерт-рипиено. Именно поэтому кажется целесообразным использовать в классификации концертов критерий солирования (столбец «Количество солистов» в Таблице № 1). Он видится значимым признаком, поскольку наличие солистов, независимо от их количества, с большой вероятностью указывает на то, что концертные *allegro* (в 1-й части чаще, чем в 3-й) будут написаны в ригурнельной форме, основанной на чередовании ригурнелей (исполняет *tutti*, включая солистов) и сольных разделов²³.

Если у концерта для двух солистов в музыкальном мире есть привычное обозначение – *двойной концерт*, то все остальные разновидности видится необходимым наделять подходящими наименованиями. Большим разнообразием отличается группа концертов для нескольких солистов (от трех и более), оркестра и басса континуо. В нее попадают как концерты для трех и четырех скрипок, так и сочинения для большого, разнородного исполнительского состава. Одно из них имеет авторское обозначение: в автографе концерта RV 555, написанном для 18 различных партий²⁴ – скрипки, гобоя (*Hautbois*), двух «английских виол» (*2 Viole Inglesi*), двух шалюмо (*2 Salmoè*), двух блокфлейт (*2 Flauti*), двух клавесинов (*2 Cembali*), двух виолончелей (*2 Violoncelli*), струнного ансамбля и партии басса континуо, — произведению предпослан заголовок «Концерт со многими инструментами» (*Con[cer]to Con molti Istrom[en]ti*). Концерт RV 577 подписан композитором, как предназначенный для дрезденского оркестра (*Con[cer]to Del*

²³ См. подробнее следующий параграф: «Терминология ригурнельной формы в концертах Вивальди».

²⁴ 16 партий задействовано в первой части концерта. В третьей к ним прибавляются 2 *Trombe*. См. о проблеме расшифровки этого указания в разделе 1.4.1.1. Скрипка-трумшайт в партитуре.

Vivaldi. P[er] l'Orchestra di Dresda), что видимо повлияло на выбор солистов – двух скрипок, двух флейт, двух гобоев и фагота.

Таблица № 1. Типы инструментальных концертов А. Вивальди

Тип концерта	Пример обозначения у Вивальди	Количество солистов	Количество струнных групп/ ансамблей рипиено	Количество групп basso continuo
сольный концерт (solo concerto ²⁵)	Concerto con Violoncello obbligato (RV 400); Concerto per Fagotto Solo (RV 477)	1	1	1
двойной концерт (double concerto)	Concerto con due Violini principali (RV 507)	2	1	1
концерт с группой солистов (ensemble concerto)	Concerto con molti Istromenti (RV 555)	3 и более	1	1
концерт двойного состава; с солистом (-ами) (concerto for two string orchetras and soloist(-s))	Concerto in Due Cori con Flauti obbligati (RV 585)	1 и более	2	2
«камерный» концерт (chamber concerto)	Concerto con Viola d'Amor 2 Corni dà Caccia, e 2 Hautbois Tutti Sordini e Fagotto (RV 97)	3 и более	–	1 (кроме RV 92, RV 103)
концерт-рипиено (ripieno concerto)	Concerto ripieno (RV 115)	–	1	1

²⁵ В скобках в данном столбце приведены обозначения типов концерта в трудах М. Толбота [158, 106–107], [157].

В современных исследованиях этот тип обозначают как *ensemble concerto* или *Gruppenkonzert*²⁶: кажется наиболее уместным называть по-русски такие сочинения как *концерты с группой солистов*.

В некоторых случаях концерты с солистом(-ами) включали в себя не один, а два струнных оркестра с группами бассо континуо. Всего сохранилось шесть таких концертов: три с солирующей скрипкой (RV 581 – RV 583), а также три с несколькими солистами, от двух (облигатные органы в RV 793) до одиннадцати (в RV 585). Такие сочинения – *in due Cori* – кажется уместным обозначить как *концерты двойного состава*²⁷.

Наконец, свое внимание Вивальди уделил также концертам, в которых участвуют солисты (от трех до шести) в сопровождении бассо континуо, а струнная группа полностью отсутствует. Композитор не использовал какого-то специфического заголовка для таких сочинений и называл их просто концертами (*Concerto*). Будем обозначать по аналогии с существующей музыковедческой традицией (*chamber concerto*; *concerto da camera*²⁸) как «*камерные*» концерты²⁹.

1.2. Терминология ритурнельной формы в исследованиях концертов

Вивальди

Обозначение туттийного раздела в барочных инструментальных концертах как *ритурнеля*, по всей видимости, берет свое начало от терминов *Ritornell* (в нем.яз.), *Ritornello* (в итал.яз.) или *Ritournelle* (во фр.яз.). То есть в терминологию инструментальной музыки ритурнель пришел из вокальной сферы. Среди самых

²⁶ Обозначение *ensemble concerto* встречается здесь [158, 124], *Gruppenkonzert* — здесь [150].

²⁷ Петр Вилк предлагает термин *polychoral concerto* для концертов Вивальди с двумя струнными оркестрами, а также для концертов Генделя *Concerti a due Cori*: HWV 333–334: [169, 97].

²⁸ Подробнее о «камерных» концертах, в состав которых входит блокфлейта или флейта-траверсо, см. [136, 91–138].

²⁹ Для обозначения данной группы концертов возможны и другие термины, так как в эпоху барокко не было деления партитур на камерные и оркестровые в современном понимании, а реальное увеличение плотности звучания зависело от обстоятельств исполнения, размеров музыкального ансамбля, зала и т. д. В качестве обозначения можно использовать термин «облигатный концерт», но автор диссертации решил не вводить данное обозначение, чтобы не перегружать текст работы.

ранних случаев употребления – обозначения повторяющихся фрагментов в завершении строф в ренессансных мадригалах [53, 136]. В эпоху барокко понятие «ритурнель» используется в сфере музыкального театра: для обозначения инструментальных разделов оперных арий [82, 187], а также для пьес, которые играют в оперном театре между действиями, например у Ж.-Б. Люлли [82, 188].

В европейском музыковедении термин «ритурнель» применительно к концертам впервые появился в литературе 1960-х гг., в частности, у А. Хатчингса [87] и В. Кольнедера [95].

Форму, типичную для первых частей барочных инструментальных концертов (также встречается в финалах), в российском музыковедении называют двумя способами – концертная форма (или староконцертная форма) и ритурнельная форма. Инициатором первого названия выступил Ю. Н. Холопов: в статье «Концертная форма у И. С. Баха» [38] он предлагает термин как для всей формы, так и для ее разделов – «тема» и «интермедия».

О другом названии данной формы – ритурнельная форма – в русской музыковедческой литературе напомнил В. В. Протопопов [29, 55], хотя он и не поддержал идею повсеместного использования такого термина. Однако именно этот вариант видится наиболее универсальным, так как совпадает с традицией обозначения, принятой в европейском музыкознании (*ritornello form*) и поэтому используется в данной работе.

Термины, принятые для описания разделов ритурнельной формы Баха, весьма трудно и даже невозможно механически перенять и использовать для сочинений Вивальди из-за тех ассоциаций, которые уже сложились и прочно обосновались в нашем музыкознании. Взамен таких известных музыкальных терминов, как ритурнель (*ritornello*) и эпизод³⁰ (*episode*), в указанной статье использованы обозначения «тема» и «интермедия». «Тема», с одной стороны, отсылает нас к теме фуги – но имитационность не характерна для туттийных разделов вивальдиевских концертов, и в целом не свойственна его музыкальному

³⁰ Термины «ритурнель» (*ritornello*) и «эпизод» (*episode*) использует М. Толбот [152, 170].

стилю. С другой стороны, термин «тема» применять к ритурнелю у Вивальди стилистически не совсем достоверно. При исследовании инструментальных произведений И. С. Баха правомерно ныне известное и принятое нами определение темы, данное Ю. Н. Холоповым: «... музыкальная мысль, лежащая в основе сочинения, имеющая определенный характер, индивидуальный облик, определенную структуру, относительную внутреннюю цельность и завершенность...» [39, 362]. Если темы баховских концертов уже смотрят в «будущее» и соответствуют приведенному определению, то ритурнели Вивальди вышеперечисленными качествами не обладают и ставят нас перед дилеммой. Упомянутый в данной статье термин «интермедия» для обозначения разделов с участием солистов вновь отсылает к разделам фуги. Для того, чтобы не создавать ассоциаций с терминологией эпохи барокко, характерной для обозначения полифонических форм, в данной работе будут использоваться более универсальные и «нейтральные» термины – «ритурнельная форма», «ритурнель» и «сольный эпизод»³¹.

1.3. Органологическая терминология струнных смычковых инструментов Вивальди в венецианском и общеевропейском контексте

Инструментарий эпохи барокко отличался не только обилием разновидностей музыкальных инструментов, но и пестротой обозначений, иногда их неопределенностью и даже подчеркнуто локальным характером. Названия инструментов в городах или отдельных областях складывались под влиянием региональных привычек, и Венеция не была исключением. На бытование инструментального «термина» влияло сразу несколько факторов, которые следует учитывать в попытке определить инструмент, для которого выбрали то или иное обозначение. Во-первых, важно иметь в виду время, к которому оно относится, а также географическое местоположение. Например, закрепление термина

³¹ Автором диссертации была предпринята попытка ввести новый термин «интрата» для обозначения сольных эпизодов, но на данный момент его введение перенасытило бы текст пока избыточным терминовтворчеством.

Violoncello в разных итальянских землях происходило не одновременно: если в Болонье и Модене это случилось довольно рано, уже к концу XVII века [83, 6–7], то в Риме только в 1730-е годы, а до этого момента в городе на протяжении нескольких десятилетий данный термин сосуществовал с *Violone* [83, 8–14]. Одним словом, унификация, то есть единый термин (всегда *Violoncello*, а не *Viola bassa* или *Violone* от случая к случаю) – необходимость, характерная для новейшего времени.

Не принимая во внимание географическое местоположение и датировку, также будет невозможно определить, что такое *Violetta*. Теперь традиция называть так струнный инструмент угасла, но такое название часто фигурировало в европейской музыке в XV – 1-й половине XVIII века по отношению к различным типам струнных инструментов [188, 2–5]. В XVI веке под «виолеттой» подразумевали скрипку; в XVII и XVIII веках помимо скрипки — дискантовую виолу (М. Преториус, И. Г. Вальтер), виоль д’амур [188, 3–5] и скрипичный альт (И. Г. Вальтер)³².

Во-вторых, следует принимать во внимание человеческий фактор: кто был писцом и для какой аудитории предназначалось данное инструментальное наименование. Насколько образованным был клерк, писарь, который занес в опись то или иное название музыкального инструмента? Вел ли он подробную документацию по состоянию инструментов коллекционера, тщательно записывая не только обозначение, но и форму, количество струн, внешние особенности, или же его перечисления отличаются краткостью? Например, Б. Хоффман анализирует ситуацию с виолончелью и двумя относящимися к ней терминами, *Violone* и *Violoncello*, которые мирно сосуществуют в Риме на протяжении тридцати лет. В отчетах поданных кардинала Оттобони она обнаруживает, что «переход от *Violone* к *Violoncello* совпал со сменой писца»: в подобных обстоятельствах «разные

³² В трактате М. Преториуса в таблице настройки виол самый высокий инструмент семейства назван *Violetta picciola* [120, 25], но далее это же название употребляется как синоним скрипки: *Discantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola*, [111, 48]. И. Г. Вальтер указывал, что слово «виолетта» употреблялось как для обозначения инструмента скрипичного семейства (*Braccien*), так и для «маленькой виолы да гамба» (*kleinen Violen di Gamben*), см. [166, 636]. В словаре Дж. Грассино «виолетта» — синоним «маленькой виолы» (*Violetta, or Little Viol*). См.: [73, 327].

наименования отражают не какие-либо органологические различия, а только лексические привычки» [83, 13–14].

Если запись предназначается не для внутреннего использования, а для музыкантов из других городов или стран, как при нотном издании, то выбранный термин должен быть понятным более широкой аудитории. В таком случае название инструмента может и не указывать на конкретную разновидность, а сообщать о регистре и функции в музыкальном произведении – нижнем или среднем голосе. Например, в дрезденских копиях сочинений Вивальди³³ фигурируют такие названия, обозначающие партию среднего голоса, как *Alto Viola* и *Viola*, которые не встречаются в его автографах.

Для того, чтобы в данной главе перейти к редким струнным инструментам в сочинениях Вивальди, сначала уточним, каким образом обозначались струнные смычковые в его ансамбле *ripieno*.

Когда мы говорим о струнных инструментах, которые составляли ансамбль *ripieno* у венецианских композиторов времен Вивальди, то подразумеваем представителей семейства скрипок, а не виол. Именно данное семейство, начиная со 2-й половины XVII века, звучало в ансамбле (скрипки, альты), а также в партии *bc* (виолончели, контрабасы)³⁴. Это уточнение требуется здесь, в первую очередь, чтобы не смущать читателей частым появлением термина *Viola*, который изначально в Италии (преимущественно в XVI и первой половине XVII века) обозначал инструменты из консорта виол – *Viola da gamba*, *Viola piccolo* и т.п.

³³ См. подробнее о дрезденских копиях концерта RV 189: [26, 15–16].

³⁴ Как известно, современный контрабас совмещает в себе признаки контрабасовой виолы покатые плечи, мягкие углы, плоскую заднюю деку, а также черты скрипичного семейства – с f-образными отверстиями и суженным грифом без ладов [30, 31]. В эпоху барокко одновременно функционировали струнные инструменты контрабасового регистра (регистр часто обозначен как 16-футовый) разной конструкции, еще отдаленные или уже приближенные к скрипкам. Именно поэтому вопрос о том, какой конструкцией обладал, а также какому семейству принадлежал струнный инструмент, исполняющий самую низкую партию в том или ином сочинении, до сих пор остается дискуссионным.

Консорт виол уже в 1640-е годы утратил свою популярность в Италии³⁵, но слово Viola с разнообразными дополнениями продолжило свое активное существование уже в связи со скрипичным семейством.

Виолы в Италии во времена Вивальди не исчезли полностью, но спрятались в отдельные «ниши», откуда звучали обособленно, скорее всего, не смешиваясь со скрипичным ансамблем. Но итальянская ситуация отличается от того, что происходило за рубежом. В других землях, например, в английских, немецких и французских, консорт виол, а также его представители, звучащие соло, особенно виола да гамба, продолжали занимать существенные «позиции». В частности, во Франции существенная конкуренция между виолой да гамба и виолончелью возникает только в 1730-е годы, как результат того, что в Париже стали активно выступать многочисленные итальянские виолончелисты-виртуозы [163, 59–67].

Прежде чем перейти к венецианской терминологии скрипичного семейства времен Вивальди, следует оговорить, что вопрос о том, как выглядели инструменты, для которых предназначались те или иные термины, пока остается дискуссионным и специально освещаться здесь не будет. Исследование терминологии нам необходимо для того, чтобы соотнести название инструмента в партитуре с инструментами соответствующего регистра из тех, что тогда существовали, но без привязки к конкретной разновидности. Дело в том, что исторически первая стандартизация скрипичных инструментов произошла ближе к середине XVIII века. Например, о виолончели как инструменте определенного размера, с четырьмя струнами, настроенными по квинтам, на котором играют сидя, держат смычок в современной манере (а не виольной), с целью стандартизировать практику игры, впервые детально написал Мишель Коррет в трактате, опубликованном в Париже в 1741 году — «Метод теоретический и практический, чтобы за короткое время в совершенстве освоить игру на виолончели» [55].

³⁵ Итальянские композиторы в 1640-е годы и позднее продолжают сочинять для виолы да гамба, но не для итальянской аудитории, а, главным образом, для иностранных музыкантов и покровителей. См. подробнее: [85].

Размеры инструментов среднего и низкого регистра сильно варьировались от региона к региону. По всей видимости, как виолончели, так и контрабасы имели разные габариты: в частности, контрабасы далеко не сразу (и везде одновременно) стали инструментами 16-футового регистра, транспонирующими на октаву вниз. Сохранилось довольно много свидетельств о низких струнных басах XVII века, которые не транспонировали, и могли расширять свой диапазон с 8-футового до 12-футового (с нижней струной, настроенной на F или G контроктавы), т.е. на кварту или квинту ниже, чем барочные виолончели³⁶.

О различиях между возможностями инструментов в нижнем регистре, в зависимости от национальных особенностей, можно судить, обратившись к таблице в одном из томов французской энциклопедии, изданной Д. Дидро и Ж. Л. д'Аламбером (1767). В таблице «Соотношение диапазона голосов и музыкальных инструментов по сравнению с клавесином» (*Table du rapport de l'étendue des voix et des instrumens de musique comparé au clavecin; planche XXII*) самый низкий регистр среди струнных смычковых инструментов (начиная от F₁) поручен инструменту, названному «итальянским контрабасом» («*La Contrebasse des Italiens*). Рядом следует подпись: «итальянские контрабасы звучат на октаву ниже нашего баса и в унисон с 16-ю футами»³⁷.

В качестве еще одного подтверждения тому, что наиболее глубокие басы (а значит, транспонирующие) вероятнее всего произошли из итальянских земель, рассмотрим письмо французского монаха, который посетил Рим в 1698–1700 гг.: «Их скрипичные басы в два раза больше наших, и все те [басы], которые вместе играют в наших операх, не издают такого гудения, как два больших баса в итальянском оперном театре. Этого инструмента, безусловно, не хватает во

³⁶ В исследовании М. Ваншеувейка говорится о том, что «по крайней мере, до 1675 года термин *Violone* (без дальнейших уточнений) относился к нетранспонирующему 8-футовому инструменту из семейства виолы да браччо более крупного типа с возможным расширением до 12-футового регистра (F₁–C). Такой *Violone* мог иметь форму традиционной виолы да гамба (с шестью струнами, настроенными G₁–C–F–A–d–g, инструмент, часто называемый “G-Violone”); или басовой скрипки (с пятью или четырьмя струнами)». [163, 83–84].

³⁷ *La Contre basse des Italiens sonne l’octave au dessous de leur basse et l’unisson du 16 pieds*. См. [124, *Planche XXII*].

Франции: таких басов с их глубиной, что дает итальянцам замечательную основу, на которой держится все исполнение...» [122, 105–107].

В последней трети XVII – первой половине XVIII века в Венеции были распространены следующие термины для обозначения скрипичных представителей: *Violone* – для контрабаса, *Viola* или *Violoncello* – для виолончели, *Violetta* или *alto Viola* – для альты, *Violino* – для скрипки [83, 18–23]. Эти термины, не считая универсального названия для скрипки – *Violino*, выделяют именно венецианскую практику того времени, сложившуюся в том числе под влиянием региональных лексических норм.

Название *Violino* для скрипки, как в Венеции, так и в Италии в целом, выделяется своей исключительностью на фоне терминов для других инструментов скрипичного семейства. Это единственный инструмент, современное обозначение которого закрепилось раньше других. Функция солистки, а также родоначальницы скрипичной семьи, вероятно, сыграли в этом процессе определяющую роль. Именно поэтому нет необходимости рассматривать терминологию скрипки в данный временной период, и далее будут представлены терминологические особенности остальных представителей скрипичного семейства – альты, виолончели и контрабаса.

В обозначении *скрипичного альты* венецианцы эпохи позднего барокко оказываются старомодными. Вероятно, из-за того, что термин *Viola* уже занят виолончелью, для альтового инструмента понадобились отличающиеся варианты – *Violetta* и *alto Viola*.

Рассмотрим терминологию инструмента, играющего в альтово-теноровом регистре в венецианских источниках 2-й половины XVII – 1-й половины XVIII веков. В инвентарных описях (*mobile*) венецианского приюта *Conservatorio dei Mendicanti* инструмент под названием «виолетта» упоминается в период с 1661 по 1705 год: в документах за 1661-й, 1664-й, 1682-й и 1705-й. Причем в описях того же источника, но за другие годы инструмент альтового регистра именуется вместо виолетты *Viola piccola* (1668–1673), *Viola piccola cioè di collo* (1673) и *Viola da colo*

(1700) [8, 18]. Уточнения *di collo*³⁸ и *da solo* (букв. «[для игры] у шеи», то есть с горизонтальным положением корпуса) скорее указывают на инструмент скрипичного семейства: но из-за того, что совершенно ничего неизвестно о размерах *Viola da collo*, под данным обозначением может подразумеваться как альт, так и виолончель.

В списке музыкальных инструментов собора Сан-Марко за 1685 год струнные смычковые сгруппированы по диапазону, и виолетта указана как инструмент среднего регистра между скрипками и виолончелями: *Violini* no 8; *Violette* no 11; *Viole da braccio* no 2; *Violoni tre*; *Tiorbe Quattro* [48, 18].

Вивальди в своих сочинениях избегает термина *Viola* для обозначения партии среднего голоса в ансамбле *ripieno*. Видимо это связано с тем, что под данным термином Вивальди подразумевал басовый инструмент. О различиях двух понятий — виола и виолетта — для Вивальди и его окружения может свидетельствовать тот факт, что Лучетта и Джельтрудо, воспитанницы приюта Пьета и участницы его концертов, играли, по всей видимости, на двух разных инструментах: одна на «виоле» (*Lucietta dalla Viola*), другая на «виолетте» (*Geltruda dalla Violetta*) [91, 46].

Вивальди обозначает партию среднего голоса тремя способами: *Violetta*, *Violette* и *Alto*³⁹. Вивальдиевское *Alto*, вероятно, является сокращением от *Alto Violetta*. Об этом свидетельствует автограф *Concerto funebre* (RV 579, см. Пример № 1), в нем инструменты *Violette* указаны только в заголовке: *Con*^{to} *Funebre* / *Con Hautbois sordini, e Salmoè / e Viole all'Inglese / Tutti li Violini e Violette Sordini / Non però il Viol° Principale* («Траурный концерт для гобоя с сурдиной, и шалюмо, и английскими виолами, все скрипки и виолетты [играют] с сурдинами, но не солирующая скрипка»). В самой партитуре слово *Violette* больше не появляется, но единственная среди партий, которая могла подразумевать виолетту, обозначена термином *Alto*.

Разнообразные басовые скрипки – т.е. инструменты 8-футового регистра,

³⁸ *Collo* – «шея» (*ит.*).

³⁹ См. сочинения: RV 183, RV 286, RV 391, RV 203.

способные играть в большой октаве, начиная от звуков «G» и ниже («C», «D» или «E»), как известно, существовали еще в XVI веке, то есть задолго до того, как стали обозначаться термином *Violoncello* [90, 236]. Принято считать, что *виолончель* – как инструмент, обозначенный термином *Violoncello* – произошла из эмилианского региона Италии, городов Болонья и Модена, в середине XVII века [163, 69–72]. Термин *Violoncello* впервые был использован в 1665 г. в публикации сборника болонского композитора Джулио Чезаре Аррести «Сонаты для двух или трех партий, с партией виолончели по желанию» (*Sonate a 2 & a tre con la parte di Violoncello a beneplacito, Op. 4, Венеция*). В Болонье в 1670-е гг. в платежных документах впервые появляются виолончелисты: как *suonatore di Violoncello* уже в 1674 году упоминается Джованни Баттиста Витали (1632–1692), затем его сменил в 1675 году Петронио Франческини (1651–1680), а в 1680 году – Доменико Габриели (1651–1690).

Поводом для использования термина с уменьшительным суффиксом – *Violoncino* (с 1641 г.) и *Violoncello* (с 1665 г.) – видимо послужило техническое новшество. В эмилианском регионе изготовили струны с металлической обмоткой, которые позволили добиться более яркого и тонкого звука, и поместили их на басовый инструмент уменьшенного размера – прототип современной виолончели⁴⁰. Эти свойства *Violoncello* способствовали ее сольной роли и появлению первого сольного репертуара, в частности, сборника сочинений Доменико Габриели «Ричеркары, каноны и сонаты для виолончели» (около 1680).

Наряду с термином *Violoncello* вплоть до первой четверти XVIII века в Италии продолжали использоваться следующие обозначения для басовой скрипки: *Violone*, *Violone da braccio*, *Viola*, *Viola da braccio*, *basso di Viola*, *basso Viola da braccio*, *bassetto Viola*, *Violoncino* [83, 4]. В венецианский обиход термин *Violoncello* для басового смычкового инструмента также вошел не сразу, довольно долго

⁴⁰ Виолончели в конце XVII века и первой четверти XVIII века имели различные габариты. Существует предположение, что инструмент под названием *Violoncello* был по размеру меньше, чем современная виолончель [163, 63].

существовало обозначение *Viola*. Оба термина сосуществовали как синонимы до середины XVIII века.

Примером того, что Венеция признавала обозначение *Viola*, а не *Violoncello*, может послужить биография уже упомянутого Доменико Габриели, композитора и блестящего солиста-виолончелиста. В 1680-е гг. в Болонье его должность обозначалась как *suonatore di Violoncello*. В это же десятилетие он ставил оперы в разных городах Италии, в которые любил включать арии с обязательной виолончелью. Когда постановки предназначались для Болоньи, Модены или Турина, он указывал в партитурах термин *Violoncello*, но в партитурах для венецианских театров обозначал этот инструмент как *Viola*, подписывая арии с солирующей виолончелью так: *aria con la Viola* [83, 19]. Судя по исполнительским особенностям этих партий, проанализированных Б. Хоффман, все они предназначались для одного и того же инструмента – виолончели в строе *in G* с одинаковой настройкой струн⁴¹.

Вероятно, одной из причин, по которой термин *Viola* встречался в Венеции и позднее, в XVIII веке, были ассоциации с чем-то возвышенным и поэтическим – ведь виолы да гамба, в отличие от скрипичных представителей, были инструментами знати, с благородной родословной. Иначе трудно объяснить, почему Джакомо Танески (*Giacomo Taneschi*) играл в соборе Сан-Марко в 1695–1710 годы как виолончелист (*suonatore di Violoncello*), а в некрологе (умер ориентировочно в начале 1710-х гг.) был назван так: «*Il Signor Giacomo Taneschi, [...] suonatore molto celebrato di Viola*» [83, 21].

Тем не менее, Вивальди в своих сочинениях активно пользовался термином *Violoncello* в тех случаях, когда инструмент исполнял солирующую роль, в концертах, вокальных ариях и партии басса континуо: именно так обозначен инструмент в концертах для виолончели соло (RV 398–424) – *Con[cer]to p[er]*

⁴¹ Речь идет о венецианских постановках опер Габриели «*Il Clearco*» и «*Il Rodoaldo*» (обе – 1685), а также операх «*San Sigismondo*» (Болонья, 1687), «*Flavio Cuniberto*» (Модена, 1688) и «*Silvio, Re d'Alba*» (Турин, 1689) [83, 19].

Viol[oncel]lo⁴², т. е. использовано общепринятое сокращение названия инструмента. В партии басса континуо термин *Violoncello* появляется для того, чтобы указать на сокращенный состав: солирующая виолончель аккомпанирует двум скрипкам в медленной части концерта RV 510, партия континуо подписана так — *Violoncello Solo*.

Для обозначения самого низкого струнного смычкового инструмента, то есть инструмента 16-футового регистра, играющего на октаву ниже партии баса, на рубеже XVII и XVIII веков в Италии использовалось два термина: *Violone* и *contrabasso* (*contrabbasso*, *controbasso*). По всей видимости, данные обозначения появились для того, чтобы обозначить наиболее низкую партию в ансамбле, как «большую виолу» или инструмент, звучащий ниже партии *basso*.

Специфическая ситуация вокруг понятия *Violone* нуждается в пояснении. Термин *Violone* получил распространение, начиная с XVI века, применительно к семейству виол – как самый низкий инструмент виольного типа⁴³. Примерно в то же самое время по отношению к наиболее глубокому басу (причем это не означает, что он был 16-футовым) начали применять понятие *contrabasso* [119, 30]. Существовали в том числе указания на то, что к обоим понятиям относились как к синонимам: например, в Ферраре, в инвентарных записях «Академии страстей» (*Accademia della Morte*, 1594) значилось «виолонь или контрабасы» (*Violoni ovvero contrabassi*) [119, 30].

В отличие от современной терминологической практики, когда конкретное название соответствует определенному виду инструмента, за барочными *Violone* и *contrabasso* они не были закреплены. Более того, именно в этот период, с последней трети XVII века, происходила эволюция контрабасового инструмента. У «виолонов»–«контрабасов» многие признаки виольных инструментов менялись на

⁴² Чаще всего Вивальди сокращал название инструмента – Con[cer]to p[er] Violon[cel]lo (RV 401; Giordano 28, 20r), иногда писал его полностью – Con[cer]to P[er] Violoncello del Vivaldi (RV 414, Foà 29, 101r); P[er] Violoncello Con[cer]to Del Vivaldi (RV 398; Foà 29, 112r).

⁴³ По предположению Э. Селфридж-Филд, в 1550–1620 гг. термин *Violone* обозначал виолу контрабасового регистра [142, 315].

скрипичные: сокращалось количество струн – от шести к четырем или даже к трем⁴⁴, убирались лады, менялась форма корпуса и отверстий, с с-образных на f-образные. Таким образом, в зависимости от региона, под *Violone* и *Contrabasso* могли подразумеваться как «более виольные», так и «более скрипичные» представители самых низких струнных инструментов. Так, в Германии довольно долго, вплоть до середины XVIII века, просуществовали 6-струнные контрабасы⁴⁵. В то же время, о раннем переходе к большому, транспонирующему инструменту с четырьмя струнами в Италии, свидетельствуют и выше упомянутые французские источники [122], [124], и трактат Бартоломео Бисмантовы 1677 года, в котором приведена настройка для четырехструнного инструмента (*Contrabasso, Violone*) [47, 118], и ряд сохранившихся картин⁴⁶.

Смена термина *Violone* на *Contrabasso* в итальянских регионах происходила с разной скоростью. Один из самых ранних переходов произошел в Бергамо на рубеже XVII – XVIII веков. В документах церкви Санта-Мария говорится о двух служащих: это Джованни Паренти, который, находясь на службе (с 1659 г.), именовался как «*sonatore di Violone*», но уходя в отставку в 1700 году, указывался как «*sonator di Contrabasso*» («*abbandonato il servizio di questa Chiesa di Santa Maria Giovanni Parenti sonator di Contrabasso*») [115, 710], и его последователь, Марк Антонио Бернарди, который сразу обозначался как контрабасист, *sonatore di contrabasso* [115, 744].

Традиция применения того или иного термина в ряде случаев зависела от

⁴⁴ Трехструнные контрабасы, обычно настроенные по квинтам (A_1-D-g), использовались в разных европейских странах вплоть до начала XX века [119, 134].

⁴⁵ В словаре Д. Мерка (Глава 8; 1695) перечислены только две настройки для *Bass-Geigen*, обе предназначены для 6-струнных инструментов. Нижняя струна настроена на A_1 или G_1 [108, 15–21]. В словаре И. Ф. Айзеля (1738) у инструмента *Violone, Basse de Violone, Grosse Bass-Giege* «как и у виолы да гамба обычно шесть струн». [61, 47]. И. Г. Вальтер (1732) по отношению к *Violone* используется синоним *Bass-Geige*, у данного инструмента 6 струн, нижняя настроена на G_1 [166, 637].

⁴⁶ Например, венецианское полотно Грегорио Ладзарини «Святая Тереза, коронованная Спасителем» (Венеция, Кьеза-дельи-Скалци, около 1700 г.), на котором изображен 4-струнный контрабас.

того, как именовался инструмент басового регистра. В первой трети XVIII века один из самых необычных случаев употребления слова *Violone* встречается в музыкальной культуре Рима: инструмент 16-футового регистра именуется *controbasso*, а термин *Violone* относится к инструменту 8-футового регистра, то есть виолончели [83, 11]. В римской терминологии обозначение *Violoncello* также применялось в те годы, но потеснило *Violone* и закрепилось за инструментом 8-футового регистра только в 1730-е годы [83, 11–14].

В Венеции вплоть до середины XVIII века следовали традиции называть контрабасовый инструмент старомодным образом, с помощью термина *Violone*. Вивальди придерживался данной практики: *Violone* – постоянный участник его группы бассо континуо. Указания на *Violone* в данной партии, так же как и в случае с виолончелью, появляются в тех ситуациях, где требуется особенная инструментовка. Например, во 2-й части концерта RV 199 басовая партия подписана следующим образом: *Violette Violone e Violoncello senza Cembali* («альты, контрабас, виолончель без клавесинов»). В знаменитой арии «*Sol da te mio dolce amore*» из оперы «Неистовый Роланд» (RV 728; I:11) композитор выписывает инструментовку для бассо континуо: *I Violone con Arco / Violette e Bassi / Pizzicati / Senza Cembali* («один контрабас со смычком, альты и басы пиццикато, без клавесинов»).

Имеющиеся данные из документов приюта Пьетта также подтверждают, что там было принято использовать понятие *Violone*: об этом, как и в случае с уже упомянутыми воспитанницами, играющими на «виолеттах», свидетельствуют следующие прозвища – *Caterina dal Violon* (упомянута в 1707) [Цит. по: 80, 200, сноска 5], *Pellegrina dal Violone* (упомянута в 1707–1720) [Цит. По: 80, 201, сноска 11], *Michielina dal Violon* (упомянута в 1718) [Цит. По: 80, 201, сноска 14].

Таким образом, терминология в отношении инструментов скрипичного семейства – скрипок, альтов, виолончелей и контрабасов – в сочинениях Вивальди, сохранившихся в виде автографов, совпадает со сложившимися в Венеции традициями конца XVII – первой половины XVIII века. Единственной

отличительной деталью, пожалуй, является выбор термина Violoncello, а не Viola в отношении басового струнного инструмента 8-футового регистра, что, впрочем, остается в рамках венецианской практики того времени.

1.4. Редкие струнные инструменты в венецианских приютах времен

Вивальди. Проблемы атрибуции и реконструкции

В инструментальном творчестве Вивальди собрал целую «энциклопедию» инструментов своего времени, их тембров и тембровых сочетаний. При легкой узнаваемости его тематизма и фактуры тембровые находки композитора разнообразны и продолжают удивлять своей оригинальностью и свежестью. Этому способствовал не только широкий выбор инструментария, но и использование подготовленных инструментов, особых инструментальных приемов и игра в специальных регистрах. Коллекция задействованных композитором инструментов особенно выделяет Вивальди по сравнению с инструментальным пуризмом его современников-итальянцев – Арканджело Корелли, Томазо Альбинони и Джузеппе Торелли. Как известно, композитор сотрудничал со многими оперными театрами и придворными ансамблями, среди которых – выдающиеся музыканты кардинала Пьетро Оттобони (Рим), графа Венцеля фон Морцины (Богемия) и дрезденской Придворной капеллы.

Но главным источником для вивальдиевской «энциклопедии» тембров послужила коллекция музыкальных инструментов из четырех венецианских приютов, и особенно Приюта милосердия (Оспедале-делла-Пьета, или сокращенно, Пьета), в котором Вивальди работал многие годы. Как известно, Вивальди сам виртуозно играл на скрипке, виоле д'аморе, а также на «английской виоле», и учил воспитанниц Пьета игре на этих инструментах. Помимо разнообразных струнных инструментов учителя приюта, обучающие девушек игре на духовых инструментах, по всей видимости, поддерживали широкие контакты с лютьерами из других земель. В частности, о явной связи с изготовителями инструментов из Нюрнберга свидетельствует появление в партитурах Вивальди двух инструментов:

шалюмо (*Salmoè*) и кларнета, всегда играющего в паре (мн. ч.: *Claren*). Он первым в Италии ввел кларнет в партитуру – это случилось в 1716 году, в оратории «Торжествующая Юдифь» [157, 47] – вскоре после создания инструмента и появления первых изданных сочинений для него⁴⁷.

Девушки приюта обучались игре как на новых, только что появившихся видах инструментов, так и на тех, которые уже вышли из всеобщего употребления – например, псалтерии и, предположительно, виолах да гамба или их разновидностях (так называемых «английских виолах»). Звучание редких инструментов явно гармонировало тому положению, которое занимали в музыкальной жизни Венеции воспитанницы приюта. Многочисленные дневники и воспоминания путешественников свидетельствуют о том, что каждое из их выступлений было диковинкой. Во-первых, женское музицирование в церкви было в то время исключительным явлением в католических странах [43, 3]. Во-вторых, *figlie di sogo* были одеты в белые длинные одежды, во время музицирования были частично скрыты от глаз присутствующих, а звучание их голосов благодаря акустике в церкви доносилось как будто сверху – видимо поэтому пение девушек казалось слушателям «ангельским» [4, 87].

Концерты воспитанниц были очень важны для жизнедеятельности приютов, так как они позволяли привлекать щедрые пожертвования от меценатов. Необычная способность (например, играть на фаготе или виоле ангелике) могла сделать девушку более заметной, на тот случай, если она решила выйти замуж и покинуть стены приюта. То есть прекрасное виртуозное исполнение на *редких* музыкальных инструментах выглядит как преимущество для всех участников происходящего.

1. 4. 1. Скрипка-трумшайт (*Violino in tromba marina*)

С именем Вивальди связана редчайшая модификация скрипки. Он стал первым композитором, включившим в партитуру *Violino in tromba marina* – скрипку, своим звучанием подражающую трумшайту⁴⁸. К сожалению, на настоящий момент,

⁴⁷ Ориентировочное время возникновения первых сборников для кларнета – между 1712 и 1715 годами. [127, 79–80].

⁴⁸ Этот инструмент никак не связан с «морской фиолетой» (*Violette marine*) Г. Ф. Генделя,

о ее реальном бытовании в ту эпоху мало что известно. Две таких скрипки принадлежали коллекции музыкальных инструментов приюта Пьета. Другим композитором, использовавшим в партитуре эти инструменты, был Николо Порпора, один из преемников Вивальди по службе, работавший в приюте в 1742 г. В мотет *Laudate pueri Dominum* (A-dur), написанный в тот период, Порпора добавил партии неких *trombe marine*. Но наличие двойных нот и даже аккордов указывает на то, что о самом трумшайте речи быть не может. Поэтому здесь можно смело присоединиться к мнению Толбота в том, что эти партии написаны для того же инструмента, что фигурирует в партитурах Вивальди – *Violino in tromba marina* [160, 5], или скрипка-трумшайт.

О существовании скрипки-трумшайта, а точнее двух таких инструментов в приюте, свидетельствуют записи в инвентарных книгах, сделанные уже после смерти Вивальди: в записи за 1746 год сообщается о «двух старых скрипках с подставками от трумшайтов» («due Violini vecchi con scagnelo da tromba»), которые отремонтировал для скрипачки Анны Марии по цене 18 лир скрипичный мастер Маттио Селлес (Mattio Selles) [160, 6–7]; в 1790 году упоминаются «скрипки на замену трумшайтов» («Violini servono per trombe marine») [160, 5].

По всей видимости, скрипка-трумшайт представляла собой инструмент с необычной подставкой – именно ее препарация служила созданию тембра, напоминающего трумшайт. Скорее всего, подражание трумшайту коснулось самого тембрового феномена – особого дребезжания, возникающего при простом ведении смычком по струне (без извлечения флажолетов). Подставка как у трумшайта, незакрепленная с одного из концов, вряд ли подошла бы для скрипки из-за того, что тогда не удалось бы сделать равномерную опору на нее для всех четырех струн. Возможно, подставка неплотно прилегала к деке, что позволило ей сильнее колебаться, а струнам больше вибрировать. Как сообщает упомянутая запись в инвентарной книге за 1746 год, препарированные скрипки были уже старыми,

которая представляла собой разновидность виолы д'аморе благодаря наличию резонаторных струн [82, 252].

«видавшими виды» – возможно именно из-за их обветшалости и изношенности (а значит непригодности к использованию по назначению) они стали объектами для эксперимента.

1.4.1.1. Скрипка-трумшайт в партитуре: особая скрипка или натуральная труба?

Майкл Толбот указывает на семь сочинений Вивальди, в которых встречается инструмент *Violino in tromba marina*: один инструмент такого типа – в трех сольных концертах (RV 221, 311, 313) и в мотете «Nisi Dominus» (RV 803); два инструмента – в *концертах с группой солистов* – RV 555 и 558, а также в мотете «Regina Caeli» (RV 615) [160], [157, 193]. Вместе с тем, в рукописях сочинений Вивальди полное название инструмента – *Violino in tromba marina* – встречается лишь единожды, в концерте RV 558 (*Due Violini in Tromba Marina*), см. Таблицу № 2. Этот концерт сохранился в виде копии, сделанной специально для саксонско-польского принца Фридриха Кристиана, посетившего Пьета в 1740 году⁴⁹.

В остальных сочинениях инструменты называются следующим образом: в партитурных автографах – *Violino in Tromba (Viol:o in Tromba)* (в концертах RV 221, 311, 313), *2 Trombe* (в финале концерта RV 555, см. Пример № 3а; в первой части участвуют только три партии *Violini*), а также *Tromba P[ri]ma* и *Tromba 2da* (Regina Caeli, RV 615). В последнем случае эти инструменты записаны на одной строке с обычными скрипками, а значит играют с ними в унисон (*Tromba P[ri]ma e Violini P[ri]mi, Violini 2di e Tromba 2da*); в дальнейшем композитор сокращает обозначение партии до *T[romb]e Violini*.

В копиях «скрипка-трумшайт», наряду с упомянутым «полным» вариантом *Due Violini in Tromba Marina* (RV 558), также фигурирует как *Tromba marina* (Nisi Dominus, RV 803).

⁴⁹ После этого визита были скопированы концерты, прозвучавшие в честь принца, в т.ч., RV 558 [160, 8].

Таблица № 2

RV	Тип источника	Обозначение	Двойные ноты
RV 221	автограф	<i>Viol:o in Tromba</i>	Да
RV 311	автограф	<i>Violino in Tromba</i>	Да
RV 313	автограф	<i>Violino in Tromba</i>	Да
3-я часть Концерта C-dur (RV 555)	автограф	<i>2 Trombe</i>	Нет
мотет «Regina Caeli» (RV 615)	автограф	<i>Tromba P[ri]ma e Violini P[ri]mi, Violini 2di e Tromba 2da</i>	Нет; Каждая из партий Tromba играет в унисон с партией скрипки
RV 558	копия	<i>Due Violini in Tromba Marina</i>	Да
№ 5 (Sicut sagittæ) из мотета Nisi Dominus (RV 803)	копия	<i>Tromba marina</i>	Да

Сразу обращает на себя внимание различие в терминологии: композитор, в отличие от копиистов, никогда не использовал после *Violino* полную форму *Tromba marina*, а только слово *Tromba*. Но дело в том, что в автографах он в двух случаях из семи не использовал и слово *Violino*, называя инструменты просто «трубами» (*Trombe*) в финале концерта RV 555 и мотете Regina caeli RV 615. Видится необходимым остановиться на этой особенности подробнее. Ведь упоминание композитором просто «труб» сочетается в его партиях с еще одним критерием – отсутствием в партии инструмента двойных нот, сыграть которые на реальных трубах невозможно. Как видно из Таблицы № 2, существует взаимосвязь между наличием слова *Violino* и присутствием в партии двойных нот (особенности использования в концерте RV 221 см. в Примере № 2): оба критерия совпадают в пяти из семи сочинений.

Несмотря на вышеперечисленные особенности, Толбот приводит ряд доводов

в пользу особой скрипки, а не натуральной трубы в концерте RV 555 и Regina caeli RV 615. Во-первых, в исполнительской практике приюта известны случаи применения только одной трубы, а не двух, например, в Gloria (RV 588 и RV 589). Во-вторых, на его взгляд⁵⁰, партии содержат звуки, неисполнимые на натуральной трубе in C. Мотет Regina caeli RV 615, по мнению исследователя, исполнить с участием натуральных труб хоть и не приветствуется, но «не является немислимым» при отсутствии реконструкций скрипки-трумшайта [160, 13]. Таким образом, отсутствие двойных нот в указанных концерте и мотете Толбот объясняет тем, что Вивальди подчеркивает не скрипичный, но трубный характер партии Violino in tromba marina («trumpet-like character») [160, 13].

В качестве контраргументов можно привести следующее. В приюте Пьета, в годы службы Вивальди игру на трубе не преподавали, для исполнения партий на трубе в стенах заведения приглашались трубачи из других мест [165, 123]. Но в сочинениях, звучавших в стенах приюта, известны случаи применения не только одной, но и двух труб, например в оратории «Торжествующая Юдифь» (1716; RV 644): в ее партитуре есть партия для двух труб in D, в частности эти инструменты участвуют во вступительном номере⁵¹ (обозначены как 2 Trombe).

Что касается исполнимости партий Trombe в финале концерта RV 555 и мотете Regina caeli RV 615: в 2003 году ансамбль Le Concert des Nations под руководством Жорди Савалы записал концерт RV 555, где данные партии сыграли два барочных трубача-виртуоза: Гай Фербер (Guy Ferber) и Рене Маце (René Maze)⁵². Барочный трубач и преподаватель Леонид Гурьев также подтвердил, что исполнение партий возможно, трудность представляет нота «ля», появляющаяся единожды в

⁵⁰ Наиболее категорично исследователем выдвинута позиция о неисполнимости «многих звуков во второй октаве» в буклете [151, 7] к диску ансамбля King's Consort (Vivaldi A. Concerti con molti istromenti. King's Consort, Robert King; 1998. United Kingdom, London: Hyperion, 1998. CDA67073) [194].

⁵¹ Автограф оратории хранится в фондах Национальной библиотеки в Турине. Шифр: I-Tn, Foà 28, 209r.

⁵² Выходные данные диска: Vivaldi A. La Viola Da Gamba In Concerto (Viola e Violoncello "All' Inglese") [Звукозапись] / Le Concert Des Nations, Jordi Savall, Manfred Kraemer, Pablo Valetti, Bruno Cocset; 2003. Alia Vox, 2003. AV 9835. [196]

разделе тутти у второй трубы и потому заглушаемая во время игры остальными инструментами: «нота “ля” первой октавы, не входящая в обертоновый звукоряд, будет интонационно неустойчивой (см. Пример № 3б). Чисто технически ее можно попытаться исполнить как низкий “си бемоль”». Во всем остальном, партии как в концерте, так и в мотете *Regina caeli* RV 615 находятся полностью в игровой зоне⁵³, язык письма схож с концертом для двух труб *C-dur* RV 537.

Таким образом, партии в концерте RV 555 и мотете *Regina caeli* RV 615 следует интерпретировать как относящиеся не к скрипкам-трумшайтам, а натуральным трубам *in C*, учитывая вышеперечисленные особенности авторской терминологии, отсутствие двойных нот и пригодность для исполнения на этих инструментах.

Тематизм скрипки-трумшайта в пяти сочинениях (RV 221, RV 311, RV 313, RV 558, RV 803) отличает ряд характерных особенностей. Хотя и невозможно представить и услышать тембр этого вивальдиевского инструмента, очевидно, что композитор стремился к воспроизведению не только характерных «дребезжащих» призвуков трумшайта, но и его звукоряда и соответствующих ему интонаций, мотивов. В их основе лежит опора на тоны натурального звукоряда⁵⁴, нередко используются репетиции одного звука. Во многом поэтому партии скрипки-трумшайта частично напоминают партии натуральных труб: впрочем, подражание обычных скрипок трубам было характерным явлением в эпоху барокко, даже получившим специальное обозначение *in stile tromba* [165, 117].

С другой стороны, в партиях для скрипки-трумшайта Вивальди акцентирует особый прием, будто подражая еще одному инструменту – органисту, или колесной лире – в тех местах, когда фактуру двойных нот пронизывает выдержанный бурдонный тон, создающий квинтовую опору в двухголосии. Но поскольку бурдон не тянется, а дается каждый раз с новой атакой звука, создается

⁵³ Благодарю за комментарий по поводу партий в концерте RV 555 и мотете RV 615 и их звучания на натуральных барочных трубах *in C* Л. Е. Гурьева и его студента Г. Верещака.

⁵⁴ Как известно, на трумшайте, представляющем собой монохорд, возможно извлекать только гармоники натурального звукоряда как флажолеты.

общее впечатление некоего наигрыша на фольклорном инструменте, например, на деревенской скрипке (см. Пример № 2).

1. 4. 1. 2. Попытки реконструкции

Каждый ансамбль старинной музыки, задумавший исполнить концерты с участием *Violino in tromba marina* вынужден решить задачу – как и на каком инструменте играть эту партию. Коллектив «King's Consort» записал в 1998 г. партии этого инструмента в концерте RV 555 на обычных скрипках, но для приближения к нужному эффекту музыканты играли у подставки для получения большего количества призвуков [194].

Попытку реконструкции *Violino in tromba marina* совершил ансамбль старинной музыки *La Serenissima* с помощью М. Толбота и инструментального мастера Дэвида Рэтрея (см. Пример № 4); в 2015 году коллектив выпустил диск с записью концертов RV 221, RV 311 для солирующей скрипки-трумшайта [197]. О том, какие струны были установлены на *Violino in tromba marina*, в инвентарных книгах не указано. В своей версии ансамбль *La Serenissima* выбрал металлические струны – проволочные, обмотанные медью [192]. В качестве аргумента руководитель ансамбля указал на частое использование динамики *piano* в сольной партии – а значит, новый инструмент действительно звучал громче скрипки с жильными струнами. Но анализ партии скрипки-трумшайта показал, что динамика *piano* присутствует не в ригурнелях, а в сольных эпизодах концертов, в качестве динамического контраста в пределах сольной партии, например, при повторении той же фразы, как принцип *chiaro – scuro* (см. первый сольный эпизод I части концерта RV 311).

Для придания тембру большей характерности в отверстие в центре подставки был вставлен металлический штырь, и с одной из сторон на него подвесили два маленьких кольца, благодаря вибрации, создающих эффект трумшайта. Судя по аудиозаписям ансамбля, тембр их скрипки содержит больше призвуков обертонового ряда, но, тем не менее, не выделяется силой звука, далек от тембра скрипки-трумшайта и, по сути, является его заменителем.

Другую версию скрипки-трумшайта предложила скрипачка Аннетта Зихельшмидт⁵⁵. В сотрудничестве с одним скрипичным мастером она разработала специальную подставку. Данная подставка крепится к корпусу скрипки с помощью четырех металлических штифтов, которые колеблются под влиянием колебания струн (см. Пример № 5). При таких крепких металлических штифтах, по всей видимости, корпус скрипки взаимодействует со штифтами и струнами интенсивнее. Звучание этого инструмента наполнено большим количеством призвуков и потому эта версия инструмента кажется более удачной, нежели у ансамбля *La Serenissima*.

Зихельшмидт записала партию скрипки-трумшайта⁵⁶ на своей версии инструмента в мотете *Nisi Dominus* (RV 803). В пятой части мотета *Sicut sagittae*, струнные, включая скрипку-трумшайт, бойко играют остинатные ритмы, характерные для изображения битвы, сражения (в традиции жанра *battaglia*, см., например, «Баталию» Бибера), и по-своему претворяют текст псалма 126 («что стрелы в руке сильного, то юные сыновья изгнанников»). Разнообразные призвуки ее инструмента и прочих скрипок, по-видимому, играющих *sul ponticello*, способствуют созданию необычной звуковой метафоры пространства: здесь и трубные сигналы, и будто конский топот.

1.4.2. «Английские виолы» (*Viole all'inglese*) в партитурах, инвентарных списках и платежных документах приюта Пьета

В первой половине XVIII века в венецианском приюте Пьета существовала группа инструментов, которые назывались «английскими виолами» (*Viole all'Inglese*, *Viole Inglese*, *Viole Inglesi*). Эти инструменты фигурировали в инвентарных списках приюта и его обитателей, в платежных документах за период с 1704 по 1745 гг., а также в партитурах композиторов, которые работали там в первой трети XVIII века – Антонио Вивальди, Франческо Гаспарини и Джованни Порты. Шесть сочинений этих авторов до сих пор являются единственными

⁵⁵ Благодарю Аннетту Зихельшмидт за разъяснение конструкции инструмента и фотографии.

⁵⁶ Выходные данные диска: Vivaldi A. *Vespro Per La Vergine* [Звукозапись] / *La Capella Ducale*, Roland Wilson, *Musica Fiata*; 2008. Deutsche Harmonia Mundi, 2008. 88697318702. [195]

сохранившимися нотными источниками музыки для английских виол (см. Таблицу № 3).

Несмотря на то, что проблема атрибуции редких «эзотерических» инструментов в партитурах Вивальди во многих случаях была благополучно разрешена, *Viole all'inglese* продолжают быть «камнем преткновения» для исследователей. Неизвестно о существовании ни одного изображения данных инструментов: во всех источниках они присутствуют как термин или как органологическое описание в инвентарном списке. Обозначение *all'inglese* трактуется двояко: либо как странный термин для всем известных инструментов, т. е. просто виол да гамба, либо как указание на редкие несохранившиеся инструменты.

Рассмотрим все имеющиеся на настоящий момент гипотезы о происхождении термина «английские виолы». Проблема *all'inglese* предстанет с нескольких ракурсов: во-первых, со стороны сохранившихся документов и принятой в них терминологии, а во-вторых, через анализ инструментальных партий в сочинениях для английских виол и особенности исполнительской практики. Важно не только попытаться воссоздать неизвестный тип инструмента, но и определить, какое исполнение в современных условиях было бы исторически ориентированным в высокой степени.

1. 4. 2. 1. Консорт «английских виол»

Для начала рассмотрим употребление термина *Viola all'inglese* в дошедших до наших дней источниках: партитурах (нотных рукописях), инвентарных списках и платежных документах. Наряду с источниками из приюта Пьета – нотными рукописями композиторов, работавших в Пьета, а также документов приюта – «английские виолы» упомянуты в разнородных итальянских источниках 2-й половины XVII – 1-й половины XVIII века.

Инструменты под названиями *Viole all'inglese* встречаются в следующих композиторских партитурах: в четырех сочинениях Антонио Вивальди – двух концертах, в нескольких номерах из оратории «Торжествующая Юдифь» и оперы

«Коронация Дария», а также в отдельных ариях из ораторий «Прорицатель» («L' oracolo del fato») Франческо Гаспарини и «Портрет героя» («Il ritratto dell'eroe») Джованни Порты. Эти сочинения были написаны композиторами во время их работы в приюте Пьета и предназначались для исполнения воспитанницами приюта. В должности *maestro di coro* служили Гаспарини (1701–1713 гг.) и Порты (1726–1737), Вивальди занимал должности *maestro di Violino* (с 1703), *maestro di ViOLE inglese* (с 1704), а также *maestro de' concerti* (с 1716 с перерывами).

Как видно из партитурных обозначений и выбранных ключей, «английских виол» было несколько, они дважды указаны как консорт, на что также указывает стиль записи в различных ключах – от скрипичного до басового. Максимальное количество таких виол задействовано в сцене из «Торжествующей Юдифи»: там участвует пять «английских» инструментов, а партия баса поручена солирующему контрабасу (*Violone Solo*) (см. Пример № 6).

Понятие «консорта», состоящего из струнных инструментов, отсылает к виольным консортам, распространенным в европейской музыке 16–XVII вв. Гипотезы о происхождении *ViOLE all'inglese*, которые будут рассмотрены позднее, во многом опираются на историю виольного семейства. Основной вопрос, который здесь рассмотрен, касается того, может ли уточнение *all'inglese* указывать на особую органологическую разновидность виол да гамба или же используется по иным причинам.

Таблица № 3. «Английские виолы» в сочинениях композиторов из приюта Пьета

А. Вивальди		
Концерт (RV 555)	2 Viol[ett]e Inglesi	Скрипичный ключ Скрипичный ключ
Концерт (RV 579)	ViOLE all'Inglese	Скрипичный ключ Скрипичный ключ Басовый ключ
Речитатив <i>Summe Astrorum Creator</i> и ария	Con[cer]to de ViOLE all'Inglese	Скрипичный ключ Сопрановый ключ

In somno profundo из оратории «Торжествующая Юдифь» (1716, RV 644)		Альтовый ключ Теноровый ключ Басовый ключ
Речитатив Ardo tacito amante и ария L'adorar beltà se piace из оперы «Коронация Дария» (RV 719)	Cantata in scena con Viola all'Inglese	Басовый ключ
Ф. Гаспарини		
Ария Se in voi scolpito avete из серенаты L' oracolo del fato (1709)	Violini o Viole overo Concerto di Viole Inglese	Альтовый ключ Басовый ключ
Дж. Порта		
Ария Per unir le sembianze sì belle из серенаты Il ritratto dell'eroe (1726–1737?)	Viola all'Inglese	Скрипичный ключ

Наличие консорта «английских виол» в Пьета подтверждается документами приюта за 1704–1745 годы, из которых следует, что *Viole all'inglese* были в распоряжении музыкантов и воспитанниц приюта в этот период.

Самое раннее упоминание встречается в связи с увеличенным жалованьем Вивальди, так как начиная с августа 1704 года ему начали оплачивать не только преподавание игры на скрипке, но также отдельно – игры на «английских виолах»: «Поскольку настойчивые усилия дона Антонио Вивальди, учителя игры на скрипке для девушек-воспитанниц, принесли свои плоды, и поскольку он также оказывал усердную помощь в их обучении игре на виоле *all'inglese*, что, однако, по мнению Их превосходительств [the governors] является частью обязанностей [Вивальди],

предлагается добавить к его окладу 40 дукатов за обучение игре на виолах *all'inglese*, что в сумме будет составлять 100 дукатов в год, таким образом поощряя его в своих задачах и способствуя росту доходов самих воспитанниц [от выступлений]»⁵⁷.

Спустя два года, в 1706 г. появляется запись, из которой следует, что приюту Пьета предоставлены в пользование шесть английских виол (*sei Viole all'inglese*) от Адрианы, вдовы венецианского дворянина Альберто Гоцци⁵⁸. Гоцци пожелал в своем завещании (умер в 1698 г.), чтобы его коллекция музыкальных инструментов перешла после смерти Адрианы комитету «Объединение четырех приютов», который управлял собственностью четырех приютов Венеции (Пьета, Мендиканти, Оспедалетто, Инкурабили). Переход имущества Гоцци в собственность приюта произошел в связи со смертью Адрианы в 1726 г. В инвентарной записи комитета приютов за 1726 г. не упоминаются английские виолы, а говорится о консрте шести виол (*Concerto di Viole sei*), но очевидно, что речь идет об одних и тех же инструментах⁵⁹.

Еще одно упоминание английской виолы встречается в документах воспитанницы Пьеты – Пруденцы. В 1709 году она вышла замуж, и сохранился список ее приданого, в который вошли музыкальные инструменты: спинет, две скрипки, виола ангелика и английская виола (*Viola all'inglese*)⁶⁰.

Наконец, в счете инструментального мастера Маттео Селлеса, обслуживающего инструменты Пьета, в 1745 г. упоминается английская виола, за замену полного комплекта струн (*furniture*), а также настройку (*consadura*) которой

⁵⁷ Continuando con frutto D: Antonio Vivaldi Maestro di Violin delle figliole e con assidua assistenza anco nell'insegnamento della Viola Inglese che però conside rato da SS. EE. l'impiego dello stesso, si manda parte [che] restino aggiunti al solito suo honorario altri d:[uca]^{ti} quaranta all'anno per insegnar le Viole all'Inglese. (17 августа 1704 г.) [83, 275]

⁵⁸ Ricevuta dell'Ospital della Pietà dalla N.[obil] D.[onna] Andriana di sei viole all'inglese per imprestido. (11 мая 1706 г.) [83, 275]

⁵⁹ Una Viola da gamba / Concerto di Viole sei. (20 февраля 1726 г.) [83, 276]

⁶⁰ Primo Gennaro 1709 [m. v.] Venezia / Nota de Mobili della Signora Prudenzia Dandolo / Una Spineta / Due Violini / Una Viola all'Inglese / Una Angelica (1 января 1710 г.) [83, 276]

было уплачено 11 лир⁶¹.

Подобная цена является довольно высокой в сравнении с другими ценами данного платежного документа (8 лир стоил комплект струн для виолончели). Ее превысила только стоимость настройки и ремонта мандолины (12 лир), изготовленной с применением дорогих материалов, черного дерева и слоновой кости (*Consadura a un Mandolin of ebony ivory*) [83, 277].

Таким образом, в партитурах и документах приюта есть лишь упоминание об инструментах, но не содержится ни изображений, ни подробных описаний внешнего облика *Viole all'inglese*. В документах приюта Пьета упоминается консорт из шести виол (*Concerto di Viole sei*), пять из которых видимо звучали в консрте из оратории «Торжествующая Юдифь» Вивальди. Единственное, что может насторожить – высокая цена ремонта в 1745 г.: вероятно, этот инструмент имел богатую отделку или причиной были струны – их количество или необходимый для их изготовления материал.

1. 4. 2. 2. Представители консорта

Чтобы определить диапазоны и предполагаемую настройку «английских виол», рассмотрим подробнее инструментальные партии. Их анализ позволил определить диапазоны *Viole all'inglese* во всех примерах, кроме арии из серенаты Гаспарини, которая оказалась менее показательной по ряду причин. Ария записана в партитуре на трех нотоносцах: на верхней строке с альтовым ключом должны играть в унисон «скрипки и альты или консорт английских виол» (*Violini con Viole Overo Concerto di Viole Inglese*), средняя строка предназначена для певца, а нижняя – для партии *bc*. Виолы предложены Гаспарини в виде дополнительного исполнительского варианта, а сама их партия изложена в среднем регистре, преимущественно для звучания в первой октаве. В результате всего вышперечисленного, партия «английских виол» из арии Гаспарини дает недостаточно информации для атрибуции музыкальных инструментов *all'inglese*.

⁶¹ Per la Signora Menegina | Consadura e forniture a una viola inglese | L.11. (16 октября 1745 г.) [83, 277]

Данные о диапазонах в остальных музыкальных номерах рассмотрены далее в сравнении со стандартной настройкой инструментов виольного семейства – см. Таблицу № 4. Среди виол там присутствуют стандартные участники виольных консORTов – сопрановая (дискантовая), теноровая и басовая виолы, а также сверхдискантовая «пардессю де виоль» (*Pardessus de Viole*) [74], которая отличается от сопрановой виолы добавлением высокой струны, настроенной на «соль» второй октавы.

Появление здесь «пардессю де виоль», история которой связана с французской музыкой XVIII века, носит гипотетический характер и вовсе не означает, что сочинения в приюте Пьета предназначались именно для этого инструмента. «Пардессю» здесь представлена как инструмент с наиболее подходящей настройкой для исполнения партий первой виолы из известных на настоящий момент типов виол. Как видно из таблицы, в четырех из шести музыкальных сочинений верхняя партия «английской виолы», записанная в скрипичном ключе, звучит в столь высоком регистре (ее верхняя нота – от b^2 до e^3), что сыграть ее на сопрановой виоле (*treble Viol*), самом высоком инструменте стандартного виольного консорта, невозможно⁶².

Важно отметить, что на виоле типа «пардессю» было бы удобно исполнить также партии вторых виол (*Viola II* в таблице) в сочинениях Вивальди («Торжествующей Юдифи», концертах RV 555 и 579). Это означает, что сопрановой (дискантовой) виолы в консрте «английских виол» могло и не быть, т. е. партии *Viola I* и *Viola II* исполнялись на инструментах одного типа. В качестве аргумента к данному предположению могут послужить партии двух верхних «английских» виол в концертах RV 555 и RV 579. В данных примерах *Viola I* и *Viola II* играют вместе, парно, часто в терцовой дублировке (см. Пример № 7). То есть высокие виолы используются как одна звуковая «краска», один тембровый элемент.

⁶² По мнению гамбистки Б. Хоффман, наличие *sopranino all'inglese* с настройкой струн как у *pardessus de viole*, было бы идеальным вариантом для первых виольных партий в сочинениях Вивальди и Порты. [83, 273].

Таблица № 4. Диапазоны партий английских виол в сравнении с инструментами виольного семейства

Viola I (скрипичный ключ)	«Юдифь»: Виола I: $a^1 - d^3$. RV 555: Виола I: $h^1 - h^2$. RV 579: Виола I: $f^1 - b^2$. Ария Дж. Порты: Виола: $g^1 - e^3$.	$g - g^2$	Виола «пардессю»	Pardessus de Viole
Viola II (скрипичный ключ, сопрановый ключ)	«Юдифь»: Виола II: $a^1 - g^2$. RV 555: Виола II: $g^1 - g^2$. RV 579: Виола II: $d^1 - g^2$.	$d - d^2$ («ре» малой октавы – «ре» второй октавы)	Сопрановая/ дискантовая виола	Treble Viol
Viola III, (альтовый ключ), Viola IV (теноровый ключ)	«Юдифь»: Виола III: $d^1 - c^2$. Виола IV: $h - a^1$.	$A - g^1$ («ля» большой октавы – «соль» первой октавы)	Теноровая виола	Tenor Viol
Viola V (басовый ключ)	«Юдифь»: Виола IV: $h - a^1$; виола V: $C - g$. RV 555: Виола: $F - e^1$ «Дарий»: Виола: $D - g^1$	$D - d^1$ («ре» большой октавы – «ре» первой октавы)	Басовая виола	Bass Viol

Диапазоны других «английских виол» выглядят уместными для исполнения на инструментах семейства да гамба или производных от него. Некоторые партии

для средних голосов партитуры имеют узкий диапазон и кажутся пригодными для исполнения даже на нескольких разных гамбах, например, «Виола IV» из Таблицы № 4. Это партия виолы из оратории «Торжествующая Юдифь», записанная в теноровом ключе. Ее диапазон – от «си» малой до «ля» первой октавы, а значит, эту партию можно исполнить или на инструменте с настройкой как у басовой, или как у теноровой виолы да гамба. Что касается басовой «английской виолы», которая солирует в опере «Коронация Дария» в сцене с авторской пометкой «Cantata in Scena con Viola all'Inglese», то по мнению гамбистки Б. Хоффман, ее удобно исполнить на обычной шестиструнной басовой виоле да гамба со стандартной настройкой струн D – G – c – e – a – d¹.

Таким образом, с помощью сравнительного анализа инструментальных партий (их диапазонов) и игровых возможностей наиболее известных типов (размеров) виол XVII–XVIII вв. удалось определить, что консорт «английских виол» из приюта Пьета состоял из трех (pardessus, tenor, bass Viols) или четырех (pardessus, treble, tenor, bass Viols) инструментов разного размера. Судя по диапазонам, *Viole all'inglese* являются представителями семейства виол да гамба либо их ближайшими родственниками; в некоторых случаях совпадает и настройка инструментов – как, например, у басовой виолы *all'inglese* из «Коронации Дария».

1. 4. 2. 3. Гипотезы

В научной литературе существуют несколько гипотез о том, что могло быть английским в инструментах, которые назывались в Италии конца XVII – 1-й половины XVIII века «английскими виолами» (*Viole all'inglese*, *Viole inglese*). Предположения исследователей музыки Вивальди и итальянских инструментов эпохи барокко появились на стыке данных, полученных из рассмотренных выше текстовых и нотных источников.

Одна из гипотез заключается в том, что консорт *Viole all'inglese* это группа типичных виол да гамба, а уточнение *all'inglese* указывает на славную историю этих инструментов в Англии. Ее предложил Марк Пеншерль, автор одного из первых каталогов сочинений Вивальди, еще в 1958 г., и позднее поддержал Майкл Толбот

[118]. По мнению Пеншерля, под английскими виолами Вивальди мог подразумевать «ансамбль из обычных виол разных форм и размеров, сопрано, альты, тенора и баса, создавал полное и однородное семейство, к которому британцы питали особую привязанность» [118, 117]. В поддержку данной гипотезы Толбот приводит сведения о двух шестиструнных «английских виолеттах да гамба» (*Una Violetta all'inglese da gamba, a sei corde*), которые действительно были изготовлены в Англии двумя лондонскими мастерами Джеймсом Лэсбери и Кристофером Уайзом (его инструмент датирован 1655 годом), и затем оказались во флорентийской коллекции музыкальных инструментов Медичи (1700)⁶³.

Беттина Хоффман приводит контраргументы: по ее мнению, в тот временной период, к которому относятся сочинения композиторов из приюта Пьета (первая половина XVIII века) не могло существовать устоявшейся ассоциации виол да гамба с привезенными из Англии инструментами. Во-первых, время расцвета именно английской славы виолы да гамба, прошло уже в начале XVII века. Если и говорить о какой-либо «эталонной нации» для виол да гамба на рубеже XVII и XVIII веков, то более подходящей здесь видится Франция или Германия [83, 32 – 33]. К тому же исполнительская практика игры на виолах да гамба в самих итальянских землях к началу XVIII века была настолько в упадке, что регулярный поток инструментов, экспортируемых из Англии или других мест, представляется маловероятным [85]. На ее взгляд, уточнение *all'inglese* говорит об английских

⁶³ *Una Violetta all'inglese, da gamba, a sei corde, di forma assai piccola, con fondo d'abeto, con rosa in mezzo intagliata con filetti e trafori; con manico, fascie e corpo di acero, con bischeriera intagliata a fiorellini di basso rilievo con una testa di leone in cima, con sei bischeri d'acero e ponticello di legno bianco, con filetti su le testate e nella tastiera neri, a due ordini, con suo arco di serpentino, con un polizzino manuscritto nel corpo per di dentro che dice: James Lasbery in Fetter Lane London.*

Una Violetta all'inglese, da gamba, a sei corde, di forma piccola, con fondo d'abeto, con rosa a cuore traforato sotto la cordiera, con fascie e corpo d'acero verniciato con filetto nero torno torno su le testate et alcuni lavori a graticola su il corpo per di dietro di detto filetto nero; con bischeri, tastiera, cordiera e ponticello tinti di nero con alcuni intagli a fiorellini di basso rilievo in fondo al manico lateralmente con fondo granito, et il simile è dietro alla bischeriera e dalle parti alla medesima è tutto granito con una testa intagliata in cima al manico, con un poliz zino stampato nel corpo per di dentro che dice: Christopher Wise in Half-Moon Alley Without Bishops-gate London 1655 con suo arco di granatiglia scannellato, e sua calza di fustagno verde. [83, 279]

землях, но в другом ключе: из-за стойкой ассоциации с местом изготовления инструментов с резонаторными струнами.

На подобную связь указывают источники, начиная с XVII века. Одно из ранних упоминаний об инструментах с добавленными неигровыми струнами встречается в лондонском патенте 1609 года: «изготавливать виолы, скрипки и лютни с добавлением металлических струн в дополнение к обычным [жильным] для улучшения звучания» [167, 25]. Про Англию как место изобретения таких струн пишет Михаэль Преториус в «*Syntagma musicum*» (II, 1619), описывая инструмент под названием «виола бастарда» (*Viola bastarda*): «Сейчас в Англии вот что еще чудное изобрели — под необходимыми шестью струнами еще восемь других струн [...] располагать» [120, 47]. По свидетельству Мерсенна именно англичанам было приписано изобретение баритона [83, 33]. В инвентарном списке композитора Иоганна Кляйнкнехта, составленном в Ульме в 1720-е годы, присутствует инструмент *Viola d'amore inglese* [118, 392]. Использование Леопольдом Моцартом (1756) термина «английская виолетта» (*englisches Violet*) по отношению к инструменту большего размера нежели виола д'аморе, с большим количеством резонаторных струн, позднее было трактовано как ошибка: не «английская», а «ангельская» (*engelisch*). Существует версия, что изначально появление резонаторных струн у струнных инструментов давало более сладостный, ангельский звук, но современники приняли наиболее простой вариант перевода характеристики – «английский» – на другие языки за чистую монету [159, 382].

Таким образом, по мнению Хоффман, представители консорта *Viole all'inglese* являются нетипичными виолами да гамба, которые отличает наличие резонаторных струн [83, 35].

Сегодня известно о существовании нескольких типов инструментов с резонаторными струнами. Это виола д'аморе (виоль д'амур), баритон, а также английская или ангельская виолетта – *englisches Violet*, впервые описанная Леопольдом Моцартом в трактате (1756) [111]: «английская виолетта, главным образом отличающаяся от виолы д'аморе тем, что имеет семь струн сверху и

четырнадцать снизу, которые могут быть настроены по-разному. В соответствии с численностью струн снизу, звук может быть сильнее» [111, 12]. Сведения о том, что данные инструменты звучали вместе как консорт, отсутствуют. О пьесах, предназначенных для исполнения на инструменте под названием *englisches Violett*, также нет сохранившихся данных. Такая виолетта вероятно являлась более крупной версией виолы д'аморе, которую можно было настроить немного ниже, и которая звучала явно громче за счет увеличенного количества резонаторных струн [59].

Если попытаться создать «искусственный консорт» из существующих образцов с резонаторными струнами, то подобрать подходящие инструменты для всех диапазонов в сочинениях Вивальди и Порты не удастся. Басовая *Viola all'inglese* близка по диапазону баритону, английская виолетта и виола д'аморе могли бы взять на себя исполнение партий средних голосов. Но партия высокой виолы *all'inglese*, записанная Вивальди в скрипичном ключе, вновь осталась бы без инструмента – ведь верхняя струна виолы д'аморе настраивалась на «ре» второй октавы, что соответствовало настройке сопрановой, но не сопраниновой виолы.

Принимая во внимание данную гипотезу о консорте виол да гамба с резонаторными струнами, получается так, что речь идет о несохранившихся инструментах, или, по крайней мере, об еще не обнаруженных. Более того, версия об увеличенном количестве струн на виолах да гамба идет в разрез с известными, весьма детальными описаниями инструментов из флорентийской коллекции Медичи (1700), уже упомянутыми ранее⁶⁴. В описании обеих «английских виолетт да гамба» указан материал, из которого изготовлены деки, детально расписаны все украшения и детали корпуса. Приведу фрагмент описания второй виолетты, изготовленной Кристофером Уайзом: «Английская виолетта, да гамба, с шестью струнами, небольшого размера, с задней декой из ели, с резной розой в форме сердца под подгрифком, с передней декой и боками из лакированного клена, с темной окантовкой по всему корпусу, в которую также инкрустированы некоторые украшения; с черными колками, грифом, подгрифком и мостиком, с резными

⁶⁴ См. начало раздела «Гипотезы».

украшениями в виде небольших цветов на барельефе, расположенном на задней стороне шейки...» [83, 279]. Оба инструмента украшены резными головками, у первой виолетты указано, что она выполнена в форме головы льва. Учитывая столь детальную характеристику инструментов, было бы странно предполагать, что составитель инвентарного списка посчитал не все струны, которые есть у двух виолетт: у каждой он указал, что их шесть, а значит присутствуют только игровые.

Других подробных описаний инструментов, названных одновременно виолами или виолеттами, а также обозначенных как «английские», пока не обнаружено. В том же списке Медичи присутствуют: «консорт из пяти виол да гамба, шестиструнных, два сопрано, тенор и бас»⁶⁵, а также одна пятиструнная виола да гамба [83, 280]. Консорт изготовлен братьями Амати из кремонской мастерской в 1611 году, пятиструнная виола – инсбрукским мастером Якобом Штайнером (1617–1683). В музыкальной коллекции графа Винченцо Карбонелли из Мантуи (1664–1740) упомянуты инструменты, обозначенные как «пять английских виол да гамба, все [изготовлены] Николо Амати»⁶⁶, но, увы, не перечислено количество струн, а также не представлены подробности внешнего облика инструментов.

Наконец, существует еще одна версия происхождения «английских» свойств у виол. В инвентарных списках кремонской мастерской Страдивари встречаются как уточнения *all'inglese*, так и *alla francese*. Причем в описании семи виол из данной мастерской совпадает два признака – обозначение *alla francese* и наличие семи струн [81, 186]. Однако речь идет исключительно о басовых виолах да гамба, на которых во французской исполнительской традиции действительно было принято использовать на одну струну больше для расширения диапазона вниз: такими инструментами, в частности владели Жан де Сент-Коломб и Марен Маре

⁶⁵ Un concerto di cinque Viole da gamba, a sei corde compagne, cioè due soprani, contralto, tenore e basso, con fondo di abeto, manico fascie e corpo d'acero verniciato con due filetti neri intarsiati su le testate torno torno, con ponticello e bischeri tinti di nero, con cordiera e tastiera impiallacciata di ebano con due filetti di bossolo intarsiati torno torno, con un polizzino stampato per di dentro nel corpo che dice: Antonio et Hieronymus fr. Amati Cremonen. Andreae fil F. 1611 com suoi archi d'ebano e sua calza di frustagno verde. [83, 280]

⁶⁶ cinque Viole inglesi da gamba tutte di Nicolò Amati. (23 июля 1740 г.) [83, 281]

[119, 71]. Но в документах и музыкальных сочинениях, написанных для приюта Пьета, фигурирует не только басовый инструмент, но и весь консорт «английских» виол да гамба: какие-либо свидетельства того, что для виол да гамба меньшего размера было характерно использование семи, а не шести струн, на данный момент отсутствуют.

Таким образом, проблема с поиском «английских» свойств в виолах да гамба заключается в следующем: подобные свойства отсутствуют как в инструментальных партиях, так и в документах. И в тех, и в других случаях видится наиболее уместным трактовать инструменты как консорт обычных виол да гамба. Современные барочные ансамбли как раз и следуют данному принципу [159, 385].

Но возможно и другое объяснение их «английских» качеств. Как уже было установлено, к середине XVII века виолы утратили свою популярность в Италии, и поэтому итальянские композиторы в большинстве случаев сочиняли виольную музыку на экспорт [85]. Но, в то же самое время, виолы продолжали изготавливаться в Кремоне, о чем свидетельствуют датировки инструментов из мастерской Страдивари: басовая виола 1667 года, пятиструнная басовая виола 1684 года, семиструнные виолы *alla francese* 1701 и 1737 годов [81, 187–191]. Учитывая вышесказанное, уточнение *all'inglese* вероятно могло касаться того, что современникам инструментов было хорошо видно, но с современной дистанции правильным образом разглядеть весьма трудно. В конструкцию виол *all'inglese*, вероятно, были добавлены такие признаки, которые касались именно внешнего вида инструментов (формы плеч, грифа, резонаторных отверстий и их украшений), в чем следовали существующей тогда английской моде. Из-за того, что «английский» стиль мог быть узнаваемым для изготовителей инвентарных списков, им не требовалось расшифровывать, в чем он выражался. Подобные нюансы, например «резная роза в форме сердца под подгрифком», резная головка особой формы, «украшения в виде небольших цветов на барельефе» [83, 279], вероятно соответствовали пожеланиям английских заказчиков, но для глаз современных исследователей столь далекая картина пока еще остается недоступной.

Другая проблема консорта *Viola all'inglese* в сочинениях Вивальди, касается того, что для исполнения самой высокой партии в «Торжествующей Юдифи» не подходит стандартная дискантовая (сопрановая) виола, о чем уже было сказано ранее. Как известно, в итальянском репертуаре с середины XVII века данный регистр был прочно занят скрипками. Вероятно, причина отсутствия сопраниновых виол состоит в том, что их корпуса стали материалом для изготовления скрипок. То есть их, возможно, постигла та же участь, что и басовые виолы да гамба – ведь постепенная утрата интереса к игре на басовых виолах привела к тому, что, в частности, кремонские мастера превращали их в виолончели, иногда создавая и промежуточные варианты для более легкой адаптации владельцев к новому инструменту [81].

Тем не менее, дальнейший путь атрибуции «английских» свойств в музыкальных инструментах из приюта может быть направлен в сторону поиска, с одной стороны, в итальянских землях – инструмента в регистре сопранино, родственника виолы да гамба или виолы д'аморе; с другой стороны, исследование можно вести и начиная с французских земель – от истоков миниатюрной виолы *pardessus de Viola*.

ВТОРАЯ ГЛАВА. К ПРОБЛЕМЕ НОТАЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПАРТИЙ В АНСАМБЛЕ РИПИЕНО

Своеобразие концертов Вивальди заключается не только в необычайной роли солирования, но и в формировании звукового баланса инструментального ансамбля. Причем между «крайними точками», такими как звучания *tutti* и *solo*, он использовал множество промежуточных вариантов. Градацию звуковой мощности Вивальди выстраивал с помощью динамических обозначений (*forte*, *mezzo forte*, *piano*, *pianissimo*), сокращения или наращивания количества исполнителей в партии басса континуо, включения или исключения низкого регистра, а также благодаря особым приемам — игре пиццикато и с использованием сурдин — специальных приспособлений, приглушающих звучание струнных и духовых инструментов.

Среди вышеперечисленных способов работы с динамикой есть некоторые ракурсы, которые уже были освещены в научной литературе о Вивальди: к ним относятся исследования о динамических обозначениях [92, 65] и составе группы басса континуо [83, 467–494]. Но о нотации произведений композитора, в которых он использовал прием бассетто и игру с сурдинами, существуют лишь отдельные упоминания [100, 136, 157]. Тем не менее, оба способа составляют индивидуальность композиторского стиля Вивальди. Первый из них представляет собой инструментовку, в которой полностью выключается низкий регистр, партия баса поручается струнным инструментам среднего и высокого регистра (так называемый прием бассетто). Второй способ заключается в применении сурдин для всего или большей части ансамбля рипиено (*con Piombi, Tutti Stromenti Sordini*), духовых и, в некоторых случаях, ударных инструментов.

Исследование данной темы в вивальдиане кажется уместным развивать для дальнейшего адекватного исполнения и издания концертов, в которых присутствуют соответствующие особенности нотации. В предложенном здесь ракурсе данные случаи подробно освещаются одновременно с разных сторон — и текстологии, и инструментовки, и музыкального анализа.

2. 1. Общая характеристика нотации ансамбля рипиено

Состав ансамбля рипиено у Вивальди, несмотря на его привычное деление на четыре партии (первые и вторые скрипки, альты и басы), оказывается не стабильным, а вариативным — как от одной инструментальной пьесы к другой, так и в рамках одной ее части. Наиболее подвижной функцией ансамбля становится бас, именуемый композитором либо *Bassi* (*Basso*⁶⁷; когда речь идет о нижней строке партитуры и группе инструментов *бассо континуо*), либо *il Basso*, когда Вивальди хочет наделить данной ролью один определенный инструмент.

Сразу следует оговорить, что в большей степени на истинные намерения автора относительно инструментровки *бассо континуо* указывают его обозначения в партитурных автографах и авторизованных партитурах. Композитор не мог повлиять на выбор инструментов в копиях партий, предназначенных для исполнения в других землях, а также в нотных изданиях: там решение принимал копиист или издатель, ориентируясь на местную традицию и аудиторию. В исследованиях замена клавесина (*Cembalo*) на орган (*Organo*) иногда трактуется как использование синонимов [157, 132]. Но из-за того, что в инструментальных концертах партия органа в группе *бассо континуо* появляется именно в изданных партитурах (ор. 2, ор. 3, ор. 8) и в автографах Вивальди отсутствуют случаи использования *Organo* и *Cembalo* как взаимозаменяющих в одном сочинении, кажется более вероятным, что термин «*Organo*» возник именно по воле издателей.

Ярким примером подобного несоответствия может послужить концерт «Ночь» («*La Notte*», RV 439), опубликованный в сборнике «6 *Concerti a flauto traverso*, Op.10» под номером 2. Всем концертам данного издания предписан следующий состав партии *бассо континуо*: *Organo e Violoncello*. Тем не менее, в начале 5-й части этого концерта («*Il Sonno*») встречается композиторское указание «*Senza Cembalo*»⁶⁸. В другой версии «*Il Sonno*», которая воспроизводится в

⁶⁷ Группа могла обозначаться просто словом *Basso*, как, например, в автографе концерта для двух скрипок и лютни RV 93 (*Concerto con 2 Violini Leuto, e Basso*).

⁶⁸ Концерт RV 439 для флейты-траверсо существует только в изданном виде, автограф не сохранился. Представляет собой переработку концерта для флейты-траверсо, двух скрипок,

концерте RV 501 (автограф), вновь в начале части встречается ремарка «*Senza Cembali*».

Группа *Bassi* традиционно записывается на нижней строке партитуры и басовым ключом, обычно и вовсе без обозначения состава, иногда с обозначением «*B.*» (сокращение от *Basso*). В группу входят низкие струнные смычковые инструменты – одна или две виолончели (*Violoncello, Violoncelli*), один или два контрабаса (*Violone, Violoni*), а также один или два клавесина в инструментальной и светской музыке (*Cembalo, Cembali*), вместо которых в духовных сочинениях используется орган (*Organo*). Ее состав в партитурном автографе в самом начале сочинения обычно не выписывается, так как переписчикам (копиистам) было известно о том, какие инструменты имеются в наличии. О том, кто играет партию *Bassi*, удастся выяснить только тогда, когда появляется указание об изменении состава партии, например просьба убрать какой-то инструмент (*senza Cembalo* — «без клавесина») или поручить ему новую функцию — басовую или сольную (например, *Violone Solo* — «контрабас соло»).

2. 2. Бассетто (*Violini, Violette, Alto*)

Наряду с вариативностью состава группы басса континуо, другой существенной проблемой нотации является расшифровка записи высокого баса, или бассетто⁶⁹. Такая инструментовка, при которой роль баса поручается инструментам среднего и высокого регистра, скрипкам и скрипичным альтам, встречается в медленных частях и сольных эпизодах быстрых частей в концертах Вивальди.

Выключение низкого регистра (контрабасового и басового) становится для композитора одним из приемов, которым он пользовался для достижения максимально тихой звучности, так как при появлении скрипок и альтов бассетто он

фагота и басса континуо (RV 104).

⁶⁹ Одно из ранних упоминаний термина «*bassetto*» встречается в трактате «*Syntagma Musicum*» М. Преториуса (1618) в значении нижнего голоса в вокальном ансамбле, поющем в высоком регистре [120, 121–122]. Среди других применений термина — разновидность названия теноровой или маленькой басовой виолы.

убирает также звоны и дребезжание клавесина. Для медленных частей в принципе (и не только в сочинениях Вивальди) свойственно более камерное звучание, и композитор часто достигает этого только убирая клавесин (*senza Cembalo*), притом, что контрабас и виолончель остаются: например, во 2-й части концерта RV 199 указание *Tutti sempre piano* (общий заголовок) сочетается со следующим инструментальным составом партии Bassi, которая сопровождает мелодию у скрипок в унисон: *Violette Violone e Violoncello senza Cembali* (см. Пример № 8).

Но для сопровождения «тихих» солистов, таких как виола д'аморе и мандолина, композитору потребовалось отказаться и от клавесина, и от контрабасов с виолончелями (см. Таблицу № 5).

Таблица № 5. Обозначение партии бассетто в медленных частях концертов

<i>Номер концерта</i>	<i>Солисты во 2-й части</i>	<i>Обозначение партии бассетто в партитурном автографе</i>
RV 189	скрипка	Партия в басовом ключе; дополнительное указание: Cembalo e Violoncello tacet.
RV 205	скрипка	Violette senza Bassi
RV 395	виола д'аморе	Violini suonano il B. senza Basso
RV 396	виола д'аморе	Violini, e Violette
RV 397	виола д'аморе	1 Alto Solo
RV 508	2 скрипки	Violini, e Violette senza Bassi
RV 527	2 скрипки	Violini e Violette senza Bassi
RV 532	2 мандолины	Tutti Violini e Violette pizzicato senza Bassi
RV 540	Виола д'аморе и лютия	Violini Soli

Указанием для исполнителя на скрипке или альте служит смена родного ключа (скрипичного или альтового) на чуждый, то есть басовый. Сочинения, в которых встречается бассетто, сохранились в виде партитурных автографов, а копии, предназначенные для исполнения в венецианском регионе, не найдены. В результате складывается ситуация, при которой для анализа рукописей есть только произведения, нотация в которых записана в черновом стиле, и решить проблему адекватного звучания с помощью простой транспозиции партии бассетто на октаву

вверх невозможно.

Далее рассмотрим подробнее особенности текстологического анализа спорных случаев нотации бассетто в концертах RV 189 и RV 205. В обоих сочинениях солистом является скрипка, и басовый голос Вивальди поручает скрипичным альтам, именуемым *Violette*⁷⁰. В автографе⁷¹ концерта RV 205 только в одной из трех частей — средней — указаны инструменты, исполняющие партию среднего голоса (*Violette*). В крайних частях к этой партии предположительно относится вторая строка снизу в альтовом ключе. В средней части нижняя строка записана в басовом ключе, и на ней значится — *Violette Senza Bassi* («виолетты без басов»). Что касается партий (копия)⁷², то в их заголовке есть слово *Viola: Concerto / Violino conc. / Violini 2 / Viola / e Basso* (Концерт для скрипки соло, двух скрипок, виолы и баса). В обоих источниках, несмотря на разные обозначения инструментов — *Violette* и *Viola*, музыкальный материал совпадает.

Во всех источниках этого концерта в партии среднего голоса происходит смена ключей. Это касается не только автографа партитуры, которой обычно свойственна некая незавершенность, например сокращенная запись отдельных тактов, указание *col Basso* вместо выписанной партии и т. п., но и партий (копии). В крайних частях концерта в партии среднего голоса меняется ключ с альтового на басовый — заодно меняется и регистр; в медленной части партия *Violette Senza Bassi* также полностью записана в басовом ключе (и в партитуре, и в партиях).

Партиям скрипок в концерте RV 205 также фрагментарно поручается исполнить бассетто. Первые и вторые скрипки, так же, как и партия скрипичных альтов, частично записаны в басовом ключе — как в партитурном автографе (Пример № 9, вторая строка сверху), так и в партиях (копии). Таким образом, транспозиция этих инструментов на октаву вверх не учтена ни в одном из источников, но она явно предполагалась, так как в данном виде сыграть партию

⁷⁰ Подробнее о терминологии представителей скрипичного семейства см. в Первой главе.

⁷¹ Автограф партитуры концерта RV 205, шифр: D-D1, Mus. 2389-O-123.

⁷² Копия партий концерта RV 205, шифр: D-D1, Mus. 2389-O-123a.

скрипок невозможно.

Три партии — первые и вторые скрипки в унисон (вторая строка сверху), а также партия альтов (вторая строка снизу) исполняют *мигрирующее бассетто* — партию баса для инструментов более высокой тесситуры⁷³, переходящую от одних к другим. Николас Скотт Локи подчеркивает в своей диссертации, что Вивальди одним из первых стал использовать такой тип *бассетто*⁷⁴. В данном примере стоит обратить внимание на партию альтов: разрыв в мелодической линии между пятым и шестым тактами составляет больше двух октав. Эта странность, повторенная также в партиях, подчеркивает черновое происхождение обоих источников. Переписчикам скорее всего пришлось самостоятельно сократить такой разрыв, то есть транспонировать на октаву вверх только фрагмент партии альтов, записанный в басовом ключе (тт. 1—5), а продолжение в альтовом ключе оставить как есть.

Скрипичный концерт RV 189 также содержит партию виолетты, вынужденную «скитаться» по разным регистрам и ключам. Это сочинение было весьма популярным при жизни Вивальди, благодаря чему сохранилось в нескольких источниках: в виде автографа (партии хранятся в Венской библиотеке) и многочисленных копий (в Дрездене, Манчестере и Париже). В качестве материала для сравнения обратимся к венскому автографу и дрезденским копиям.

Партия среднего голоса в концерте имеет обозначение инструмента только в дрезденских источниках. Несмотря на то, что эти копии были изготовлены для одного случая, названия инструмента различаются. Возможно, в этом проявляется традиция «местного» называния, так как копии партий изготовил отец Вивальди, Джованни Баттиста, а копию партитуры — Иоганн Каспар Зейферт⁷⁵, видимо изменив название инструмента на немецкий лад.

⁷³ Определения терминов *bass clef* и *bassetto* см. здесь: [157, 31–32].

⁷⁴ Локи называет подобный тип *бассетто* — *compound bassetto* («составной бассетто»). См. подробнее: [100, 131].

⁷⁵ И. К. Зейферт (ок. 1697-1767) — немецкий композитор. Учился у И. Г. Пизенделя и С. Л. Вайсса в Дрездене.

Таблица № 6

<i>Источник</i>	Партии (Вена)	Партитура (Дрезден)	Партии (Дрезден)
<i>Шифр</i>	A-Wn Mus.Hs.15996	D-Dl, Mus. 2389-O-66	D-Dl, Mus. 2389-O-66a
<i>Тип рукописи</i>	Автограф	Копия; Иоганн Каспар Зейферт	Копия; Джованни Баттиста Вивальди
<i>Название инструмента</i>	—	Viola	Alto Violetta

В первой части концерта в партитуре для всей партии среднего голоса (Viola) используется альтовый ключ. В то же время в партиях (дрезденских и венских — музыкальный материал и выбор ключей совпадает) начальные четыре такта записаны в басовом ключе (Пример № 10). Возможны две причины подобной записи: либо под названием «Violetta» остается подозревать не скрипичный альт, а инструмент, который может сыграть в большой октаве, либо таким способом давался сигнал исполнителю о том, что Alto Violetta играет в унисон с партией басов. Более вероятен именно второй вариант, так как это единственный фрагмент, в котором партии среднего и нижнего голосов полностью совпадают.

Более запутанный случай смены ключа — в медленной части концерта. Здесь использован сокращенный инструментальный состав, без партии басов (ремарка *Сembalo e Violoncello tacet*). Солирующей скрипке аккомпанируют первые и вторые скрипки, а также партия среднего голоса (Viola). Запись виолы (виолетты) в басовом ключе, с одной стороны, может указывать на роль *бассетто*, как это было в концерте RV 205 (см. Пример №9), а значит партию среднего голоса следует играть на октаву выше. Но в результате переноса партии виола (виолетта) звучала бы в некоторых местах выше второй скрипки (Пример № 11).

Переключивания голосов выглядят особенно странно при имитационном вступлении виолы (т. 5), а также в завершении части (тт. 39–43). Предположим, что перенос на октаву выше предполагался не для всей партии целиком, а только для отдельных звуков. Тогда из партии Viola пришлось бы убрать октавные ходы. Например, если в тактах 40–41 все звуки играть по записи, а последние восьмые в каждой из фигур брать на той же высоте. Но партия скрипичного альты во всех трех источниках абсолютно идентичная, на всем протяжении 2-й части зафиксирована в басовом ключе, и указания на избирательный перенос звуковых высот отсутствуют.

Странный выбор регистра и наличие октавных скачков, «мешающих» партии второй скрипки, видимо достались этому сочинению «в наследство» от первой версии, которая появилась в концерте для солирующей виолончели (RV 401, I часть). Там музыкальный материал, порученный здесь скрипичному альту (Viola/Violetta), — без октавной транспозиции исполняет солирующая виолончель в унисон с партией basso continuo (см. Пример № 12).

Четкое указание «Violoncello tacet» в партитуре, а также полное отсутствие 2-й части в партиях (Grave tacet) вероятнее всего сообщают о том, что медленная часть должна была звучать без струнных басов, а значит басовый ключ был сигналом не переписчикам, а исполнителям, указывая на их роль бассетто в данной части.

Транспонирование на октаву, а также переход при чтении своей партии с одного ключа на другой, видимо было знакомо музыкантам, для которых предназначались эти сочинения. Тем не менее, явное нарушение голосоведения в медленной части концерта RV 189 выглядит как элемент «барочной алеаторики», на который следовало либо «закрывать глаза», либо руководителю ансамбля и исполнителям проявить инициативу и самим решить, как тесситурно расположить голоса в том или ином случае, ориентируясь на возможности ансамбля. Современные исполнители играют эту партию в концерте RV 189 на скрипичном

альте с октавным переносом наверх всей партии сразу⁷⁶, несмотря на возникающее перекрещивание голосов.

2. 3. Игра с сурдинами у струнных, духовых и ударных инструментов

Среди множества тембров и тембровых сочетаний у Вивальди можно выделить один своеобразный прием – игру с сурдинами⁷⁷. Преимущественно у струнных, но также у духовых. В эпоху барокко этот прием использовался шире, чем в наши дни. Его происхождение связано с театральной музыкой и вообще с театральностью, некой игрой в музыкальное «лицедейство» (например, когда скрипки начинают звучать будто «не своим» голосом). Неожиданная перемена тембра, отличное от привычного звучание наверняка производило впечатление на слушателей – ведь они видели один инструмент, а звучал будто бы другой.

Сурдины в эпоху барокко применялись на скрипках, альтях и виолончелях, трубах, гобоях, кларнетах и *corni da caccia*. Материалы изготовления сурдин для струнных варьировались от легких (дерево, кость) до тяжелых (медь, олово, свинец, сталь). Известно, что некоторые сурдины для духовых инструментов не только приглушали звук, но также использовались для транспонирования. Об этом, в частности, свидетельствует ремарка к вступительной токкате к «Орфею» К. Монтеверди – «*si fa un Tuono più alto volendo sonar le trombe con le sordine*», т.е. если будет желание использовать сурдины у труб, то звучание будет на тон выше, соответственно всем остальным инструментам придется транспонировать из C-dur в D-dur.

Музыкальные номера с засурдиненными инструментами встречаются у Вивальди в произведениях самых разных жанров, и не только инструментальных: в оратории «Торжествующая Юдифь», мотете «*Nisi Dominus*» (RV 608), серенатах «Ликующая Сена», «Глория и Гименей», и восьми операх⁷⁸. Даже

⁷⁶ Например, таким образом записал концерт ансамбль The English Concert под управлением Эндрю Манце (Vivaldi. *Concertos for the Emperor*; Harmonia Mundi. 2012).

⁷⁷ Сурдины (*sordini*; с итал. *sordo* – глухой) – специальные устройства, приглушающие звук музыкальных инструментов.

⁷⁸ Коронация Дария (Венеция, 1717), Теудзон (Мантуя, 1719), Тит Манлий (Мантуя, 1719), Юстин (Рим, 1724), Неистовый Роланд (Венеция, 1727), Фарнак (Венеция, 1727 – премьерная

инструментальные концерты с использованием сурдин несут за собой шлейф «театральных» или программных ассоциаций – «Осень» из «Времен года», концерт для блок-флейты RV 442, «Отдохновение» (Il Riposo RV 270), «Траурный концерт» (Concerto funebre RV 579) и др. Многие из концертов с использованием сурдин связаны общим тематизмом с оперными сочинениями.

При этом в партитурах Вивальди присутствуют два типа указаний на необходимость применения этих приспособлений. Один из них предполагал использование достаточно распространенного в эпоху барокко термина *sordini* (или *con sordini*)⁷⁹, обозначая тем самым сурдины для разных типов инструментов (как струнных, так и духовых), вне зависимости от их материала⁸⁰. Другой заключался в применении термина *con piombi* («со свинцом») и определенно указывал на вполне конкретный материал, из которого делали сурдины (главным образом для скрипок). Приспособление из столь тяжелого металла, прикрепляемого к подставке, не позволяло ей колебаться и, по всей видимости, сильно заглушало звучание струн (гораздо ощутимее, чем аналогичные предметы из более легких материалов).

Разные типы указаний — *sordini* и *piombi* — не являлись синонимами. Тем более что каждое из них в творчестве Вивальди как минимум дважды было использовано в рамках одного и того же сочинения. Речь идет об оратории «Торжествующая Юдифь» (*Juditha triumphans*) и опере «Неистовый Роланд» (*Orlando furioso*⁸¹; RV 728), премьеры которых состоялись в Венеции, соответственно, в 1716 и 1727 годах. Наличие в их партитурах сразу двух вариантов обозначения позволяет предположить, что в арсенале композитора было два

рукопись не сохранилась; повторный показ в Павии, 1731), Верная нимфа (Верона, 1732), Катон в Утике (Верона, 1737).

⁷⁹ Этот термин встречается как в словарях и трактатах XVII — XVIII веков — в частности, у П. Ришле (1680) [129, 395], И. Й. Кванца (1752) [13, 203] и Ж.-Ж. Руссо (1768) [57, 220], — так и в художественной практике (например, в партитуре оперы «Юлий Цезарь» Г. Ф. Генделя).

⁸⁰ Материалы для изготовления сурдин были самые разные. Наряду с наиболее распространенными деревянными, использовались сурдины из кости [125, 87] и металла, в том числе из серебра [129, 395] и олова [121, 203].

⁸¹ В партитуре опера называется “*Orlando furioso*”, а в либретто — “*Orlando*” [179, 474].

разных вида сурдин, и для исполнения требовалось уточнение, какие из них имеются в виду.

2. 3. 1. Указание «*con Piombi*»

Использование свинцовых сурдин заслуживает отдельного внимания. Несмотря на то, что свинец упоминается в трактатах в качестве материала изготовления (наряду с серебром⁸², деревом, медью, сталью, оловом⁸³ и костью⁸⁴), в музыкальных сочинениях указания на свинцовые сурдины весьма редки – либо потому, что композиторы не уточняли о каких сурдинах идет речь, либо свинец не пользовался популярностью. Помимо Вивальди это указание встречается у И. Д. Хайнихена, работавшего в Дрездене с 1716 года. Например, в его концерте D-dur (SeiH 226) для поперечной флейты, гобоя, скрипки, теорбы, виолончели, струнных и клавесина, предположительно написанном для Дрездена, участвуют скрипки и альты с сурдинами из свинца (*Violini e violette con piombi*).

Причем Хайнихен, вероятно, применил сурдины именно под влиянием Вивальди (находясь в 1716 году в Венеции, он вполне мог присутствовать на исполнении «Торжествующей Юдифи»). Кстати, в то же самое время в Венеции, наряду с И. Д. Хайнихеном, находился другой известный музыкант, впоследствии служивший при саксонском дворе, — Иоганн Георг Пизендель, при участии которого была сделана сохранившаяся копия вивальдиевского концерта F-dur (RV 551) для 3-х скрипок, струнного ансамбля и basso continuo⁸⁵. Во второй части этого концерта каждая из скрипок играет особым приемом: первая скрипка солирует со свинцовой сурдиной арпеджио, в скором темпе (*Solo con Piombo Arpeggio presto*), вторая солирует, играя пиццикато (*Solo Pizzicato*), третья играет певуче (*Solo cantabile*) (см. Пример № 13).

⁸² Сурдины из серебра упомянуты в словаре П. Ришле (1680) [129, 395].

⁸³ Данные материалы перечислены у И. И. Кванца (1752) [121, 203].

⁸⁴ О сурдинах из кости писал И. Ф. Рейхардт (1776) [125, 87].

⁸⁵ Данная копия находится в Саксонской государственной и университетской библиотеке в Дрездене (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), шифр: D-Dl, Mus. 2389-O-119.

В партитурах Вивальди свинцовые сурдины предназначались исключительно для струнных инструментов. Указание *con piombi* появляется рядом с партиями скрипок, как, например, *Violi con piombi* («скрипки со свинцом») в арии «Quanto magis» из оратории «Торжествующая Юдифь» (см. Пример № 14), либо над всей системой партитуры — как в ариозо «Che dolce riu» из оперы «Неистовый Роланд» (RV 728).

2.3.2. Указание «con Sordini»

Что же касается ремарки *con sordini*, то она может относиться и к струнным, и к духовым. При этом композитор не всегда уточнял, какие именно инструменты должны играть с сурдинами, помещая упомянутую ремарку сверху над всеми партиями партитуры. Как например, в арии «Cento donzelle» из оперы «Верная нимфа» («La fida ninfa»), где указание *Con Sordini tutti* вовсе не относится ко всем инструментам, участвующим в исполнении. Вокальную партию сопровождают флейты, струнный ансамбль и группа бассо континуо – но с сурдинами играет, по всей видимости, лишь струнная группа, исключая флейты, на которых этот способ игры невозможен⁸⁶. Уточнение композитора, которое появляется в заголовке «Concerto funebre» – скорее исключение, чем правило (RV 579: *Con^{to} Funebre / Con Hautbois sordini, e Salmoè / e Viole all'Inglese / Tutti li Violini e Violette Sordini / Non però il Viol^o Principale* – «Траурный концерт для гобоя с сурдиной, и шалюмо, и английской виолы, все скрипки и виолетты [играют] с сурдинами, кроме солирующей скрипки»).

Спорный случай употребления ремарки *Sordini* встречается в арии «Veni, veni» из оратории «Торжествующая Юдифь» (Пример № 15). Вокальную партию арии сопровождает солирующий шалюмо и две партии скрипок. Надпись *Sordini* расположена снова один раз над всей системой, и, по мнению Риома, относится только к струнным инструментам [179, 313].

⁸⁶ О том, что флейты не играют с сурдинами, свидетельствуют флейтисты О.В. Худяков и Ф.М. Сарделли.

Хотя теоретически эта ремарка могла иметь отношение и к духовому инструменту. Ведь известно, что Вивальди применял в своих сочинениях засурдиненные гобои, к тому же в музыкальной практике того времени встречались засурдиненные кларнеты. Правда, каких-либо подтверждений использования композитором шалюмо с сурдиной не сохранилось. Более того, в «Concerto funebre» (RV 579), где использованы шалюмо и гобой, указание на сурдину присутствует лишь в отношении последнего (*Hautboy Sordin*).

2. 3. 3. Сурдины и тембровое воплощение аффектов

Сурдины в сочинениях Вивальди выполняют две важные функции: выравнивают динамический баланс, а также способствуют поддержанию особого колорита в вокальной музыке и программных концертах, где используются для создания различных смысловых ассоциаций.

Проблему звукового баланса с помощью сурдин Вивальди решает преимущественно в сочинениях с участием солирующей виолы д'аморе. Известно, что ее тембр гораздо мягче и приглушеннее, нежели у скрипок. Видимо поэтому остальные партиям ансамбля композитор предписывает играть с сурдинами. В уже упоминавшейся арии «Quanto magis» из оратории «Торжествующая Юдифь» (см. пример № 14) это касается скрипок; в концерте RV 540 для виолы д'аморе и лютни (*Concerto / Con Viola d'amor / e Leuto / e con tutti gl'Istrom^{ti} sordini*) — всего струнного ансамбля рипиено. В концерте RV 97 – двух corni da caccia и двух гобоев (*Con^{to} con Viola d'Amor 2 Corni dà Caccia, e 2 Hautbois Tutti Sordini e Fagotto / Del Viivaldi*). В начале 1-й части, слева от нотного стана следует уточнение: *2 Corni / dà Caccia / Sordini* и *2 Hautbois / Sordini*.

В некоторых операх и инструментальных концертах Вивальди с помощью таинственного звучания инструментов с сурдинами подчеркивал те или иные аффекты или смысловые ассоциации. В целом, случаи применения сурдин связаны со следующими образными сферами:

- 1) сон, оцепенение, ночь или рассвет
- 2) сильная влюбленность, несчастная любовь

- 3) безумие
- 4) траур, скорбь

Первым, кто связал приглушенное звучание скрипок и таинственную ночную атмосферу, был, как известно, Жан-Батист Люлли. Его «Prelude per la nuit» из балета «Триумф любви» (1681) — самый ранний, известный на настоящий момент пример использования сурдин у скрипок [101, 429]. Вивальди следует этой традиции в ночных сценах, а также для передачи состояния сна, покоя и оцепенения. Часто атмосфере успокоения сопутствует ритм сицилианы на фоне выдержанного органного пункта в басу, как, например, в арии Юстина (“Bel riposo de’ mortali”) из одноименной оперы (1724), где в поэтическом тексте смерть выступает как метафора сна⁸⁷ (см. Пример № 16).

Указание *Tutti Sordini*, по всей видимости, затрагивает помимо струнного ансамбля еще и гобой (*Hautbois*). Как и в других ариях с сурдинами у струнных, Вивальди отказывается от звонкого тембра клавесина, чтобы не нарушать столь «призрачную» атмосферу, и дает указание в партии басса континуо – *Violoni Senza Cembali* («контрабасы без клавесинов»).

Указание на сурдины встречается также в концертах Вивальди, имеющих заголовки соответствующего характера: это две «Ночи»⁸⁸ (концерт для флейты, двух скрипок, фагота и басса континуо RV 104, и его версия для флейты соло RV 439 – № 2 из ор. 10) и «Отдохновение» («Il Riposo» RV 270). В «Ночах» Вивальди указание на сурдины появляется в медленных частях под названием «Сон»: они контрастируют обрамляющим «бурным» частям своим будто замедленным ходом времени, что подчеркнуто не только темпом *Largo*, но и тянущимися слигованными созвучиями. Этим двум «снам» тематически близок еще один, из медленной части знаменитого концерта «Осень» (RV 293), наступающий после «вакхических» празднований у опьяненных крестьян.

⁸⁷ Приведем фрагмент этого текста: *Bel riposo de’ mortali, // suquest’occhi spiegel’ali, // dolce sonno, e vienì a me* (Сон, столь сладостный для смертных, // Над очами свои крылья распростри // и приди ко мне!).

⁸⁸ В третьей «Ночи» Вивальди, концерте для фагота (RV 501) указание на сурдины отсутствует.

Концерт для скрипки «Отдохновение» целиком выдержан в засурдиненной звучности; по первоначальному замыслу он был приурочен к исполнению на Рождество, и в заголовке значилось: *Per il S. Natale Concerto con tutti gl'istromenti sempre sordini*. Атмосфера покоя, умиротворения весьма типична для рождественских сюжетов в музыке барокко. Достаточно вспомнить арию Баха «Schlafe, mein Liebster» из Рождественской оратории – в ней так же, как и в арии «Bel riposo de' mortali» (Пример № 16) есть сходство с колыбельной, и линия баса выдерживает длительный тонический органнй пункт.

Любовные арии у Вивальди нередко сопровождаются ансамблем струнных с сурдинами. Как писал Леопольд Моцарт в «Основах скрипичной игры» (Вена, 1756), засурдиненные скрипки использовались для «лучшего отражения чего-то более тихого или печального» [101, 439]. Сдавленное, приглушенное звучание скрипки с сурдиной возможно было выбрано для того, чтобы создать некую тембровую аллегорию, связанную с поэтическим мотивом томящегося в груди сдавленного сердца, не раз присутствующим в словесном тексте⁸⁹. Само слово «сердце» в латинском или итальянском языке имеет близкий корень со «струной» – *core* («сердце») и *cordo* («струна»). Возникает даже соблазн излишне прямолинейной аналогии: сердце сдавлено печалью, а струна – сурдиной⁹⁰.

Несчастной любви в музыке Вивальди оказывается весьма близок аффект безумия. Так, именно из-за любовных чар главный герой оперы «Неистовый Роланд» (RV 728) теряет рассудок. Возможно, именно приглушенные струнные в 5-й сцене 3-го акта — сначала *Con Sordini* в ариозо Анжелики «Come purpureo», а потом и *Con Piombi* в следующем за ним ариозо Альчины «Che dolce più» – передают «градацию» нарастания безумия Роланда⁹¹.

⁸⁹ См., например, ариозо Анжелики «Come purpureo» из оперы «Неистовый Роланд» (RV 728, III:5) – «так томится в груди сердце, коль живет вдали от того, кого любит» (*così langue, in un seno amante, core/ se lungi dal suo ben la vita passa*).

⁹⁰ Впрочем, не следует забывать и о другой ассоциации, возникающей в связи с использованием засурдиненной скрипки, а именно — с тембром виол, связанным в музыке более раннего времени с любовными серенадами и ариями.

⁹¹ Весьма показательно в этой связи, что И. Й. Кванц отмечал, что композиторы применяют сурдины для отображения неистовых эмоций, «таких как безрассудство, исступление и

Широко распространенное среди композиторов эпохи барокко заимствование собственного материала в другом сочинении часто влечет за собой сохранение аффекта, а также выразительных средств. Это в полной мере можно отнести и к Вивальди. Так, любовную арию с засурдиненными струнными «*Ti sento, si ti sento a palpitarmi in sen*» («Я чувствую, ты здесь, в груди моей биение») он перенес в первую часть своего концерта F-dur для блокфлейты (RV 442), сохраняя прием игры у ансамбля рипиено⁹². Вообще этот «театрализованный концерт» — особое явление в наследии Вивальди. Каждая из трех его частей представляет собой инструментальное переложение трех неоднократно использованных композитором «путешествующих» по разным операм арий⁹³.

Обращаясь к засурдиненной звучности, Вивальди следовал еще одной давней традиции. Еще в XVI веке для музыкального сопровождения траурных церемоний применяли сурдины на трубах [50, 559]. Но в XVIII столетии в подобных случаях использовались также и гобои с сурдинами⁹⁴. В этом несложно убедиться, обратившись, например, к инструментальной симфонии из III акта оперы «Тит Манлий» (RV 738) или же ее *концертному двойнику* — I части *Concerto funebre* (RV 579). О применении сурдин в партиях скрипок, виолетт и гобоя в концерте уже было сказано. Симфония же представляет собой редкий пример полностью засурдиненного ансамбля, состоящего не только из струнных, но включающего также духовые, играющие с сурдинами (2 трубы, 2 гобоя и фагот), и литавры (*Timballi*), приглушение которых вполне возможно, если поместить на кожаную поверхность фланелевую ткань. Сумрачное, скорбное звучание труб, гобоев, струнной группы, литавр и фагота как нельзя лучше подчеркивают трагичность сценической ситуации — главного героя, Манлия, ведут на казнь (см. Пример № 17).

отчаяние» (цит. по: [13, 230]).

⁹² В начале первой части указано: *Tutti gl'Istromenti Sordini*.

⁹³ Так, например, вышеупомянутая ария «*Ti sento*» использовалась в четырех разных операх. Подобные арии получили наименование *aria di baule* (ит. «ария в саквояже»).

⁹⁴ Применение гобоев с сурдинами в оперной музыке возникало в сходных ситуациях, как и использование засурдиненных скрипок (струнной группы) — для передачи аффектов скорби, изображения фантастики, видений и т. д. [114, 66].

В некоторых случаях сурдины у духовых позволяли не только смягчить тембр инструмента, но также и транспонировать, как в упомянутой ранее вступительной токкате из оперы Монтеверди. Но у Вивальди все партии инструментов записаны *in C* (см. Пример № 17), и отсутствуют указания на транспонирование партий трубы. Тем не менее, композитор обычно указывает на необходимость транспозиции – например, в автографе той же оперы в арии Тита (*No, che non vedrà Roma*; III:7) указано *Violini un Tuono più alto* (скрипки играют выше на тон).

Добавим, что применение сурдин у Антонио Вивальди вписывается в весьма развернутую шкалу динамических оттенков и способствует ее расширению. Во-первых, композитор весьма тщательно выписывал динамику от *pianissimo* до *fortissimo* – по наблюдениям В. Кольнедера, насчитывается тринадцать различных градаций динамики [92, 65]. Во-вторых, он также «играл» расположением музыкантов. Помимо их местонахождения в зоне, отведенной для оркестра (*In Orchestra* в «Неистовом Роланде», 2 д., сц. 13, хор «*Al fragor*») Вивальди использовал две других возможности – на сцене (*Stromenti in scena*) и в отдалении, соответственно приближая и удаляя звук (*Stromenti in lontano*) – например, в хоре «*Nel ricetto dell diletto*» из оперы «Орландо, мнимый сумасшедший» («В упоении уютном воспеваем мы любовь», I:11)

Рассмотренное выше многообразие примеров показывает, что использование сурдин, по-видимому, являлось важнейшим элементом концепции инструментовки для Антонио Вивальди. Для него сурдины являются одним из средств выражения уединенной, интимной атмосферы или ночной природы. Композитор обращается к сурдинам для передачи широкого спектра аффектов как в вокальной, так и инструментальной музыке. Инструментовка Вивальди даже в деталях чутко следует настроению поэтического аффекта, что без сомнения добавляет еще большей выразительности его композиторскому стилю.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПАРОДИЯХ ВИВАЛЬДИ

3.1. Феномен заимствования в музыке эпохи барокко

Варьирование устоявшегося канона как подражание работам других мастеров — одно из характерных свойств предклассического искусства вообще и, в частности, музыкального искусства эпохи барокко. В композиторском творчестве это свойство проявлялось на разных уровнях: от видоизмененного повторения ритмических формул и мотивов до модификации жанра или музыкальной формы, а также создания полноценного композиционного варианта — пародии⁹⁵ или контрафактуры⁹⁶ музыкального сочинения. В англоязычной литературе для обозначения этого явления в целом часто применяют термин “transformative imitation”⁹⁷ («подражание с преобразованием»).

В первой половине XVIII века феномен заимствования ранее сочиненного музыкального материала получает полноценную критическую оценку среди немецких музыкальных теоретиков и композиторов — Иоганна Кунау («Музыкальный шарлатан», 1700) [97], Иоганна Давида Хайнихена («Генерал-бас в композиции», 1728) [78], Иоганна Маттезона («Совершенный капельмейстер», 1739) [100], Иоганна Кванца («Опыт наставлений в игре на флейте траверсо...», 1752) [121]. Они рассматривают заимствование как широко распространенное явление, пытаюсь очертить моральные границы между позволительными и неприличными («воровскими») способами подражания другим композиторам.

⁹⁵ Термин «пародия» — аутентичный, он широко использовался в текстах о музыке в эпоху барокко и раннего классицизма. Преимущественно относился к обработке текстомузыкального произведения, при которой происходила замена текста (чаще всего в направлении «светское — духовное»); в частности, этим термином пользовались немецкие музыкальные теоретики И. Г. Вальтер [88] и И. Ф. Агрикола [68, 8]. Одно из ранних появлений «пародии» в музыкальном словаре — у Ж.-Ж. Руссо (1762), см. [134, 361-362]. По отношению к инструментальной музыке встречается в баховедении и характеризует разработку заимствованных музыкальных идей в новом произведении, см. [102].

⁹⁶ В отличие от более широкого термина «пародия», контрафактурой принято называть исключительно обработку текстомузыкального произведения, в котором вокальная мелодия подтекстована новыми стихами.

⁹⁷ Термин “transformative imitation” принадлежит Джорджу Пигману, см.: [116].

Одним из первых о заимствовании как о плагиате рассуждает немецкий композитор Иоганн Кунау (1660-1722) в сатирической новелле «Музыкальный шарлатан» (1700). Там говорится о неумелом композиторе Караффе, который сочиняет, выискивая в нотах других авторов полезный для себя материал. В итоге, те произведения, «которые он якобы сам сотворил, были просто скроены из многих ворованных вещей и напоминали нищенский костюм, где ни одна заплатка не подходит к другой» [17, 40].

Кунау объясняет неудачу Караффы следующим образом: этот композитор не владеет методом *ars combinatoria*, позволяющим сочинять музыку, преобразовывая имеющийся музыкальный материал. Кунау позднее адаптировал для музыкальной композиции математическую методику *ars combinatoria*, вдохновившись диссертацией Готфрида Лейбница с одноименным названием (Лейпциг, 1666), и представил несколько способов аранжировки последовательностей из четырех и пяти звуков [133, 44].

Мораль сатирической новеллы о композиторе-плагиатчике не в том, что запрещено заимствовать чужую музыку, а в том, что следует умело обращаться с музыкальными идеями. Подробнее о разрешенных и запрещенных методах заимствования писал теоретик и композитор Иоганн Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер». К разрешенным методам теоретик относит три типа: мимесис, или аристотелевское подражание природе; подражание произведению другого композитора «без музыкального воровства»; использование музыкальных формул, пассажей, коротких фраз и их контрапунктическое развитие [100, 331]. По мнению Маттезона, заимствование допустимо, но требуется «вернуть взятое взаймы с процентами, т.е. таким образом развить заимствованную идею, чтобы она стала лучше прежней» [100, 131-132].

В процессе сочинения музыки композитор неизбежно воспроизводит то, что входит в его музыкальный словарь – к чему относится и музыка современников. Общество осуждало плагиатчиков в тех случаях, когда они копировали слишком явно, т.е. чужой музыкальный фрагмент переходил в сочинение «вора» с

минимальной композиторской обработкой или вовсе без нее. Например, Гендель еще при жизни был «пойман с поличным» за слишком частое использование музыки современников, о чем одним из первых заявил Маттезон, опознавший фрагменты из музыки Райнхарда Кайзера (1673-1739), Антонио Лотти (1667-1740) и из собственных сочинений⁹⁸.

Разумеется, критике подвергались случаи, когда композитор *письменно* никак не указывал на то, что сочинение является обработкой другого произведения или в нем использована определенная музыкальная тема. Для *устного* музицирования, например, импровизации на церковном органе, опора на существующий образец, в том числе другого автора, оставалась нормальной практикой. Говоря о Бахе-импровизаторе, немецкий литератор Теодор Леберехт Пичель (1716-1743) отмечал, что Бах «становится способен завораживать людей своими комбинациями звуков лишь после того, как сыграет что-нибудь с листа и тем самым пробудит свою фантазию. < ... > Обычно ему требуется сыграть с листа нечто уступающее его собственным идеям. И все-таки эти его более ценные идеи являются следствием тех, менее ценных»⁹⁹.

Из-за того, что далеко не все имена барочных композиторов, и тем более, их сочинения, дошли до наших дней, невозможно оценить масштаб плагиаризма и самоцитирования в музыке барокко в целом. Эта проблема пригодна для изучения лишь на примере самых крупных композиторов – Вивальди, Генделя и Баха. Хотя и здесь следует делать поправку на то, что наследия этих авторов, и непосредственно проблема цитирования находятся на разных уровнях изученности.

⁹⁸ О вышеперечисленных заимствованиях Маттезон сообщил в своей статье в *Critica musica* (июль, 1722), и особенно выделил обилие музыкальных идей, позаимствованных у Р. Кайзера: «Любая переработка, какой бы красивой она ни была, сопоставима только с процентами, который получает владелец денежного вклада, в то время как оригинальное сочинение и есть сам капитал. Я написал это, чтобы утешить не только себя, но прежде всего, всемирно известного Кайзера, у которого было взято больше, пропорционально тому, что он был значительно богаче на красивые изобретения». Цит. по: [103, 72]. В современных исследованиях подтверждено, что оперы Кайзера многократно использовались Генделем в качестве источника музыкального материала [130].

⁹⁹ Цит. по : [8, 349].

В истории генделианы было несколько благополучных обстоятельств, благодаря которым степень изученности плагиаризма и композиционных параллелизмов среди собственных сочинений Генделя довольно высока. Во-первых, как уже было сказано ранее, находить цитаты из сочинений других композиторов в музыке Генделя начали еще при жизни. Среди них были известные личности, например, Р. Кайзер [130] и Г. Ф. Телеман [131], чьи наследия также дошли до наших дней, что позволило современным исследователям беспрепятственно сравнивать оригиналы и копии. Во-вторых, сохранность многих рукописей и наличие опубликованных сочинений самого Генделя позволили исследователям уже в середине XIX века приступить к созданию Полного собрания сочинений, изданного немецким Генделевским обществом (*Georg Friedrich Händels Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft*), которое вышло в свет в 1858–1902 годы.

Перечисленные обстоятельства явно способствовали тщательному изучению проблемы пародии и автопародии у Генделя¹⁰⁰ и позволили перейти от каталогизации и сравнительного анализа музыкальных произведений к этическому осмыслению данной темы. Современные исследователи трактуют пародию у Генделя следующим образом: пародирование музыкального материала как метод сочинения было особенностью мышления Генделя и его устойчивой привычкой на протяжении всего творчества [189]. То есть обращение к подобному методу вероятно позволяло ему сочинять много и регулярно, вероятно больше, чем если бы он сочинял только новые, оригинальные мелодии [132, 88]. По всей видимости, плодовитость Генделя, как в случае заимствования у других, так и в случае автопародий, достигается не за счет новых тем и мотивов, но благодаря многочисленным и весьма ярким и неожиданным вариантам развертывания исходных музыкальных идей, кому бы они изначально ни принадлежали.

В исследованиях музыки другого современника Вивальди, И.С. Баха, широко

¹⁰⁰ Тематические взаимосвязи между произведениями Генделя каталогизированы, см. [44; 45; 46] и рассмотрены исследователями, главным образом, в сфере вокальной музыки.

изучены автопародии, в основном сосредоточенные в сфере духовной музыки (церковные кантаты, мессы), главным образом, среди церковных кантат – самого многочисленного жанра среди его вокальных сочинений¹⁰¹. В многочисленных исследованиях ныне говорится о пародиях в вокальной духовной музыке, которые возникали в следующих контекстах¹⁰²:

а) при преобразовании светского произведения в духовное (или наоборот), например, светских кантат Кетенского или Лейпцигского периода¹⁰³;

б) в тех случаях, когда пародия была создана для звучания в новых исполнительских условиях.

В баховедении также рассмотрены пародии сочинений других авторов, как вокальных – (*Missa sine nomine* Палестрины, *Stabat mater* Перголези), так и инструментальных (веймарские и лейпцигские переложения концертов Вивальди, Телемана, братьев Марчелло и других¹⁰⁴).

В отличие от генделианы и бахианы, исследование композиционных параллелизмов в наследии Вивальди началось намного позднее из-за обстоятельств, перечисленных во Введении. Многие вокальные сочинения венецианских современников Вивальди, с которыми можно было бы сравнить произведения композитора на наличие общих музыкальных тем, утрачены или до сих пор не найдены. В частности, партитуры опер Томмазо Альбини, которые шли параллельно операм Вивальди в венецианских театрах, в большинстве случаев, утеряны [140]. Количество известных на настоящий момент случаев, в

¹⁰¹ Известно, что от Баха на посту музикадиректора и кантора в Лейпциге требовалось готовить музыкальное сочинение к каждой церковной службе. В первые годы работы в Лейпциге он стремился к тому, чтобы на службе регулярно звучали его собственные произведения, и осуществлял за год не менее шестидесяти премьер. [32, 15].

¹⁰² Подробности изложены в известных трудах, среди них: [54], [76], [102].

¹⁰³ Случаи преобразования светских сочинений в духовные немногочисленны, среди них – светская кантата BWV 36c, преобразованная в духовную BWV 36, и затем вновь в светскую (BWV 36b), а также, например, ария из светской кантаты («музыкальной драмы») «Геракл на распутье», ставшая арией альта № 4 в Рождественской оратории (BWV 248).

¹⁰⁴ Среди образцов – концерты Вивальди, переложенные Бахом для клавира и органа. Большинство переложений было сделано в Веймарский период: RV 522–BWV 593, RV 565–BWV 596, RV 230–BWV 972, RV 299–BWV 973, RV 265–BWV 976, RV 310–BWV 978, RV 208–BWV 594, RV 316–BWV 975 и RV 381–BWV 980. Концерт для четырех скрипок RV 580 был превращен в концерт для четырех клавиров BWV 1065 в Лейпцигский период.

которых Вивальди цитирует других, по сравнению с заимствованиями Генделя и Баха, невелико. Это заимствования фрагментов из сочинений венецианских композиторов предшествующего поколения, Джованни Мария Руджери, Антонио Лотти и Марк Антонио Циани (а также из сочинений анонимов), обращение к которым следует рассматривать как форму обучения композиции [182, *LXXVII-LXXXIV*]. Потому ситуация с наследием композитора позволяет рассматривать в первую очередь автопародии, или композиционные параллелизмы между *собственными* сочинениями Вивальди.

3.2. Инструментальные пародии на оперные темы в концертных формах Вивальди

Вариантное повторение и свободное комбинирование музыкальных мотивов — своеобразная черта композиторского стиля Антонио Вивальди. Варьирование проявлялось в творчестве Вивальди на разных уровнях. Наиболее известны случаи, когда *короткие* музыкальные фрагменты кочевали из одного сочинения в другое, словно «идеи фикс». Нередко композитор сопоставлял варианты музыкальной темы в рамках одного музыкального произведения, меняя при этом ее ладовое наклонение, характер и темп [182, *L-LVIII*].

Но в наследии Вивальди не менее интересны примеры перемещения *протяженных* музыкальных фрагментов, что нередко становилось поводом для создания музыкальных пародий. Чаще всего объектами заимствования становились его собственные произведения¹⁰⁵. Появившиеся в результате такой «миграции» музыкальные пародии являются не просто аранжировками, созданными для новых исполнительских условий, — они показывают творческую изобретательность композитора, его интерес к сочетанию различных музыкальных форм, жанров и музыкальных тем.

Такое комбинирование особенно выделяется на стыке вокальной (оперной) и

¹⁰⁵ Как было сказано выше, музыкальные заимствования у других композиторов — скорее исключение; большинство подобных примеров встречается в духовной музыке и скорее носит учебный характер (например, в одной из своих *Gloria RV 588* Вивальди опирался на *Gloria* Дж. М. Руджери).

инструментальной сфер творчества Вивальди, что, по всей видимости, было вызвано необычайной интенсивностью его композиторской деятельности. Весьма вероятно, что в инструментальный концерт попадала оперная цитата из партитуры, над которой композитор работал в данный момент и которая в буквальном смысле лежала на рабочем столе. В частности, Райнхард Штром высказал предположение о том, что арии из римских опер Вивальди («Юстин» RV 717, «Тигран» RV 740) и концерты, имеющие к ним отсылки (цитаты и прочее), написаны в одно и то же время и, вероятно, для одной аудитории [147, 7-8].

Среди музыкальных построений, циркулирующих между двумя сферами творчества, выделяется группа, в которой такие композиционные параллелизмы выступают как намеренное цитирование протяженного музыкального фрагмента в точном или варьированном виде. В существующих на настоящий момент исследованиях творчества Вивальди сравнительный анализ вариантов одного и того же музыкального фрагмента присутствует лишь частично. В монографии Р. Штрома, посвященной операм Вивальди, предпринято разделение вокально-инструментальных параллелей на три категории: (1) общий ритурнель в ариях и ритурнельных формах концертов, (2) использование в концертах протяженной вокальной мелодии из оперной арии и (3) инструментальная музыка с применением изобразительности и заимствованием сценического контекста [148, 100-101].

В своей классификации Штром объединил категории различного толка, связанные как с музыкальной формой (1 и 2), так и с особенностью композиторского стиля Вивальди (3). Подборка примеров во второй категории оказалась весьма разнородной. В нее попали инструментальные сочинения с оперными цитатами, которые вполне можно было бы отнести к разным категориям из-за самой «протяженности» вокальной мелодии, а также с точки зрения музыкальной формы: ритурнельная («Solo quella»), барочные трехчастная («Amato ben») и одночастная («Se lascio d'adorare») ¹⁰⁶. Есть и некоторые неточности в

¹⁰⁶ Сведения о вокально-инструментальных параллелях, собранные Р. Штромом, уже учтены в классификации Ф. М. Сарделли, поэтому в дальнейшем буду обращаться к последнему источнику.

подборе музыкальных примеров: например, арию «Ti sento» в I части Концерта RV 442 Штрот отнес к первой категории, в то время как в концерте использован музыкальный материал не только ригурнеля, но и обоих вокальных разделов (в эпизодах)¹⁰⁷.

Обобщением работы вивальдиевистов по поиску композиционных параллелизмов стал каталог Ф. М. Сарделли, в который вошли многочисленные «музыкальные конкордансы» (*concordanze musicali*) в вивальдиевском наследии [182]. Исследователь классифицировал *loci communes* по степени сходства — от точного цитирования до наличия тематических связей, а также указал протяженность (количество тактов) музыкальных примеров. В каталоге встречаются отдельные замечания, касающиеся автоцитат и переработок собственных сочинений. Изменения музыкальной формы оговорены только в инструментальной музыке (не затрагивая оперную), например в случае превращения сонаты в концерт [182, XXIV].

Тем не менее взаимопроникновение музыкального материала вокальной и инструментальной сфер отразилось на форме и жанре произведений или их отдельных частей. Единственным примером сравнительного анализа форм оперной арии и инструментального концерта, объединенных общим тематическим материалом, стала статья Вальтера Кольнедера, в которой он проследил влияние признаков ригурнельной формы концерта на оперную арию [95]. Кольнедер сопоставил I часть Концерта для фагота RV 471 и арию «Scossa dardi» из оперы «Гризельда» (RV 718). На его взгляд, случай перенесения ригурнеля из концерта в арию позволяет говорить о новом типе формы *aria-concerto*, то есть об «оперной арии с признаками инструментального концерта». Поводом для предложения нового термина стала весьма развитая партия оркестра, в которой на протяжении вокальных эпизодов происходит активная разработка мотивов концертного ригурнеля из первой части RV 471. Но несмотря на развитые инструментальные партии, в целом характерные для Вивальди, оперная ария такого типа в его

¹⁰⁷ Про цитирование в Концерте RV 442 см. далее раздел «Ригурнельные формы *cantabile*».

наследии, по всей видимости, стала единственным примером.

«Миграция» музыкального материала из оперы в концерт ранее не рассматривалась исследователями с точки зрения сравнения музыкальных форм оперной арии и части инструментального концерта. Тем не менее заимствование материала арий оказало влияние на форму и жанр частей концертов. В следующих параграфах будут рассмотрены композиционные и тематические особенности концертов Вивальди, появившиеся на стыке вокального и инструментального.

3.2.1. Хронологические соотношения оперных арий и инструментальных концертов

«Миграция» музыкального материала происходила, по всей видимости, в обоих направлениях — как из оперы в концерт, так и из концерта в оперу. В настоящий момент точно установлен вектор этого перемещения в двух случаях. В первом из них Вивальди использует музыкальный материал концерта в арии: речь идет об уже упомянутой паре — I части Концерта для фагота¹⁰⁸ RV 471 и арии «Scossa dardi». Особенность арии в том, что, помимо заимствования ригурнеля из концерта на соответствующем месте формы, его отдельные фрагменты также проходят «контрапунктом» к вокальным эпизодам A и A1. По мнению Кольнедера, подобное преобразование музыкального материала потребовало кропотливой работы, и композитор обратился к ранее написанному концерту для фагота не из-за нехватки времени, а специально для того, чтобы создать арию с активным взаимодействием голоса и оркестра¹⁰⁹ [95, 26].

Другой случай перемещения музыкального материала — на этот раз из арии в концерт — стал известен благодаря ошибке, допущенной Вивальди при создании партитуры Концерта для блокфлейты RV 442. Медленную часть концерта, основанную на арии «Se lascio d'adorare» из оперы «Тигран», композитор начал в

¹⁰⁸ Этот концерт существует также в версии для солирующего гобоя RV 450, созданной позже.

¹⁰⁹ Термин «оркестр» используется условно. Как и в другой литературе, относящейся к музыке эпохи барокко, под ним подразумевается небольшой ансамбль рипиено, аккомпанирующий солистам. См. подробнее [144].

тональности арии — *g-moll*¹¹⁰, но потом зачеркнул написанное и исправил на *f-moll*. Очевидно, что данный музыкальный материал появился сначала в вокальном сочинении и лишь затем в инструментальном. Эта описка позволила точнее определить время создания концерта: Вивальди транспонировал музыку с уже имеющегося перед глазами образца; таким образом, концерт датируется не ранее 1724 года [136, 164-165].

В двух упомянутых примерах порядок сочинения оперных арий и их инструментальных «двойников» установлен благодаря веским аргументам. В остальных случаях хронологические соотношения оперных арий и инструментальных концертов специально не рассматривались. Известны годы создания опер, но время написания концертов, содержащих цитаты из них, определено лишь приблизительно, поскольку они не были напечатаны при жизни композитора. Доступные исторические данные, а также анализ рукописей (автографов и копий) позволяют отнести их к периоду с конца 1710-х до начала 1730-х годов [181]. Исключение составляет упомянутый ранее Концерт RV 471: его предположительная датировка — 1734-1735 годы.

Большинство концертов, по мнению исследователей, было сочинено после 1720 или 1724 года. Известно, что в 1720-е годы Вивальди создал значительное количество инструментальной музыки: в 1723 году он подписал контракт с приютом Пьета, по условиям которого должен был сочинять и готовить к исполнению по два новых концерта в месяц [157, 9]. Предположительная датировка инструментального сочинения чаще всего дается по году оперной постановки, в которой прозвучала оперная ария, процитированная в концерте, либо позже [181]. Анализ инструментальных пародий оперных арий, представленный далее, подтверждает, что, скорее всего, миграция музыкального материала происходила из оперы в концерт, так как инструментальные версии содержат многочисленные

¹¹⁰ В 1729 году концерт был опубликован в версии для флейты траверсо (RV 434), в сборнике «6 концертов для поперечной флейты, струнных и бассо континуо» (№ 5 из op. 10; Амстердам, 1729). В данной версии медленная часть была транспонирована из *f-moll* в *g-moll* — видимо, для удобства исполнения на флейте траверсо.

признаки мотивной работы и «прилаживания» оперной темы к условиям новой музыкальной формы.

3.2.2. Классификация композиционных параллелизмов. Градация влияния оперной арии на форму и жанр инструментальных композиций

В Таблице № 7 «Классификация композиционных параллелизмов между оперными ариями и инструментальными концертами» (см. Приложение 2) представлена классификация композиционных параллелизмов между оперными ариями и инструментальными концертами. Она содержит сведения о 24 оперных ариях, откуда были заимствованы (или куда были перемещены) протяженные, узнаваемые цитаты, и связанных с ними 26 концертах¹¹¹. Примеры авторских пародий объединены в пять групп, каждая из которых отражает определенные особенности оперного влияния.

В группах 1 «Ритурнельные формы *cantabile* (с композиционными признаками оперной арии)» и 2 «Ритурнельные формы со сценическим контрастом (формы с оперной цитатой в составе ритурнеля)» оперный материал повлиял на облик ритурнельной формы в крайних частях концерта. В эти группы вошли образцы с чертами формы оперной арии (арии *da capo* и арии-канцонетты¹¹²), а также со сценическим контрастом в ритурнельных разделах¹¹³.

В группах 3 «Ария *da capo*, преобразованная в малую барочную форму (медленная часть концерта)» и 4 «Ритурнельные формы *concertato* (ритурнельная форма с заимствованным из арии ритурнелем)» оперный материал повлиял на жанр

¹¹¹ Число концертов отличается от числа арий из-за того, что арии «*Come l'onda*» и «*Chi seguir vuol*» имеют по две инструментальные «версии», см. группу 4.

¹¹² Р. Штром приводит следующее определение этого типа арии: «форма без раздела *da capo*, состоящая из трех или четырех музыкальных строф, каждая из которых может быть повторена» [149, 750].

¹¹³ Под «ритурнельными формами со сценическим контрастом» в данной работе понимаются такие формы, в которых контраст содержится в самом ритурнеле, и он организован посредством двух различных по характеру оперных цитат либо благодаря сочетанию инструментальной темы концерта и оперной цитаты, причем появление второй темы дается как сопоставление — без подготовки, внезапно, самым неожиданным образом. Сопоставление разных тематических элементов в рамках ритурнеля для Вивальди не редкость, но обычно столь мощного эффекта не возникает.

инструментального концерта или его части. В тех случаях, когда в качестве медленной части композитор использовал переработку (иногда — транскрипцию) оперной арии, получалась «песня без слов» в исполнении солирующего инструмента или первых скрипок. Кантиленный тип медленной части (соло с сопровождением) не был для Вивальди приоритетным: в его медленных частях нередко отсутствует солирующий голос, и они выполняют лишь функцию короткой связки-модуляции между быстрыми крайними частями [158, 111].

Использование ригурнеля оперной арии в одной из крайних частей концерта (как известно, чаще всего написанных в ригурнельной форме) повлияло на жанровое наклонение ригурнельной формы лишь частично (см. группу 4), так как в большинстве случаев оживленный характер избранных композитором *арий* был изначально близок первым частям вивальдиевских *концертов*. Исключение составляют арии *di mezzo carattere*, ригурнели которых задают более спокойный тон концертному *allegro*: например, «Chi seguir vuol» и «Col piacer della mia fede» (примеры 1 и 3 из группы 4).

Жанровое наклонение в некоторых случаях обусловлено выбором оперной цитаты и в группе 5 «Ригурнель арии — интонационное ядро(мотто) части концерта». Например, в Концерте RV 159 композитор использовал в таком качестве зачин галантной арии «Solo quella giancia bella». Но, как и в любой инструментальной части барочного произведения, «был вынужден» выдержать этот галантный характер до конца.

В каждой из групп Таблицы № 7 представлены сведения об известных на настоящий момент хронологических рамках появления арий и концертов¹¹⁴. В том случае, когда ария встречается в нескольких операх Вивальди, указана та опера, в которой она прозвучала впервые.

В столбце «Протяженность» представлены композиционные параллелизмы с использованием символов, предложенных Ф. М. Сарделли: знак идентичности (=)

¹¹⁴ Даты создания всех концертов, упомянутых в Таблице № 7, даются в каталоге «предположительно» (vermutlich) [181].

— музыкальный материал воспроизводится без изменений мелодического и ритмического рисунка, однако возможны изменения тональности (и даже лада), регистра, артикуляции, инструментовки; знак вариантности (\pm) — музыкальный материал воспроизводится с небольшими мелодическими или ритмическими изменениями; знак обработки, парафразы (\sim) — музыкальный материал сохраняет общий фактурный облик.

Сравнительный анализ композиционного устройства арий и сопутствующих им концертов позволил обнаружить новые композиционные параллелизмы (выделены *курсивом*), отсутствующие в других исследованиях творчества Вивальди. В таблице отмечено не только сходство начал арии и части инструментального концерта, но и композиторская обработка материала вокальных эпизодов арии в рамках ригурнельной формы.

В Таблице № 7 показаны и другие отличия от существующих классификаций. Композиционные параллелизмы между оперной арией и одной из частей концерта, написанной в ригурнельной форме, обозначены в каталоге Сарделли двойко. В ряде случаев исследователь говорит о заимствовании только ригурнеля, в других — о том, что *вся* ария соответствует *всей* части концерта. В таблице характеристики всех подобных примеров уточнены и разнесены по разным группам: в группу 1 помещены исключительно инструментальные пародии (в части концерта заимствован музыкальный материал арии целиком); в группу 4 — заимствования из арии в концерт только инструментального ригурнеля, без использования материала вокальных разделов.

3.2.2.1. Разновидности ригурнельной формы с протяженными оперными цитатами. Ригурнельные формы *concertato*

В концертах Вивальди можно выделить три разновидности ригурнельной формы, основанной на оперном материале.

1) *Ригурнельные формы concertato* (с виртуозным музицированием; группа 4 в Таблице № 7). В них заимствованы только ригурнели оперных арий. В сольных

эпизодах таких форм инструменталист (инструменталисты) демонстрирует свою виртуозность и исполнительские возможности инструмента.

2) *Ритурнельные формы cantabile* (лирического типа; группа 1 в Таблице № 7), или инструментальные пьесы-арии типа «песня без слов». В них заимствованы как ритурнели арий, так и фрагменты вокальных эпизодов. В сольных разделах формы инструменталист «пропевает» мелодию арии. Виртуозные фрагменты также могут присутствовать, но им отведено менее значимое место.

3) *Ритурнельные формы со сценическим контрастом* (группа 2 в Таблице № 7). В таких формах контраст присутствует уже в рамках ритурнеля; по слуховому воздействию он близок сценическому. В жанре оперы столь же силен эффект появления среднего раздела симфонии (кантиленного характера) после моторного, бурного первого раздела.

Среди ритурнельных форм *concertato* встречаются концерты для одного инструмента (фагот, скрипка), а также для группы солирующих инструментов с участием (концерты с группой солистов¹¹⁵) и без участия оркестра (концерты *da camera*¹¹⁶). В этих концертах ритурнели и сольные эпизоды явно контрастируют между собой. Тематические связи между ними малозаметны, и поэтому в некоторых случаях легко представить, что на месте одного инструментального ритурнеля вполне мог бы оказаться и какой-то другой. Ритурнель в подобных концертах придает форме законченность, связывает разнородные эпизоды монологов инструменталиста в единое целое благодаря регулярным возвращениям.

Скорее всего, концерты такого типа создавались по срочным заказам, когда у композитора не оставалось времени сочинять новый музыкальный материал в полном объеме. В частности, импульсом к написанию концертов для солирующего фюгата, по предположению исследователей, могли быть лишь заказы от

¹¹⁵ Термин автора диссертационной работы. В западном музыковедении для характеристики концертов Вивальди, написанных в дрезденской традиции оркестровки, с большим количеством солистов, применяют термин *concerto con molti istromenti*. *Con^{to} Con molti Istrom^{ti}* — авторский заголовок Вивальди к Концерту RV 555, в котором участвуют 16 солистов.

¹¹⁶ Термин автора диссертационной работы. В западном музыковедении обозначается как *chamber concert*, *concerto da camera*.

придворного или театрального оркестров, поскольку нет информации о наличии фагота в приюте Пьета [157, 32]. Возможно, ритуфель оперной арии показался композитору пригодным для использования, в отличие от вокальной партии: заказ мог поступить от инструменталиста- виртуоза, желавшего показать свои исполнительские таланты. Прямое цитирование вокальной мелодии, например в партии фагота, было бы неинтересно из-за ее узкого диапазона и простоты, даже с добавленной орнаментикой; поэтому в Концерт для солирующего фагота RV 483 композитор перенес только музыкальный материал, исполняемый оркестром (см. Пример № 18).

Таблица № 8

<i>Ария</i>	<i>Обозначение темпа арии</i>	<i>Концерт, часть</i>	<i>Обозначение темпа части концерта</i>
«Chi seguir vuol» («Оттон на вилле» RV 729-A; I акт, сцена 5)	<i>Allegro</i>	Концерт для скрипки RV 268, III Концерт для фагота RV 501, V	<i>Allegro</i> <i>Allegro</i>
«Come l'onda» («Оттон на вилле» RV 729-A; II акт, сцена 1)	<i>Presto</i>	Концерт da camera RV 99, III Концерт с группой солистов RV 571, III	<i>Allegro</i> <i>Allegro</i>
«Col piacer della mia fede» («Арсильда, царица Понта» RV 700; I акт, сцена 3)	<i>Allegro</i>	Концерт для скрипки RV 94, I	<i>Allegro</i>
«Fiume che torbido» («Сильвия» RV 734; II акт, сцена 6)	<i>Allegro presto</i>	Концерт da camera RV 87, III	<i>Allegro assai</i>
«Senti l'aura»	<i>Andante molto</i>	Концерт для скрипки	<i>Allegro ma</i>

«Юстин» RV 717; II акт, сцена 8)		RV 349, III	<i>poco</i>
«Benché nasconda» («Неистовый Роланд» RV 728; II акт, сцена 2)	<i>Allegro</i>	Концерт для скрипки RV 217	<i>Allegro</i>
«Quegli occhi luminosi» («Семирамида» RV 733; II акт, сцена 3)	<i>Allegro</i>	Концерт для фагота RV 466, I	<i>Allegro</i>
«Con la face di megera» («Семирамида» RV 733; III акт, сцена 2)	<i>Presto molto</i>	Концерт для фагота RV 483, I	<i>Presto</i>

Арии, из которых Вивальди заимствовал ритурнели, схожи обозначениями характера и темпа с крайними частями его концертов. В основном это подвижный, быстрый или очень быстрый темп (от *Allegro* до *Presto molto*; см. Таблицу № 8), за исключением арии «*Senti l'aura*» (*Andante molto*). Такое сходство, видимо, и было причиной выбора фрагментов данных арий. Большинство вокальных образцов относится к *stile di basso*¹¹⁷, и поводом для оживленного звучания оркестра нередко становилось сравнение, свойственное арии *simile*¹¹⁸ — буйство природной стихии и душевные переживания оперного героя.

3.2.2.2. Ритурнельные формы *cantabile*

Ритурнельные формы *лирического типа*, вероятно, представляют собой еще одно изобретение Вивальди. В них происходит синтез двух различных форм — ритурнельной формы инструментального концерта и оперной арии (арии *da capo*, а также арии-канцонетты).

Речь идет о трех образцах ритурнельной формы в концертах Вивальди: I и III

¹¹⁷ Басовые арии Вивальди часто предназначались для отрицательных героев — тиранов и злодеев. Их мелодические линии обычно содержат ходы на широкие интервалы (квинту, октаву). Отдельные элементы *stile di basso* встречаются в вивальдиевских ариях для других голосов — сопрано, контральто и тенора [148, 74-75].

¹¹⁸ Ария-сравнение, или ария-метафора (ит. *aria simile*) — распространенный в эпоху барокко тип арии, в тексте которой герой сравнивает свои чувства с явлениями природы.

частях Концерта¹¹⁹ для блокфлейты RV 442, а также о I части Концерта для скрипки RV 139 (см. группу 1 из Таблицы № 7).

Как известно, в ритурнелной форме происходит чередование ритурнелей и сольных эпизодов: ритурнели представляют собой тонально устойчивые разделы, а в сольных эпизодах, напротив, происходят модуляции. В инструментальные версии арий композитор добавил «недостающие» ритурнели таким образом, чтобы они появились в тех тональностях, куда смодулировали сольные эпизоды (добавленные ритурнели: R², R³ в первых частях концертов RV 442 и RV 139; R² в III части RV 442, см. Таблицу № 9). Все «вокальные фрагменты» композитор поручил солирующим инструментам и, соответственно, поместил их в сольные эпизоды.

Таблица № 9. Схема I части концерта RV 442

	R ¹	хромат. ход ¹²⁰	a ¹		B		хромат. ход	a ²	R ¹	хромат. ход
Разделы арии										
Такты	1–9	9–13	13–27	27–30	30–45	45–46	46–50	50–69	69–77	77–81
Тональный план	F-dur		F-dur→ C-dur	C-dur	d-moll	d-moll		→F-dur	F-dur	
Разделы части концерта	R ¹		En ¹	R ²	En ²	R ³		En ³	R ⁴ (точный повтор R ¹)	

Заметное отличие ритурнелных форм лирического типа заключается в

¹¹⁹ Упоминание о концерте RV 442 встречается в трудах Ф. М. Сарделли, но описание этого сочинения ограничивается лишь указанием на тематические заимствования из оперной музыки — о связях между формой вокальной и инструментальной версий исследователь не пишет, см. [136, 164–165], [182, XLIV].

¹²⁰ Это лейттема творчества Вивальди, названная Ф. М. Сарделли идеей фикс (idée fixe). В арии этот хроматический ход присутствует в разделах a² (такты 70–78) и R³ (такты 84–92).

отсутствии мотивно-тематического контраста между ригурнелями и сольными эпизодами. Обычно в концертных Allegro Вивальди этот контраст заключается в сочетании двух типов музыкального материала: в ригурнелях (*tutti*) излагается тема, а в сольных эпизодах (*solo*) солирующий инструмент или группа инструментов играют виртуозные фигурации. Но в ригурнельных формах лирического типа сольные эпизоды основаны на музыкальном материале вокальных эпизодов галантной арии, лишенной виртуозности.

Эта особенность сближает подобную ригурнельную форму с формой вивальдиевской арии *da capo*, в которой зачастую все разделы — ригурнель, А и В (средняя часть арии *da capo*) — содержат вариантное развитие одной музыкальной идеи.

Противопоставление между ригурнелями и сольными эпизодами состоит лишь в инструментовке. Здесь, как в оперной арии или традиционной ригурнельной форме инструментального концерта, чередуется звучание *tutti* в ригурнелях и «прозрачная» звучность в сольных эпизодах (см. Пример № 19): например, в концерте RV 442 (I, III части) солирующую в сольных эпизодах блокфлейту сопровождают только скрипки в функции басетто¹²¹.

Признаки оперной арии проявляются в следующем.

1. Сохраняется последовательность разделов арии. В первых частях концертов RV 442 и RV 139 вокальные разделы арии (в инструментальном виде) следуют, как и в арии *da capo*, в порядке А–В–А. В III части концерта RV 442, основанной на арии-канцонетте, Вивальди также сохраняет последовательность разделов: строфа 1, строфа 2 в сокращении, строфа 3. Все заимствованные из арий вокальные фрагменты чередуются с оркестровыми ригурнелями.

2. В концерте RV 442 (как одна из заметных черт данных ригурнельно-оперных форм) происходит членение разделов с помощью генеральных пауз, что часто встречается в ариях: они появляются между ригурнелями и сольными

¹²¹ Басетто — партия баса, исполняемая инструментом более высокой тесситуры в своем регистре. См. подробнее о функции басетто в партитурах композитора во Второй главе.

эпизодами. В концерте RV 139 генеральные паузы встречаются везде, кроме среднего раздела, в котором R², Eп² и R³ соединены наложением сильных долей.

Оперные арии, послужившие музыкальной основой для ригурнельной формы *cantabile*, обладают рядом сходных признаков. Они относятся к галантному, или галантно-кантиленному стилю, покорившему оперный мир в 1720-е годы [77]. В словесных текстах данных арий часто присутствуют обороты о сердце как метафоры сильных душевных переживаний: в «Ti sento» это чувство — «в груди моей биение»; в «Sentire che nel sen» — «чувствовать, как сердце связано в груди»; в «Vorrei veder anch'io» — «материнская любовь, что сердце наполняет».

В музыкальном стиле Вивальди галантное наклонение выражается в выборе определенных тональностей, а также особых ритмических и мотивно-гармонических оборотов. Чаще всего галантные арии любовного содержания или инструментальные произведения, в которых выдерживается такой аффект, Вивальди сочиняет в тональности E-dur либо F-dur¹²²: например, в E-dur написаны арии из опер, в частности уже упоминавшаяся ария «Ti sento», а также «Così sol nell'aurora» (из серенаты «Ликующая Сена» RV 693), «Ogn'or colmi d'estrema dolcezza» (из серенаты «Глория и Гименей» RV 687), Концерт для скрипки соло («L'amoroso» RV 271); в F-dur — ария «Vorrei veder anch'io» (из оперы «Истина под сомнением» RV 739), Концерт RV 442. Для подобных арий весьма характерна легкая танцевальность ритма, появляющаяся благодаря синкопам. В крайних частях концерта RV 442, и в ариях «Ti sento» и «Sentire che nel sen» соответственно, и вовсе присутствуют сходные интонационно-ритмические черты:

— мотив *c–e–f* в сочетании с синкопированным ритмом (такты 3–4 в Примере № 20) и синкопированной фразировкой (такты 13–14 в Примере № 19);

— подход к остановке на доминанте в окончании первого предложения ригурнеля и сольного эпизода по звукам *b–a–g* (такты 5–6 в Примере № 20; такты 15–16 в Примере № 19).

¹²² Связь между топосом и выбором тональности, а также определенных мотивно-гармонических оборотов в музыке Вивальди отмечали Б. Бровер-Любовски [52] и Ф. М. Сарделли [182, LX].

Для сравнения подходов к использованию вокального номера *da capo* в качестве инструментальной пародии в концерте обратимся к сходному примеру в творчестве И. С. Баха – 3-й части Первого «Бранденбургского» концерта (BWV 1046, 1721). Считается, что у этой части есть два вокальных двойника: сохранившийся – вступительный хор из светской кантаты (*Drama Musicum*) “*Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*” (BWV 207, 1726), и утраченный – вступительный хоровой номер из другой светской кантаты, написанной ранее¹²³.

Таким образом, третья часть концерта представляет собой инструментальную пародию, основанную на хоровом номере, написанном в форме *da capo*. Для создания такой пародии Бах заменил партии хора (SATB) на партию солирующей скрипки *piccolo* (*Violino Piccolo concertato*). Несмотря на то, что в третьей части концерта (*Allegro*) формально соблюдается чередование разделов *tutti* и *solo*, ритурнельная форма имеет ряд заметных странностей, которые подтверждают то, что первоисточником скорее всего является вокальное сочинение в форме *da capo*, нежели инструментальное в ритурнельной форме. Версию Малколма Бойда о вокальном происхождении третьей части поддержали и развили другие исследователи – М. Толбот [155, 274] и Петер Шленинг [138, 46–47]. Во-первых, Толбот указал на не совсем типичный характер партии солирующей скрипки *piccolo*, лишенный виртуозности, уместной для быстрых частей сольных инструментальных концертов. Во-вторых, оба исследователя обратили внимание на то, что краткий раздел *Adagio*, появляющийся перед репризой трехчастной формы (ABA) скорее перешел в инструментальную часть из вокального номера, написанного в форме *da capo*, нежели из части другого концерта, написанного в ритурнельной форме.

Добавить к существующим аргументам можно следующее. В этой инструментальной части дважды возникает аналогичная ситуация, при которой

¹²³ Как известно, 1721 год, проставленный на титульном листе автографа «Бранденбургских» концертов, означает дату окончания «подарочной» рукописи, но сочинения, вошедшие в цикл, были написаны ранее, в Кетене и Веймаре. По предположению Малколма Бойда, первоисточником для третьей части концерта (BWV 1046) послужил вступительный хоровой номер из написанной ранее, но утраченной светской кантаты. [49, 62].

начинается раздел *tutti*, исполняющий музыкальный материал ритурнеля, а затем звучание *tutti* резко выключается на доминантовой гармонии и проведение каденционного раздела поручается исключительно солирующей скрипке *risolo* в сопровождении *basso continuo*. Такие фрагменты возникают в окончании первого раздела (каденция в доминантовой тональности, тт. 39–40 в Примере № 21) и непосредственно перед заключительным ритурнелем в репризном разделе (тт. 106–107). Такое досказывание скорее выглядит как инструментальная аранжировка некой музыки с текстом, нежели как намеренная композиционная особенность ритурнельной формы. Если ритурнель в каких-то случаях может начинаться в камерной звучности, то его неожиданное тихое окончание противоречит основам устройства ритурнельной формы сольных концертов, заложенным Вивальди, которые Бах последовательно развивал, начиная еще с Веймарского периода¹²⁴ (см. Пример № 21). Тем более, что в вокальной версии, в хоре из кантаты BWV 207 повторяется точно такая же инструментовка с «тихим» окончанием первого вокального раздела «а» (см. тт. 39–40 в Примере № 22).

Таким образом, инструментальная пародия в третьей части Первого Бранденбургского концерта напоминает примеры первой группы из классификации вивальдиевских инструментальных пародий: «Ритурнельная форма *cantabile* (с композиционными признаками оперной арии). И у Вивальди, и у Баха вокальный образец занимает всю инструментальную часть целиком, а сама инструментальная часть очень приближена к ритурнельной форме концерта. Различия состоят в разном подходе к такой задаче. Кажется, что для Вивальди эта задача была связана с желанием изобрести новую разновидность ритурнельной формы на оперном материале: он цитирует арию «по максимуму», но не забывает и добавить недостающие ритурнели в тех местах, где они требуются для ритурнельной формы. В то время как Бах, по всей видимости, не ставил задачу создать ритурнельную форму с чертами вокального номера. Скорее, он прилаживал имеющийся музыкальный материал к новым условиям, творчески его адаптируя.

¹²⁴ О роли вивальдиевской ритурнельной формы в инструментальных концертах Баха см.: [170].

3.2.2.3. Ритуфельные формы со сценическим контрастом

Еще одна разновидность ритуфельной формы, проникнутой оперным музыкальным материалом — *ритуфельная форма со сценическим контрастом*. Вивальди не просто воспроизводит музыкальные фрагменты арий, а намеренно подчеркивает их появление, будто сталкивая с музыкальным материалом концерта (выделяя его структурно): в крайних частях концерта RV 189 оперные цитаты становятся разделами ритуфеля; в финале концерта RV 159 на противопоставлении двух оперных цитат (как *solī* и *tutti*) строится вся форма (см. подробнее раздел «Театрализованные концерты»).

Концерт RV 189, по всей видимости, был сочинен в одно время с оперой «Юстин» (1724): он содержит как развернутые цитаты из арий, так и схожие с ними мотивы [147, 25]. Как отмечает Ф. М. Сарделли, протяженные оперные фрагменты заимствованы из ритуфельей арий «*La cervetta timidetta*» (I часть концерта) и «*Per noi soave e bella*» (III часть).

Таблица № 10. Схема III части концерта RV 189

концерт	R ¹		En ¹	R ²	En ²	R ³		En ³	R ⁴		En ⁴	R ⁵
цитаты из арий ¹²⁵	R ¹	b	B	R ¹		B	R ¹		R ¹	B		R ¹
такты	1– 20	21– 43	44– 84	85– 102	102– 140	140– 143	143– 154	154– 189	190– 194	195– 212	213– 269	270– 275
тональный план	C; c→C		C→ G	G→ e	E	e→a		a→C	C; c→C		C	C

К этому следует добавить еще один пример автоцитаты — в III части концерта Вивальди заимствует фрагмент не только ритуфеля арии «*Per noi soave e bella*», но и ее вокального раздела b (такты 18–33), сопоставляя обе цитаты в ритуфеле концерта.

Благодаря вивальдиевскому обращению с цитатами из вышеперечисленных

¹²⁵ Первая энтрага начинается с цитирования арии — воспроизводится начало ее среднего раздела, но не в миноре, а в мажоре.

арий, в концертных ритурнелях возникает эффект киномонтажа: в I части галантная ария (с-moll) прерывает бурную моторную тему ритурнеля (С-dur); в III части композитор сопоставляет две темы из «Per noi soave e bella» — стремительного ритурнеля арии (С-dur) и ее песенного среднего раздела в с-moll (см. Пример № 23 и Таблицу № 10).

В сопоставлении столь разнородных музыкальных тем — моторной, энергичной и изящной, галантно-кантиленной — видится экспериментаторский пыл Вивальди, которому были не чужды игры со стилями и топосами, аффектами и музыкальными формами. Такое сочетание музыкальных тем выглядит настолько неожиданным, что в музыке Вивальди его можно сравнить с контрастом между частями концерта или симфонии, предваряющей оперу. Но в рамках одной части бурная вступительная тема и лирическое продолжение появляются как прототипы главной и побочной партий в классических формах¹²⁶.

3.2.2.4. Мотто на оперном материале у Вивальди и Генделя

Среди инструментальных сочинений Вивальди на оперном материале наименее распространены случаи, которые входят в группу 5: «Ритурнель арии — интонационное ядро (мотто) для той или иной части концерта». В автопародиях Генделя, напротив, таких примеров, в которых фрагмент ритурнеля из оперной или ораториальной арии становился мотто и получал в инструментальной версии новое продолжение или развитие — большинство¹²⁷. Те случаи в инструментальных сочинениях Генделя, в которых оперный или ораториальный материал появляется после мотто, выглядят скорее как исключения¹²⁸.

¹²⁶ Видимо, именно эту особенность концерта RV 189 имели в виду С. Маквей и И. Хиршберг, сравнивая тематический контраст в этом сочинении с «Лондонскими симфониями» Гайдна [107, 90–91].

¹²⁷ Мотто на оперном материале встречаются в следующих сочинениях Генделя: Концерт для органа с оркестром оп. 4 № 3, 4-я часть (HWV 291); Концерто гротто оп. 6 № 8, 4-я часть (HWV 326); Концерто гротто оп. 3 № 2, 4-я часть, Menuet (HWV 313); Концерто гротто оп. 6 № 12, 2-я часть, Allegro (HWV 330); Концерто гротто оп. 6 № 10, 5-я часть, Allegro moderato (HWV 328); Концерто гротто оп. 6 № 8, 5-я часть, Andante (HWV 326); Соната для скрипки и партии б.с., 4-я часть, Allegro (HWV 371); Концерт для органа с оркестром, 1-я часть (HWV 308).

¹²⁸ Это инструментальная пародия на первый раздел арии da capo (раздел А) “È si vaga del tuo bene” (версия арии «А», HWV 41) из оперы «Гименей» № 15 в Концерто гротто оп. 6 № 4, 4-я часть, Allegro (HWV 322), а также инструментальные переложения хорв из ораторий

Любопытно, что в отличие от Вивальди, Гендель предпочитал заимствовать лишь краткие музыкальные идеи, которые обычно помещал в начальные такты нового произведения, в то время как у Вивальди многочисленная группа 4 представляет собой концертные *allegro*, в которых повторен ригурнель из оперной арии целиком (включая все разделы, в том числе каденционный).

Причиной такого различия является ориентир Генделя на иные формы в частях инструментальных концертов. В финалах концертов (и, разумеется, сонат) он использует различные варианты формы типа развертывания. В отличие от Вивальди, часто использовавшего ригурнельную форму и в первом концертном *allegro* (1-я часть), и в финале (3-я часть), Гендель обращался к такой форме в редких случаях. Среди немногочисленных примеров: Sonata из 1-й части оратории «Триумф времени и разочарования» (HWV 46a, 1707), в которой солирующие эпизоды отданы партии органа¹²⁹. Непосредственно в инструментальных произведениях Гендель использует ригурнельную форму в концертном *allegro* из Концерто гротто ор. 6 № 12 (2 часть) и 1-й части Органного концерта HWV 308, который считается последним инструментальным сочинением композитора [46, 5].

В последних двух примерах Гендель помещает фрагменты ригурнеля вокального номера в ригурнель ригурнельной формы (в Концерто гротто – арии, в Органном концерте – хорового номера из оратории), но это вновь краткие цитаты, которые иницируют начало части и получают собственное дальнейшее развитие. То есть генделевская «самоцитата» слышится как некий незаконченный музыкальный фрагмент, в отличие от концертных *allegro* Вивальди (группы 2 и 4), в которых оперный ригурнель *целиком* переносится в концерт и становится отдельным конструктивным элементом, контрастирующим всем сольным энтрамам.

Похожим образом Гендель формирует и инструментальную пародию на оперном материале, когда основывает финал Концерто гротто ор. 6 № 4 на

(Concerti a due Cori HWV 332, HWV 333), о которых сказано подробнее в разделе «Театрализованные концерты».

¹²⁹ Речь идет не о вступительной Sonata del Ouverture, а об инструментальном номере, который предшествует речитативу Красоты “Taci, qual suono ascolto?”.

музыкальном материале первого раздела арии “È sì vaga del tuo bene”¹³⁰, написанной в форме *da capo* (раздел А). Гендель создает в финале концерта обработку, в которой «события» из арии приведены, за редким исключением, в хронологическом порядке. Эта индивидуализированная форма не имеет каких-либо аналогов в инструментальной музыке: ее можно лишь приблизительно обозначить как многочастную форму типа развертывания с чертами ригурнельной формы. Ядром каждого из разделов формы служит цитата из арии (мотто), после которого следует свободное развертывание музыкального материала. В отличие от приведенных выше примеров, где было только одно мотто, здесь серия из «мотто – развертывание» повторяется многократно.

В отличие от концертных *allegro* Вивальди, в которых он четко разграничивает ригурнели и сольные эпизоды с помощью тематизма и инструментовки, быстрые концертные части Генделя отличаются большей слитностью, видимо потому, что моделью для них послужили сочинения не Вивальди, а Арканджело Корелли, в особенности, вошедшие в публикацию 12 *Concerti grossi op. 6* (1714). Генделевские концертные *allegro* в стиле Корелли находятся ближе к барочной форме типа развертывания, нежели ригурнельной форме: развертывание музыкального материала преобладает над экспонированием, и чередование звучностей *grïeno* и *concertino* не привязано к чередованию разных типов изложения материала – «твердым» (ядро, ригурнель) и «рыхлым» (развертывание, сольный эпизод) разделам формы. Как видно, подобные различия в композиторских стилях влияют и на те типы заимствования, которые предпочитал тот или иной композитор.

¹³⁰ Гендель сделал обработку первой, минорной версии данной арии (оригинальная тональность арии *a-moll*).

3.2.2.5. Медленная часть концерта как «песня без слов»

В медленных частях концертов Вивальди чаще всего использовал более протяженные фрагменты арий, заимствуя материал первого раздела или даже вокального номера целиком. Таким образом, эти части являются *инструментальными ариями* не только в переносном смысле (их мелодии подражают пластичности вокальных линий, их *cantabile*), но и в буквальном. В примерах из музыки Вивальди преобладает опора на первый раздел арии *da capo* как самый узнаваемый и запоминающийся.

Наиболее простым способом заимствования была инструментальная аранжировка фрагмента арии с заменой партии вокалиста на партию сольного инструмента. Подобный пример встречается в медленной части Концерта h-moll для скрипки соло (RV 387). В концерт вошел целиком *первый раздел* арии *da capo* («Vedrò con mio diletto») из оперы «Юстин», к которому добавлено лишь небольшое расширение (такты 120–126). Изменения коснулись сольной партии — скрипка исполняет *вариант* арии, в мелодии сохранены лишь некоторые опорные тоны на сильных долях.

Когда средняя часть концерта представляет собой комбинацию нескольких разделов арии, это приводит к появлению новых типов форм. Впрочем, (по меньшей мере) благодаря тональному плану, они нередко обладают чертами малой барочной двухчастной или трехчастной формы (типа развертывания). Комбинирование фрагментов первого раздела арии «Se correndo in seno» из оперы «Армида в египетском стане» (RV 699-A) во второй части концерта-рипиено RV 146 выглядит как осознанное приближение к малой барочной двухчастной форме (см. Таблицу № 11).

Как видно из Таблицы № 11, композитор сложил вместе лишь три фрагмента арии — первый и третий ригурнели, а также последний вокальный эпизод *первого раздела* арии (a³). Таким образом, тональный план редуцированной инструментальной арии включает уход из тоники (g-moll) в ее параллель (B-dur) и возвращение назад.

Интересно, что в концерт вошли разделы R¹, R³, a³, которые сами по себе являются **вариантными повторами** одного и того же материала¹³¹. Но изменения коснулись буквальных повторений некоторых коротких построений, что привело к большей дробности материала, которая, вероятно, более характерна для инструментальной музыки, нежели для арий. Любопытно, что среднюю часть Вивальди не стал заканчивать цитатой из ригурнеля арии. В то же время при использовании тематизма арии в крайних частях концерта (например, в RV 442), напротив, части завершаются полными проведениями ригурнелей. Видимо, средние части не нуждались в столь основательном окончании.

Таблица № 11. Ария «Se correndo in seno» и II часть концерта RV 146

разделы арии	R ¹	a ¹	R ²	a ²	R ³	a ³	R ⁴	b	Da Capo
такты арии	1–18	19–26	27–28	29–37	38–41	42–62	63–76	77–94	
тон. план арии	g→B	G	B	B	g	→g	G	B→d	
такты концерта	1–30 ¹³²	–	–	–	31–38 ¹³³	39–65 ¹³⁴	–	–	–

Похожий принцип «конструкторского» сложения фрагментов вокального произведения Вивальди использовал в средней части концерта «Подозрение» RV 199 — инструментальной версии арии «Amato ben» из оперы «Истина под сомнением». Работа с материалом арии близка примеру из концерта RV 146, но здесь композитор также включил и контрастирующий мажорный раздел арии

¹³¹ О вариантности в вивальдиевской арии *da capo* уже говорилось ранее в связи с ригурнельной формой *cantabile*.

¹³² Первый четырехтакт арии в концерте проведен дважды, то же происходит и с двумя другими фрагментами: тактами 5–8 и 15–18.

¹³³ Такты арии 38–41 повторены.

¹³⁴ Материал этого раздела в концертном варианте содержит многочисленные варианты повторов фрагментов.

(раздел b) — R¹ b a². Все три раздела четко отграничены друг от друга, между первым и вторым даже использована генеральная пауза, будто напоминая о форме вокального *da capo*¹³⁵ (см. раздел «Ритуральные формы *cantabile*»).

3.2.3. Театрализованные концерты

Из-за того, что у Вивальди, яркого экспериментатора в области инструментальной музыки, встречаются концерты с элементами *звукоизобразительности*, активное использование инструментовок оперных арий делает заманчивым рассуждение о том, сочинял ли композитор *театральные* или *театрализованные* концерты. Ф. М. Сарделли пошел по этому пути и назвал «театральными¹³⁶» (*concerti teatrali*) те концерты, в которых протяженные оперные цитаты встречаются либо в каждой из частей (RV 442), либо в большинстве из них (RV 136, RV 159, RV 189).

Каких-либо аналогий театрализованным концертам в творчестве современников Вивальди немного. Среди концертов Генделя есть *Concerti a due Soli* HWV 332, 333, которые можно назвать «ораториальными» из-за того, что большинство частей в концерте HWV 332, а в HWV 333 – все части представляют собой инструментальные переложения хоровых и сольных ораториальных номеров, в которых произошла замена хоровых партий (сопрано, альт, тенор, бас) инструментальными с сохранением регистра (гобой и фагот). Намек на сцену из оперы содержится в «Концерте в театральном вкусе» Франсуа Куперена (1724), который с музыкальной точки зрения весьма далек от итальянского типа концерта, и скорее приближен к сюите.

Преобладание музыкального материала другого жанра действительно меняет

¹³⁵ В обоих случаях — медленных частях концертов RV 146 и RV 199 — композитор сохранил оперную инструментовку: попросту убрал вокальную партию, сохранив партии дублирующего ее струнного ансамбля. Если в концерте-рипиено RV 146 отсутствовали солирующие инструменты, то в скрипичном концерте RV 199 композитор отказался в медленной части от солирования: мелодию играют **все** скрипки в сопровождении альтов и басов — виолетт, виолон и виолончели — без клавирина (*Viol^{te} Viol^{ne} e Viol^{lo} senza Cembali*).

¹³⁶ Толбот называет театральными некоторые концерты Вивальди, специально написанные для исполнения в театре в тот же вечер, что и опера: RV 562/562a, 568–571, 574 [157, 184].

слуховой облик театрализованных концертов Вивальди. Но степень театрализации в названных сочинениях различна — композитор по-разному преподносит оперные арии и подчеркивает их «иное» происхождение. В концерте RV 136 оперный модус заметен менее всего — вероятно потому, что Вивальди обращается с оперными цитатами исключительно как с тематическим материалом, и влияние на форму или жанр частей концерта отсутствует (либо жанровое наклонение тематизма арии характерно и для оперы, и для инструментального концерта). Так, во второй части композитор использует ритурнель арии как ядро многочастной барочной формы типа развертывания. Финал, в жанре менуэта, также написан в форме, весьма характерной для концертов Вивальди — простой трехчастной; основой для ее первой части послужили начальные восемь тактов вступительного ритурнеля арии.

В остальных концертах, отмеченных Сарделли, влияние оперного жанра весьма ощутимо. Крайние части указанных сочинений либо являются парафразами арий (I и III части RV 442, I часть RV 159), либо оперный материал поставлен на видное место: в I и III частях RV 189 темы арий представлены в ритурнелях со *сценическим контрастом* (см. раздел «Ритурнельные формы со сценическим контрастом»); в III части RV 159 ария звучит и в «куплете», и в «припеве» многочастной формы (об этом подробнее будет сказано ниже). Концерт RV 442 и вовсе состоит исключительно из вокальной музыки, в том числе его средняя часть — инструментальное переложение первого раздела арии «*Se lascio d'adorare*».

Оперные арии, объединяемые Вивальди в «театрализованный» концерт, чаще всего исполнялись в одной и той же опере: арии из концерта RV 136 звучали в опере «Арсильда» (1716), из RV 159 — в «Истине под сомнением» (1720), из RV 189 — в «Юстине» (1724). Концерт RV 442 объединил в себе арии *di baule*: каждая из них была музыкальным «хитом», многократно исполнявшимся в разных оперных сочинениях Вивальди.

Цитирование арий в концертах, скорее всего, было предназначено для современников Вивальди — любителей оперы. Известен лишь один случай посвящения «театрализованного» концерта: RV 189 вошел в рукописную

коллекцию «La Cetra» («Цитра»), которая была посвящена и подарена императору Священной Римской империи Карлу VI в 1728 году. Но наверняка существовали и другие адресаты.

Любопытный пример предполагаемого «тайного послания» представляет собой концерт для ансамбля рипиено RV 159. Его крайние части опираются на музыку арий из оперы «Истина под сомнением» (RV 739), расположенных в соседних сценах первого действия. Причем Вивальди использовал в концерте не только «опознанные» Р. Штромом и Ф. М. Сарделли арии, открывающие I и III части: «Solo quella guancia bella» (I, 3), «Ne vostri dolci sguardi» (I, 4).

Здесь уместно обратить внимание на еще одну цитату, ускользнувшую от исследователей Вивальди: в финал концерта композитор также включил музыкальный материал арии «La pena amara» (I, 4) из той же оперы (см. Таблицу № 7).

Все арии, процитированные в концерте, были предназначены композитором для третьей и четвертой сцен первого действия. Судя по сохранившимся источникам, для четвертой сцены композитором были предусмотрены три варианта арии: специально написанные «Ne' vostri dolci sguardi» и «La pena amara» (процитированные в концерте), а также перемещенная из второго действия ария «Il siglio arciero». По версии Р. Штрёма, первоначальным вариантом была ария «Ne' vostri dolci sguardi» — она содержится как в либретто, так и в партитурном автографе. Ария «La pena amara» присутствует только в партитурном автографе: по предположению исследователя, она была последним вариантом арии «на замену» [148, 299–300].

Неизвестно, прозвучала ли ария «Ne' vostri dolci sguardi» хотя бы на одном из представлений из-за того, что композитору срочно потребовалось придумывать новые варианты для этой сцены: в партитурном автографе начало арии зачеркнуто, а далее вставлена «La pena amara». Арию «Solo quella» из 3-й сцены I действия, послужившую основой I части концерта, по всей видимости, постигла та же участь:

для этой сцены композитору тоже пришлось сочинять другую арию¹³⁷. И потому использование в концерте RV 159 сразу нескольких вариантов арии из одной сцены могло быть как некой игрой с известными публике версиями, так и попыткой спасти от забвения удачный музыкальный материал.

В либретто «Истины под сомнением» следующая завязка: у султана Мамуда два сына — Селим, полноправный наследник престола, и бастард Мелинд, сын Дамиры, фаворитки султана. Но Мамуд поначалу скрывает от окружающих, кто из юношей является настоящим наследником, и потому будущим султаном видят бастарда Мелинда. По этой причине принцесса Розана принимает его ухаживания и отвергает влюбленного в нее Селима. Ария Розаны «Solo quella guancia bella», в которой она демонстрирует свой выбор, легла в основу первой части концерта:

Текст арии «Solo quella guancia bella» из оперы «Истина под сомнением»

ария <i>da capo</i> : раздел «a» (Розана обращается к Мелинду)	Solo quella guancia bella vezzosetta, superbetta ha il mio amor, la mia pietà.	Лишь тот прекрасный лик, приятный и прелестный, любовью, милосердием одаряю.
ария <i>da capo</i> : раздел «b» (Розана обращается к Селиму)	Se crudele, se infedele al tuo mesto amor son io, giova al mio la crudeltà.	Коль я жестока и глуха к любви печальной — то мне во благо.

В финал концерта включены арии Рустены, жены султана, обращенные к ее «сыну» Мелинду и к Селиму (она не знает, что Селим — ее настоящий сын: этот факт был скрыт при его рождении султаном Мамудом и его фавориткой Дамирой). Используя в финале концерта музыкальный материал ритурнелей обеих арий, Вивальди создает индивидуализированную форму, построенную на их контрастном сопоставлении. Форма финала совмещает черты ритурнельной (разделение оркестра на группу *concertino* — две скрипки соло и виолончель — и *tutti*;

¹³⁷ Про вторую версию арии для третьей сцены первого действия см. подробнее [148, 299].

повторение начальной интонационной группы в D и в T) и простой многочастной, где чередование двух интонационных групп выглядит как куплет и припев.

Таблица № 12. Схема III части концерта RV 159

Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti	Soli	Tutti
a	A	a→e	E	E	→d, →cis	A	A	a	A

В разделе Soli использован ритурнель арии «*Ne' vostri dolci sguardi*»; раздел Tutti соответственно основан на музыкальном фрагменте ритурнеля арии «*La pena amara*». Из сопоставления либретто обеих арий, звучащих здесь без слов, в финале концерта «складывается» оперная ария, в которой Рустена сначала говорит слова поддержки своему «сыну» Мелинду, а затем с учтивостью обращается к «чужому» ей Селиму.

Текст арии «Ne' vostri dolci sguardi» из оперы «Истина под сомнением»

ария <i>da capo</i> : раздел «а» (Рустена обращается к Мелинду)	Ne' vostri dolci sguardi, ne' cari amanti vezzi, si fa sempre maggior il mio contento.	В твоём нежном взоре, Любящем и ласковом Мое высшее счастье.
ария <i>da capo</i> : раздел «б» (Рустена обращается к Селиму)	Se per la bella t'ardi All'or ch'ei l'accarezzi Non dei del suo gioir aver tormento.	Страдаешь по любимой, Что счастлива с другим — Умерь напрасный пыл.

Текст арии «La pena amara» из оперы «Истина под сомнением»

La pena amara che senti in petto, Speranza cara risanerà.	Горькую боль, Что грудь томит, Милая надежда исцелит.
Credi alla spene ¹³⁸ non al sospetto Con il goder potrà.	Поверь: надежда, а не сомнения, Сможет тебе радость принести.

Возможно, такая необычная форма финала не только имела под собой чисто музыкальные основания, но и была избрана для сюжетных ассоциаций. Заимствованные арии принадлежат соседним сценам оперы, в обеих героини обращаются к Селиму, по-своему отказывая ему: Розана отвергает его любовь, а Рустена призывает смириться с выбором Розаны и не печалиться напрасно — она заинтересована в том, чтобы именно Мелинд женился на Розане и стал наследником трона.

Разумеется, цитирование оперного материала не несло за собой создания сюжетной подоплеки или смысловых аллюзий, как в музыкальных цитатах более позднего времени. Вивальди переносит сюжетную ситуацию в концерт лишь в виде *обобщенной метафоры*, по всей видимости, понятной современникам, значение которой со временем стирается.

Музыка арий, напрямую использованная композитором в инструментальных концертах, привнесла в них черты оперного театра. Интересно, что оперное влияние в инструментальном концерте обнаруживается не только в особенностях музыкальной формы или в том, что на видное место композитор помещает оперную цитату. Еще одним способом «напомнить» о своей опере Вивальди пользуется в том случае, когда погружает арию в новую среду, но сохраняет ее первоначальную инструментовку: например, любовная ария «Ti sento» и интонационно близкие ей

¹³⁸ Ит. «надежда» (устар.).

вокальные номера в своих концертных версиях также звучат с использованием сурдин у струнных инструментов, в приглушенной динамике (вплоть до *pianissimo*). Можно предположить, что, с точки зрения современников композитора, «оперная» инструментовка и создаваемый с ее помощью аффект придавали «театральный» оттенок инструментальным концертам.

Другой «театральный» признак видится в нарочитой эклектичности чередования музыкальных тем. Подобные неожиданные сопоставления разных по характеру (а значит, по ладовому наклонению, ритмическому складу и темпу) музыкальных тем в рамках одного сочинения или одной музыкальной части нынче принято относить к отличительным особенностям музыки для театра или музыки, обладающей яркой «театральностью»¹³⁹. Сочетание разностилевых тем (как в концерте RV 189), изменение их темпа (быстро — медленно) или лада (мажор — минор) нередко выглядит как попытка удивить слушателей, например в мотете «Stabat mater» или во вступительной симфонии к опере «Оттон на вилле» [182, *LV–LVIII*]. Такие контрасты — одна из особенностей фантазийного композиторского стиля Вивальди, в которой слышатся отголоски будущих классических музыкальных форм.

¹³⁹ Например, эффект показа и столкновения образов считается отличительной «театральной» чертой в музыке Прокофьева. См. [10, 9].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Инструментальные партитуры Антонио Вивальди представляют собой «срез» позднего барокко, который позволил как рассмотреть особенности инструментария, нотной записи и композиторских методов самого композитора, так и увидеть в целом состояние итальянской инструментальной музыки того времени.

Материал исследования — автографы партитур и современные им рукописные копии, архивные документы о венецианском инструментарии — во многом повлиял на характер выводов. Первый вопрос «на чем исполнять» напрямую связан с терминологией в сфере музыкальных инструментов и ее особенностями, далекими от современных установок. Часть источников (нотные автографы и копии) содержит партии инструментов, другая включает в себя упоминания в разной степени подробности (инвентарные описи и т.д.), а третья (живописные полотна) — только изображения. Причем артефакты, которые учитывались в работе, появились во времена позднего барокко, но далеко не всегда имеют прямое, однозначное отношение к наследию и биографии композитора. Материал, алгоритм инвентарных описей, в свою очередь, не предполагает и не мог предполагать в ту эпоху никакой общепринятой классификации даже в рамках одного региона, а также зависел от профессиональных качеств самого инвентаризатора¹⁴⁰.

Хотя «привязать» название к конкретному инструменту не представляется возможным, терминология, которой пользовался Вивальди для обозначения инструментов современной ему струнной группы, совпадает с венецианской терминологией, что позволяет говорить утвердительно: под *Violino* подразумевается скрипка, под *Violetta* и *Alto* — альт, под *Violoncello* — виолончель, под *Violone* — контрабас. Но что касается «редких» струнных смычковых инструментов, то в данном случае выводы возможны только в виде введения ограничений по регистру и диапазону. «Разгадывание» названий в любом случае приводит к появлению гипотез, а не аксиом. Так, диапазон скрипки-трумшайта —

¹⁴⁰ Речь идет о проблеме «смены писца», когда название музыкального инструмента в одном и том же учреждении и источнике, в одни и те же годы меняется из-за появления на прежней должности нового человека [83, 13–14].

Violino in tromba marina – совпадает со скрипичным, дополнение in tromba marina вероятнее всего касается «дребезжащего» тембра, который достигается с помощью прикрепления к инструменту резонирующих (металлических?) деталей, удобна для игры на скрипке и манера игры (в духе фольклорного наигрыша) с использованием двойных нот и опорой на бурдонный тон.

Под термином *Viole all'inglese* скрывается консорт семейства виол да гамба, состоящий из пяти инструментов. Диапазоны четырех нижних партий в единственном сочинении с таким составом (Речитатив *Summe Astrorum Creator* и ария *In somno profundo* из оратории «Торжествующая Юдифь»; 1716, RV 644) совпадают с диапазонами басовой, теноровой (одна для партии в теноровом, другая — в альтовом ключах) и дискантовой виол. Записанная в скрипичном ключе самая высокая партия английской виолы может быть исполнена на инструменте, подобном «виоль пардессю»: сыграть ее на сопрановой виоле (*treble viol*), самом высоком инструменте стандартного виольного ансамбля, невозможно. Несмотря на обилие разнообразных гипотез об «английских» свойствах ансамбля виол, в самих инструментальных партиях и документах такие свойства до сих пор не найдены. Поэтому к «невидимым» признакам логично добавить и гипотезу о том, что они заключались во внешнем облике инструмента, узнаваемом для изготовителей инвентарных списков, которым не требовалось называть «английскими» формы плеч, грифа, резонаторных отверстий и т. п.

Один из ярких признаков инструментальных партитур Вивальди — игра с сурдинами. Из-за того, что сами сурдины из приюта Пьета не сохранились, вопрос не мог рассматриваться в связи с привязкой конкретного экземпляра сурдины к сочинению композитора. Были определены авторские обозначения в нотах, более общее (*con Sordini*) и частное (*con Piombi*; с ит. «со свинцом»), и типы инструментов, которым указание на игру с сурдинами было адресовано. Так, свинцовые сурдины предназначались исключительно для струнных инструментов. Общее указание *con Sordini* касается и струнных, и духовых, и ударных. Но не следует воспринимать буквально ремарку Вивальди *Tutti gl'Istromenti Sordini u Con*

Sordini Tutti: «все инструменты с сурдинами» это «все, которые могут играть с сурдиной», то есть не включают в себя флейты (ария «Cento donzelle» из оперы «Верная нимфа») и шалюмо (ария «Veni, veni» из оратории «Торжествующая Юдифь»).

Еще один прием, с помощью которого композитор довольно часто расширял градацию динамических обозначений — бассетто, то есть исключение инструментов низкого (басового и контрабасового) регистров и наделение этой функцией альтов и скрипок. Неоднозначность нотации в концертах, где присутствует бассетто (RV 189 и RV 205), вызвана тем, что ни в партитурном автографе, ни в копиях (созданы переписчиками) написание не дается по реальному звучанию: альты и скрипки записаны на всем протяжении своей басовой роли в басовом ключе, там, где они не могут сыграть. Тем самым подчеркивается функция инструментов в сочинении. То есть композитор и переписчик сознательно не транспонировали в нужный регистр — по всей видимости, басовый ключ было необходимо видеть исполнителю, чтобы помнить про свою новую роль.

Таким образом, практический ракурс составляет значительную часть данного исследования и сделанные выводы, уточнения и гипотезы адресованы для дальнейших проб исполнителям, так как будучи «кабинетным ученым», решить все возникающие проблемы невозможно.

Другую часть работы представляют теоретические изыскания, которые позволили раскрыть особенности композиторского стиля Вивальди. Метод работы с автоцитированием был рассмотрен на примере композиционных параллелизмов между оперными ариями и инструментальными концертами. Оказалось, что в результате подобных перемещений в концертах появились новые, экспериментальные разновидности ригурнельных форм (ригурнельные формы типа *cantabile* и ригурнельные формы *со сценическим контрастом*).

При сравнении методов автопародии в инструментальных сочинениях с вокальными первоисточниками Вивальди, Генделя и Баха становится заметно, что для Вивальди определяющую роль в его обращении с оперными цитатами играют

принципы ригурнельной формы. Он стремится к тому, чтобы внедрить оперный музыкальный материал в концерт, но сохранить четкое деление на разделы (ригурнели и сольные эпизоды) с помощью тематизма и инструментовки. Именно в тех случаях, когда Вивальди «скрещивает» оперную арию и концертное *allegro* (группа 1, группа 2), появляются индивидуализированные музыкальные формы. Но и у ригурнельной формы *concertato* из «группы 4», т. е. в случаях ригурнельной формы с ригурнелем, перенесенным из арии, как ни странно, у современников Вивальди аналогов не встретилось.

Вивальди предстает сквозь призму инструментальных партитур как практик, не боявшийся экспериментов с «конструкцией» ригурнельной формы. Его инструментарий — это не только общеупотребительные типы струнных и духовых инструментов, но и уникальные разновидности, бытовавшие в венецианских приютах — консорт английских виол и скрипка-трумшайт. Динамика его партитур включает в себя звуковые «окраины», особенно в тихих звучностях — активное применение разнообразных сурдин и выключение низких регистров (бассетто). Оригинальность инструментального почерка Вивальди является важным поводом для того, чтобы выходили в свет научные труды, нотные издания, и звучала музыка венецианского композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература на русском языке

1. Алпатова, А. С., Лисовой, В. И. Оперы об американских индейцах А. Вивальди и Г. Перселла: замыслы и их воплощения // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред-сост. И.П. Сусидко / Рос. акад. музыки. — Том 1. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. — С. 165–173.
2. Анисимов, А. В. О взаимодействии партий солиста и оркестра в концертах "Времена года" А. Вивальди / А. В. Анисимов // Искусство и образование. — 2012. — № 4. — С. 52–64.
3. Антоненко, Е. Ю. Теноровые и басовые партии в музыке для венецианских приютов XVIII века: исторические свидетельства и современная исполнительская практика (на примере сочинений Антонио Вивальди и Бальдассаре Галуппи) / Е. Ю. Антоненко // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 2. — С. 138–157.
4. Барбье, П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко / П. Барбье. — СПб.: Иван Лимбах, 2009. — 280 с.
5. Белецкий, И. В. Антонио Вивальди / И. В. Белецкий. — М.: Музыка, 1975. — 98 с.
6. Бочаров, Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. С. Бочаров. — М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2016. — 232 с.
7. Волов, Д. И. Risposte d'Ессо у Баха: от художественного к сакральному / Д. И. Волов // Музыка и проповедь: интерпретации наследия И. С. Баха: Материалы научной конференции. — М.: МГК, 2006. — С. 110–120.
8. Гардинер, Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. — М.: Rosebud Publishing, 2019. — 928 с.
9. Григорьев, В. Ю. Антонио Вивальди / Ю. В. Григорьев. —

М.: Магнитогорский гос. музыкально-педагогический ин-т, 1994. — 224 с.

10. Долинская, Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. — М.: Композитор, 2012. — 376 с.

11. Захарова, О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. — М.: Музыка, 1983.

12. Изергина, А. Р. Концепция времени в рекомпозиции шедевра Антонио Вивальди британским минималистом Максом Рихтером // Манускрипт. — Тамбов: Грамота, 2020. — № 4. — С. 166–171.

13. Кванц, И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике / Рус. пер. Е. Петелиной и М. Куперман. — СПб.: Фонд возрождения старинной музыки, 2013. — 392 с.

14. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века / Л. Кириллина. — I ч. М.: МГК, 1996. — 189 с; II ч. — 224 с. III ч. — 377 с. — М.: Композитор, 2007.

15. Конен, В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен. — М.: Музыка, 1975. — 291 с.

16. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: Учебное пособие / А. Ю. Кудряшов. — СПб: Лань, 2006. — 432 с.

17. Кунау, И. Музыкальный шарлатан / Перевод, предисловие и комментарии Н. Остроумовой. — М.: Прест, 2007.

18. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков / Т. С. Кюрегян. — М.: ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.

19. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. — Ч. 1 / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М.: Самиздат, 1998. — 439 с.

20. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. — Ч. 2 / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М.: Классика XXI, 2004. — 768 с.

21. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы

эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 322 с.

22. Медведева, Ю. П. Опера А. Вивальди «Теудзон»: поиск европейских идеалов «на чужой территории» // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Нижний Новгород: Нижегородская консерватория им. М. И. Глинки, 2020. — С. 495–502.

23. Морева, Е.А., Ермакова, М.П. Особенности исполнительских интерпретаций программных концертов Антонио Вивальди // Таврический научный обозреватель. — 2017. — №2 (19). — С. 49–53.

24. Насонов, Р. А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» / Р. А. Насонов // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / Глав. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. — Астрахань, 2009. — С. 115–121.

25. Ненашева, Т. А. Аспекты исполнения концертов А. Вивальди на домре: к проблеме стиля [Текст] / Т.А. Ненашева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — №1 (11). 2009. — С. 53–55.

26. Пастушкова, А. Виолетта в партитурах Антонио Вивальди: проблемы идентификации и нотации // Opera musicologica. — 2018. — № 3 (37). — С. 6–22.

27. Пастушкова, А. С. Инструментальные пародии на оперные темы в концертных формах Вивальди // Музыкальная академия. — 2020. — № 4. — С. 46–67.

28. Пастушкова, А. Сурдины в партитурах Антонио Вивальди // Старинная музыка. — 2017. — № 4 (78). — С. 18–25.

29. Протопопов, Вл. В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. Очерки / Вл. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1981. — 355 с.

30. Раков, Л. В. История контрабасового искусства / Л. В. Раков. — М.: Композитор, 2004. — 312 с.

31. Сапонов, М. У англичан – «пересмешник трубы», у Телемана – партнер

кларнета (к истории шалюмо) / М. Сапонов // Старинная музыка. — 2002. — № 1 (15). — С. 14–16.

32. Сапонов, М. А. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. — М.: Классика-XXI, 2005. — 284 с.

33. Солдатова, С. Загадочные инструменты И. С. Баха: *violoncello piccolo* и *viola pomposa* / С. Солдатова // Старинная музыка. — 2015. — № 4. — С. 18–23.

34. Стравинский, И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / И. Стравинский; пер. с английского В. А. Линник. Послесловие и общая редакция М. С. Друскина. — Л.: Музыка, 1971. — 414 с.

35. Сусидко, И. П. «Гений места»: о региональных традициях в опере *seria* 1720-х — 1730-х гг. // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко / Рос. акад. музыки. — Том 1. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 185–194.

36. Сусидко, И. П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о жанрах, стилях и региональных традициях // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. — 2015. — № 2. — С. 12–25.

37. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Ю. А. Фортунатов; Составление, расшифровка текста лекций, примечания Е. И. Гординой; редакторы: Е. И. Гордина, О. В. Лосева. — М.: МГК, 2004. — 384 с.

38. Холопов, Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // Холопов, Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2015. — С. 444–473.

39. Холопов, Ю. Н. Некоторые проблемы формообразования в инструментальных произведениях И. С. Баха / Холопов, Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2015. С. 351–391.

Литература на иностранных языках

40. Algarotti, F. An essay on the opera / F. Algarotti. — Glasgow: Printed for R. Urie, 1768. — 182 p.
41. Allsop, P. Arcangelo Corelli und seine Zeit / P. Allsop. — Laaber: Laaber-Verlag, 2009. — 346 S.
42. Ammetto, F. I concerti per due violini di Vivaldi. Fondazione Giorgio Cini — Studi di musica veneta. — Quaderni vivaldiani. — Vol. 18. — Firenze: Leo S. Olschki, 2013. — 368 p.
43. Baldauf-Berdes, J. L. Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525–1855. — N. Y.: Clarendon Press, 1996. — 336 p.
44. Baselt, B., Flesch, S. Händel-Handbuch. Band 1. Lebens- und Schaffensdaten. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenwerke. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978.
45. Baselt, B. Händel-Handbuch. Band 2. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984.
46. Baselt, B. Händel-Handbuch. Band 3. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik : Pasticci und Fragmente. — Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1986.
47. Bismantova, B. Compendio Musicale / B. Bismantova. — Ferrara, 1677. — 23 p.
48. Bonta, S. Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy // Journal of the American Musical Instrument Society. — 1978. — № 4. — P. 5–42.
49. Boyd, M. Bach: The Brandenburg Concertos. — Cambridge: Cambridge University Press, 1993. — X, 111 p.
50. Boyden, D. D., Bevan, C., Page, J. K. Mute // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / D. D. Boyden. — 17 Volume. — London: Macmillan Publishers Limited, 2001. — P. 558–561.
51. de Brossard, S. Dictionnaire de musique / S. de Brossard. — Paris: C. Ballard, 1705. — 380 p.

52. Brover-Lubovsky, B. Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi / B. Brover-Lubovsky. — Bloomington: Indiana University Press, 2008. — 384 p.
53. Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. A History of Western Music, 7th ed. — New York: W. W. Norton, 2006.
54. Carrell, N. Bach the Borrower. — London: Allen & Unwin, 1967. — 396 p.
55. Corrette, M. Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection / M. Corrette. — Paris, 1741. — 46 p.
56. Cross, E. The Late Operas of Antonio Vivaldi, 1727–1728 / E. Cross. — V. 1, 2. — Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. — 287 p.; 320 p.
57. Dauphin, C. Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique / ed. C. Dauphine. — Bern: Peter Lang, 2008. — 890 p.
58. Delaméa, F. Vivaldi edition: the operas: аннотация к компакт-диску / Antonio Vivaldi. Orlando furioso RV 728. Jean-Christophe Spinosi, Ensemble Matheus. — Naive, 2004. P. 3–10.
59. Durkin, R. The Viola d'Amore – its heritage reconsidered // The Galpin Society journal. — 2013. — № 66. — P. 139–147.
60. Durkin, R. The Viola D'Amore: Its History and Development. — New-York: Routledge, 2020. — 202 p.
61. Eisel, J. Ph. Musicus autodidaktos / J. P. Eisel. — Erfurt: Johann Michael Funck, 1738. — 148 p.
62. Everett, P. The four seasons and other concertos, op. 8 / P. Everett. — Cambridge: Cambridge University Press, 1996. — 104 p.
63. Everett, P. Towards a Vivaldi chronology / P. Everett // Vivaldi / ed. by M. Talbot. — Routledge, 2010. — P. 151–180.
64. Everett, P. Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester: I / P. Everett // Informazioni e studi vivaldiani. 1984. № 5. — P. 23–52.
65. Everett, P. Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester: II / P. Everett // Informazioni e studi vivaldiani. 1985. № 6. — P. 3–56.
66. Everett, P. Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester: III / P. Everett //

Informazioni e studi vivaldiani. 1986. № 7. — P. 5–34.

67. Everett, P. Vivaldi's marginal markings. Clues to sets of instrumental works and their chronology / P. Everett // *Vivaldi* / ed. by M. Talbot. — Routledge, 2010. — P. 181–196.

68. Falck, R. Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification // *The Musical Quarterly*. — 1979. — Vol. 65. — P. 1–23.

69. Fertonani, C. La simbologia musicale nei concerti a programma / C. Fertonani. — Pordenone: Studio tesi, 1992. — 171 p.

70. Fertonani, C. La musica strumentale di Antonio Vivaldi / C. Fertonani. — Firenze: Leo S. Olschki, 1998. — 621 p.

71. Freiberg, I. Der frühe italienische Generalbass dargestellt anhand der Quellen von 1595 bis 1655. Bd. 1. Traktate und Vorworte / I. Freiberg. — Hildesheim: Georg Olms Verl., 2004. — 251 s.

72. Ghielmi, V. An Eighteenth-Century Italian Treatise and Other Clues to the History of the Viola da Gamba in Italy / V. Ghielmi // *The Italian Viola Da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola Da Gamba; Magnano, Italy, 29 April — 1 May 2000* / ed. by S. Orlando. — Solignac: Ensemble baroque de Limoges, 2002. — P. 73–86.

73. Grassineau, J. A Musical Dictionary; being a collection of terms and characters, as well ancient as modern; including the historical, theoretical, and practical parts of music / J. Grassineau. — London: J. Wilcox, 1740. — 347 p.

74. Green, R. A. The Pardessus de Viole and Its Literature // *Early Music*. — Vol. 10. — № 3. — Oxford University Press, 1982. — P. 301–308.

75. Harris-Warrick, R. Magnificence in motion: stage musicians in Lully's ballets and operas / R. Harris-Warrick // *Cambridge opera journal*. — 1994. — Vol. 6, № 3. — PP. 189–203.

76. Häfner, K. Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach: Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke. — Laaber: Laaber-Verlag, 1987. — 627 S.

77. Hartz, D. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780. — New

York: W. W. Norton, 2003. — 1078 p.

78. Heinichen, J. D. Der General-Bass in der Composition, Oder: Neue und gründliche Anweisung, Wie ein Music-Liebender mit besonderm Vortheil, durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und Theatralischen Stylo vollkommen, & in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst, wichtige Profectus machen könne. Nebst einer Einleitung Oder Musicalischen Raisonement von der Music überhaupt, und vielen besonderm Materien der heutigen Praxeos. — Herausgegeben von Johann David Heinichen. — Dresden, 1728.

79. Heller, K. Antonio Vivaldi: Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, 1987. — 68 S. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 33.).

80. Heller, K. Antonio Vivaldi: the red priest of Venice / transl. by David Marinelli. — Portland; Oregon: Amadeus Press, 1997. — 362 p.

81. Herzog, M. Stradivari's viols // Galpin Society Journal. № 57. 2004. P. 183–194.

82. Heymann, E. Wörterbuch zur Aufführungspraxis der Barockmusik / E. Heymann. — Köln: Christoph Dohr, 2008. — 286 s.

83. Hoffmann, B. I bassi d'arco di Antonio Vivaldi. Violoncello, contrabbasso e viola da gamba al suo tempo e nelle sue opere. Fondazione Giorgio Cini – Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani, vol. 19. Firenze: Leo S. Olschki, 2020. — XVI, 594 p.

84. Hoffmann, B. The Nomenclature of the Viol in Italy // The Viola da Gamba Society Journal. — 2008. — № 2. — P. 1–16.

85. Hoffman, B. 'Viola' — Gambe, Bratsche oder Cello? Probleme der Katalogisierung barocker Gambenmusik in Italien nach 1640 // Viola da gamba und Viola da braccio: Symposium im Rahmen der 27. Tage Alter Musik in Herne 2002. — München: Musikverlag Katzschler, 2006. — P. 179–201.

86. Hoffman, B. Violoncello all'inglese / B. Hoffman // Studi vivaldiani. — 2004. — № 4. — P. 43–52.

87. Hutchings, A. The Baroque Concerto. — Great Britain: W. W. Norton, 1961. — 363 p.

88. Jerger, W. Ein unbekannter Brief Johann Gottfried Walthers an Heinrich Bokemeyer // *Musikforschung*. — 1954. — Vol. 7. — S. 205–207.
89. Kircher, A. *Musurgia universalis...* / A. Kircher. — Roma, 1650.
90. Kite-Powell, J., Carter, S. *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, Second Edition. — Bloomington: Indiana University Press, 2012. — 560 p.
91. Kolneder, W. Antonio Vivaldi, 1678–1741. *Leben und Werk* / W. Kolneder. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965. — 296 s.
92. Kolneder, W. *Antonio Vivaldi: his life and work* / transl. by B. Hopkins. — Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1970. — 228 p.
93. Kolneder, W. Gibt es einen Vivaldistil? / W. Kolneder // *Informazioni e studi vivaldiani*. — 1980. — № 1. — P. 9–17.
94. Kolneder, W. *Musikalische Symbolik bei Vivaldi* / W. Kolneder // *Vivaldi veneziano europeo* / a cura di Francesco Degrada. — Firenze: Leo S. Olschki, 1980. — 370 p.— P. 13–23.
95. Kolneder, W. *Vivaldi's Aria Concerto* // *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*. — 1964. — Vol. 9. — S. 17–27.
96. Kolneder, W. *The Amadeus book of the violin: construction, history, and music* / W. Kolneder; transl. and ed. by R. G. Pauly. — Portland: Amadeus Press, 1999. — 597 p.
97. Kuhnau, J. *Der Musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verstaendigen Liebhabern der Music, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschaft haben. In einer kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben von Johann Kuhnau*. — Dresden: Johann Christoph Miethen und Johann Christoph Zimmermann, 1700.
98. Lawson, C. *The Chalumeau in Eighteenth-century Music*. — Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. — 204 p.
99. Leuchtman, H. *Terminorum musicae index septem linguis redactus* — *Polyglot dictionary of musical terms* — English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian. — Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978. — 800 p.

100. Lockey, N. S. *The viola as a secret weapon in Antonio Vivaldi's orchestral revolution: sonority and texture in late barocco music* / N. S. Lockey. — Doc. diss. 2013. — 325 p.

101. Loughridge, D. *Muted violins from Lully to Haydn* / D. Loughridge // *Early music*. — 2016. — № 44 (3). — P. 427–447.

102. Mann, A. *Bach's Parody Technique and its Frontiers* // *Bach Studies* / ed. by Don O. Franklin. — Cambridge: Cambridge University Press, 1989. — P. 115–124.

103. Mattheson, J. *Critica musica. d. i. Grundrichtige Untersuch-und Beurtheilung vieler, theils vorgefassten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Einwürffe so in alten und neuen gedruckten und ungedruckten Musicalischen Schrifften zu finden. Zur möglichsten Ausräutung aller groben Irrthümer und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaftt in verschiedene Theile abgefasset und Stück-weise heraus gegeben von Mattheson.* — Hamburg: Auf unkosten des autoris [etc.], 1722.

104. Mattheson, J. *Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworffen* Hamburg: Christian Herold, 1739.

105. Mattheson, J. *Das neu-eröffnete Orchestre [...]* / Mit beygefügeten Anmerckungen Herrn. CapellMeister Keisers. — Hamburg: Schillers Wittwe, 1713. — 338 s.

106. Maunder, R. *The Scoring of Baroque Concertos* / R. Maunder. — Woodbridge: Boydell Press, 2004. — 295 p.

107. McVeigh, S., Hirshberg, J. *The Italian Solo Concerto, 1700–1760: Rhetorical Strategies and Style History.* — Woodbridge, UK: The Boydell Press, 2004. — 372 p.

108. Merck, D. *Compendium musicæ instrumentalis chelicæ* / D. Merck. — Augsburg: Johann Christoph Wagner, 1695. — 22 p.

109. Mersenne, M. *Harmonie universelle* / M. Mersenne. — V. 1. — Paris: Pierre Ballard, 1636. — 442 p.

110. Meyer-Sickendiek, B. *Affektpoetik: eine kulturgeschichte literarischer*

Emotionen / B. Meyer-Sickendiek.— Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. — 237 S.

111. Mozart, L. A treatise on the fundamental principles of violin playing / translated by E. Knocker. — Oxford: Oxford University Press, 1985. — 235 p.

112. Opera in Theory and Practice, Image and Myth / ed. by L. Bianconi, G. Pestelli. — Chicago, London: The university of Chicago press, 2003. — 456 p.

113. Opera & Vivaldi / ed. by M. Collins, E. K. Kirk. — Austin: University of Texas Press, 1984. — 408 p.

114. Page, J. K. 'To soften the sound of the hoboy'. The muted oboe in the 18th and early 19th centuries / J.K. Page // *Early Music*. — 1993. — № 21(1). — P. 65–82.

115. Palermo, P. La musica nella basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo all'epoca dell'infanzia di Locatelli // *Intorno a Locatelli* / edited by A. Dunning. — Lucca: LIM, 1995. — P. 653–748.

116. Pigman, G. W. Versions of Imitation in the Renaissance // *Renaissance Quarterly*. — 1980. — Vol. 33. — P. 1–32.

117. Pincherle, M. Antonio Vivaldi et la musique instrumentale / M. Pincherle. — 2 volumes. V. 2. Inventaire thématique. — Paris: Floury, 1948; Paris: Plon, 1955.

118. Pincherle, M. Vivaldi: genius of the baroque / translated by C. Hatch. — New York: W.W. Norton, 1957. — 278 p.

119. Planyavsky, A., Barket, J. The baroque double bass violone. — Lanham, Md., London: Scarecrow Press 1998. — 216 p.

120. Praetorius, M. Syntagma musicum. II: De Organographia. — 1619. — Facsimile reprint. — Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958.

121. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert. — Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.

122. Ragueneau, F. Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras. — Paris: J. Moreau, 1702.

123. Rampe, S. Antonio Vivaldi und seine Zeit / S. Rampe. — Laaber: Laaber, 2010. — 447 s.
124. Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques: avec leur explication/ ed. D. Diderot, J. le R. d' Alembert. — Quatrième livraison. — Paris: Briasson, David, Le Breton, 1767.
125. Reichardt, J. F. Über die Pflichten des Ripien-Violinisten / J. F. Reichardt. — Berlin und Leipzig: George Jacob Decker, 1776. — 92 p.
126. Ricci, F. Il concerto funebre di Antonio Vivaldi: contributi storici e interpretazione stilistica. Perugia: Morlacchi, 2002. — 91 p.
127. Rice, A. R. The Baroque Clarinet / A. R. Rice. — Oxford: Oxford University press, 1992. — 200 p.
128. Riemann Musiklexikon: in 3 Bd. / H. Riemann; herausg. von H.H. Eggebrecht. — Bd. 3 (Sachteil). — Mainz: B. Schott's Sohne, 1967. — 1087 S.
129. Richelet, P. Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes... / par P. Richelet. — Genève: J.-H. Widerhold, 1680. — 560 p.
130. Roberts, J. H. Handel's borrowings from Keiser / H. J. Roberts // Göttinger Händel-Beiträge. — 1986. — № 2. — P.147–171.
131. Roberts, J. H. Handel's borrowings from Telemann: an inventory / H. J. Roberts // Göttinger Händel-Beiträge. — 1984. — № 1. — P. 51–76.
132. Roberts, J. H. Why did Handel borrow? // Handel: tercentenary collection / edited by S. Sadie and A. Hicks. — London: The Macmillan Press, P. 83–92.
133. Rose, S. Musical Authorship from Schütz to Bach. — Cambridge: Cambridge University Press, 2019. — 243 p.
134. Rousseau, J. J. Dictionnaire de musique. — Paris: Duchesne, 1768. — 551 p.
135. Sardelli, F. M. L'affare Vivaldi. — Palermo: Sellerio Editore, 2015. — 304 p.
136. Sardelli, F. M. Vivaldi's Music for Flute and Recorder / F. M. Sardelli; translated by M. Talbot. — Aldershot: Ashgate, 2007. — 316 p.

137. Sardelli, F. M. *Il volto di Vivaldi*. — Palermo: Sellerio Editore Palermo, 2021. — 300 p.
138. Schleuning, P. *Johann Sebastian Bach — Die Brandenburgischen Konzerte*. — Kassel; Basel: Bärenreiter Verlag, 2004. — 196 s.
139. Sciannameo, F. *Experiencing the violin concerto: a listener's companion* / F. Sciannameo. — Rowman & Littlefield, 2016. — 204 p.
140. Selfridge-Field, E. *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760* / E. Selfridge-Field. — Stanford: Stanford University Press, 2007. — 778 p.
141. Selfridge-Field, E. *Juditha in historical perspective : Scarlatti, Gasparaini, Marcello and Vivaldi* / E. Selfridge-Field // *Vivaldi veneziano europeo* / a cura di Francesco Degrada. — Firenze: Leo S. Olschki, 1980. — P. 135 — 153.
142. Selfridge-Field, E. *Venetian music from Gabrieli to Vivaldi* / E. Selfridge-Field. — Oxford: Blackwell, 1975. — 351 p.
143. Selfridge-Field, E. *Vivaldi's esoteric instruments* / E. Selfridge-Field // *Early music*. 1978. Vol. 6. № 3. — P. 332–338.
144. Spitzer, J., Zaslav, N. *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815* / J. Spitzer, N. Zaslav. — New York: Oxford University Press, 2004. — 614 p.
145. *Stainer and Barrett's Dictionary of musical terms* / J. Stainer, W. A. Barrett. — London, Novello and Co.; New York, Novello, Ewer and Co., 1898. — 464 p.
146. Strohm, R. *Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* / R. Strohm. — New Haven: Yale University Press, 1997. — 326 p.
147. Strohm, R. *Giustino by Antonio Vivaldi: Introduction, Critical Notes, and Critical Commentary*. Milan: Ricordi, 1991. — 120 p.
148. Strohm, R. *The operas of Antonio Vivaldi* / R. Strohm. — Vol. 1. — Firenze: Olschki, 2008. — 346 p.
149. Strohm, R. *The operas of Antonio Vivaldi* / R. Strohm. — Vol. 2. — Firenze: Olschki, 2008. — 444 p.
150. Talbot, M. *Concerto* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition / S. Sadie ed. — Vol. 6. — London, 2000. — P. 240–246.

151. Talbot, M. Concerti con molti istromenti. — CD de Hyperion CDA 67073 (1998). — P. 4–18.
152. Talbot, M. The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century II // *Music & Letters*. — Vol. 52. — № 2. — Oxford: Oxford University Press, 1971. — P. 159–172.
153. Talbot, M. How operatic is Juditha triumphans? / M. Talbot // *Music as social and cultural practice: essays in honour of Reinhard Strohm* / ed. by M. Bucciarelli, B. Joncus. — Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2007. — P. 214–231.
154. Talbot, M. Legami viennesi di due opere di Vivaldi «al Santo Sepolcro» / M. Talbot // *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana* / a cura di G. Pitarresi. — Reggio Calabria: Laruffa, 2010. — P. 159–172.
155. Talbot, M. Purpose and Peculiarities of the Brandenburg Concertos [conference report, Dortmund, 1998] // *Bach und die Stile* / Ed. M. Geek, K. Hofmann. — Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 1999. — P. 255–289.
156. Talbot, M. The Serenata in Eighteenth-Century Venice / M. Talbot // *Royal Musical Association Research Chronicle*. — 1982. — № 18. — P. 1–50.
157. Talbot, M. The Vivaldi compendium / M. Talbot. — Woodbridge, UK: Boydell Press, 2011. — 258 p.
158. Talbot, M. Vivaldi. — London: J. M. Dent, 1993. — 237 p.
159. Talbot, M. Vivaldi and the English viol / M. Talbot // *Early Music*. — 2002. — № 30. — P. 381–394.
160. Talbot, M. Vivaldi and the violino in tromba marina / M. Talbot // *Consort*. — 2005. — Vol. 61. — P. 5–17.
161. Talbot, M. Vivaldi e lo chalumeau / M. Talbot // *Rivista italiana di musicologia*. — 1980. — Vol. 15. — № 1. — P. 153–181.
162. Talbot, M. Vivaldi's Conch Concerto / M. Talbot // *Informazioni e studi vivaldiani*. — 1984. — № 5. — P. 66–82.
163. Vanscheeuwijck, M. Violoncello and Other Bass Violins in Baroque Italy // *Gli*

esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento / a cura di D. Fabris. — Barletta: Cafagna, 2020. P. 25–100.

164. Vidali, C. F. Alessandro and Domenico Scarlatti: A Guide to Research / C. F. Vidali. — New York; London : Garland Publ. INC, 1993. — 132 p.

165. Wallace J., McGrattan A. The Trumpet / J. Wallace. — New Heaven, London : Yale University Press, 2011. — 338 p.

166. Walther, J.G. Musicalisches Lexicon / J. G. Walther. — Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. — 659 S.

167. Ward, J. Sprightly and Cheerful Musick: Notes on the Cittern, Gittern, and Guitar in 16th and 17th Century England / Lute Society Journal. — № 21. — 1981. — P. 142–158.

168. White, M. Antonio Vivaldi, a life in documents. — Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2013. — 316 p.

169. Wilk, P. On the question of the Baroque instrumental concerto typology / Musica Iagellonica. — № 6. — 2012. — P. 83–103.

170. Wolff, C. Vivaldi's Compositional Art, Bach, and the Process of "Musical Thinking" // Bach: Essays on his Life and Music. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. — P. 72–83.

171. Zanetti, R. La musica italiana nel settecento. — Milan: Bramante Editrice, 1978. — 1615 p.

172. Zohn, S. Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works. — N.Y.: Oxford University Press, 2008. — 720 p.

Каталоги

173. Altmann, W. Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis / Archiv für Musikwissenschaft. — Vol. IV. — 1922. — P. 262–79.

174. Fanna, A. Antonio Vivaldi. Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali / Fanna A. — Milano: Ricordi, 1968. — 185 p.

175. Pincherle, M. Antonio Vivaldi et la musique instrumentale. — V. 2. — Inventaire

thématique / M. Pincherle. — Paris: Floury, 1948. — 73 s.

176. [Data, I. F., Colturato, A.] Raccolta Mauro Foa, raccolta Renzo Giordano / I. F. Data, A. Colturato. — Introduzione di A. Basso. — Roma: Torre d'Orfeo, 1987. — 613 p.

177. Rinaldi, M. Catalogo numerico tematico delle composizioni di Antonio Vivaldi / M. Rinaldi. — Roma: Cultura Moderna, 1945. — 307 p.

178. Ryom, P. Repertoire des ceuvres d' Antonio Vivaldi: les compositions instrumentales / P. Ryom. — Copenhague: Engstrom & Soding Musikforlag, 1986. — 723 p.

179. Ryom, P. Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) / P. Ryom. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007. — 633 s.

180. Ryom, P. Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: Kleine Ausgabe / P. Ryom. — Leipzig: Deutscher Verlag der Musik, 1974. — 226 s.

181. Ryom, P., Sardelli, F. M. Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) / zweite, überarbeitete Auflage von F. M. Sardelli. — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018. — 712 S.

182. Sardelli, F.M. Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane / F. M. Sardelli. — Firenze: Leo S. Olschki, 2012. — 240 p.

Избранные нотные издания

183. Le opere di Antonio Vivaldi. Istituto italiano Antonio Vivaldi. Direzione artistica di Gian Francesco Malipiero. — 530 volumes. — Milano : Ricordi, 1947–1972.

184. Vivaldi, Antonio. Concerti per fagotto RV 468 e 482. Collana «Opere incomplete», 2 / a cura di Federico Maria Sardelli. S.P.E.S. editore, Firenze, 2002.

185. Vivaldi, Antonio. L'estro armonico. Op. 3, in full score. 12 Concertos for Violins and String Orchestra / Ed. by E. Selfridge-Field with E. Jr. Correia. — Mineola (NY): Dover Publications, 1999.

186. Vivaldi, Antonio. Six flute concertos, op. 10 : in full score, with related concertos for other wind instruments / Ed. by Eleanor Selfridge-Field. Full score. — Dover Publications, Inc., 2002.

Электронные ресурсы

187. Пастушкова, А. С. Музыка венецианских приютов // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал — URL: <https://bigenc.ru/c/muzyka-venetsianskikh-priiutov-dd2984/?v=6047610>. — Дата публикации: 24.01.2023

188. Filmer, A. Notes for critical edition / A. Filmer // Telemann G.F. Concerto for Two Violettas TWV 52:G3. — P. 2–5. URL: <http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Resources/Multiple-Viola-Ensemble-Music-Concertos/Telemann-Concerto-for-Two-Violettas-A4.pdf> (дата обращения: 07.05.2022)

189. Hicks, A. Handel [Händel, Hendel], George Frideric [Georg Friederich] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by S. Sadie and J. Tyrrell. 29 Volumes. 2001. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060> (дата обращения: 07.05.2022)

190. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by S. Sadie and J. Tyrrell. 29 Volumes. 2001. URL: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (дата обращения: 07.05.2022)

191. Raccolte Mauro Foà e Renzo Giordano. Biblioteca digitale / Internet Culturale. URL: <http://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26186/> (дата обращения: 07.05.2022)

192. Recreating Vivaldi's violino in tromba marina // The Strad. 15. 04. 2015. URL: <http://www.thestrad.com/recreating-vivaldis-violino-in-tromba-marina/> (дата обращения: 07.05.2022)

193. Talbot, M. Yet another misattributed (and rediscovered) Vivaldi work in Dresden / M. Talbot // RISM. 18.04.2017. URL: <http://www.rism.info/en/home/newsdetails/article/2/yet-another-misattributed-and-rediscovered-vivaldi-work-in-dresden.html> (дата обращения: 07.05.2022)

194. Vivaldi, A. Concerti con molti istromenti [Звукозапись] / The King's Consort, Robert King; 1998. — 1 электрон. опт. диск (Compact disk digital audio). — United Kingdom, London: Hyperion, 1998. — CDA67073. — URL: <http://www.hyperion->

records.co.uk/dw.asp?dc=W7384_67073 (дата обращения: 07.06.23).

195. Vivaldi, A. Vespro Per La Vergine [Звукозапись] / La Capella Ducale, Roland Wilson, Musica Fiata; 2008. – 1 электрон. опт. диск (Compact disk digital audio). – Deutsche Harmonia Mundi, 2008. – 88697318702. URL: <https://www.discogs.com/ru/release/20510035-Vivaldi-Musica-Fiata-La-Capella-Ducale-Roland-Wilson-Vespro-Per-La-Vergine> (дата обращения: 07.06.2023).

196. Vivaldi, A. La Viola Da Gamba In Concerto (Viola e Violoncello "All' Inglese") [Звукозапись] / Le Concert Des Nations, Jordi Savall, Manfred Kraemer, Pablo Valetti, Bruno Cocset; 2003. – 1 электрон. опт. диск (Compact disk digital audio). – Alia Vox, 2003. – AV 9835. – URL: <https://www.discogs.com/ru/release/2366425-Antonio-Vivaldi-Le-Concert-Des-Nations-Jordi-Savall-Manfredo-Kraemer-Pablo-Valetti-Bruno-Cocset-La-V> (дата обращения: 07.06.2023).

197. Vivaldi, A. The Four Seasons. Concertos For Bassoon And Violin 'In Tromba Marina' [Звукозапись] / La Serenissima, Adrian Chandler; 2015. – 1 электрон. опт. диск (Compact disk digital audio). – Avie Records, 2015. – AV2344. – URL: <https://www.discogs.com/ru/release/11278560-La-Serenissima-Adrian-Chandler-Antonio-Vivaldi-The-Four-Seasons-Concertos-For-Bassoon-And-Violin-In-> (дата обращения: 07.06.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И ИЛЛЮСТРАЦИИ

Пример № 1.

Concerto funebre. Фрагмент партитуры I части (тт. 1-3). Воспроизведено с автографа Вивальди, хранящегося в фондах Национальной библиотеки в Турине. Шифр: I-Tn, Foà 32, 350v.

Largo

The image shows a musical score for a string ensemble. The tempo is marked *Largo*. The score consists of nine staves, each with a different instrument label on the left: Violini (Violins), 2do (2nd Violin), 3zo (3rd Violin), Alto (Alto), Salmoé (Cello), Hautbois (Oboe), Viole all' Inglese (English Horn), and Basso (Bass). The 3zo staff has the instruction *Con il Principale* written above it. The music is in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes quarter notes and eighth notes, with some beams connecting eighth notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Пример № 2.

Сольная партия концерта для скрипки-трюмшайта RV 221, I часть. Партия солиста – на верхней строке партитуры. Шифр: I-Tn, Foà 29, 95r. Лицензия: Creative commons (CC BY-NC-SA 3.0 IT).



Пример № 4. Версия скрипки-марины от ансамбля La Serenissima (Recreating Vivaldi's violino in tromba marina // The Strad. 15. 04. 2015)



Пример № 5. Версия скрипки-марины от Аннеты Зихельшмидт. Из личного архива А. Зихельшмидт.



Пример № 6.

Речитатив Summe Astrorum Creator из оратории «Торжествующая Юдифь» (RV 644). Concerto de Viole all'Inglese. Шифр: Foà 28, 283v. Лицензия: Creative commons (CC BY-NC-SA 3.0 IT).

Пример № 7.

Фрагмент партий Viole all'inglese (в скрипичных ключах на двух верхних строчках) из концерта RV 555, I часть. Шифр: Giordano 34, 116r. Лицензия: Creative commons (CC BY-NC-SA 3.0 IT).

Пример № 8.

Концерт RV 199, начальный фрагмент II части. Шифр: Giordano 34, 145v. Лицензия: Creative commons (CC BY-NC-SA 3.0 IT).



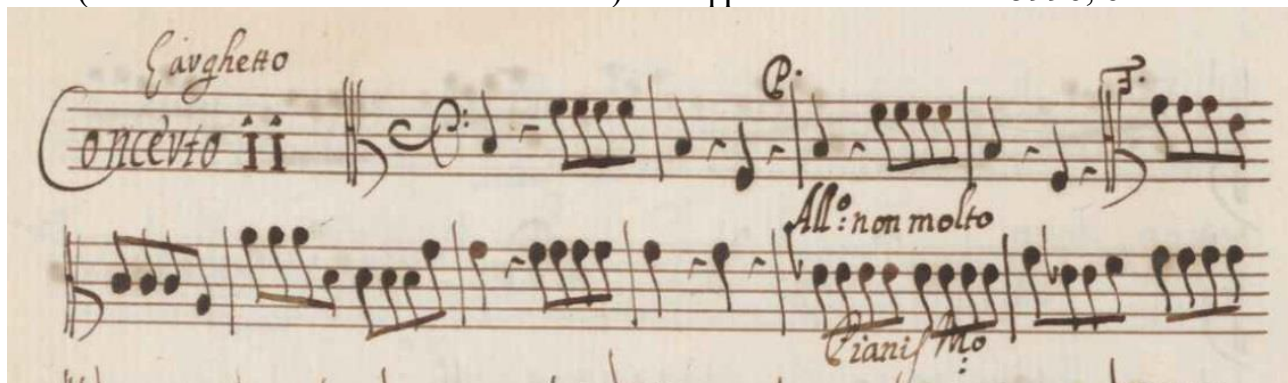
Пример № 9.

Вивальди. Концерт RV 205. I часть. Автограф. Партии сверху вниз: скрипка соло, первые скрипки, вторые скрипки, альты, basso continuo. Воспроизведено с автографа, хранящегося в Саксонской государственной и университетской библиотеке в Дрездене (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden). Шифр: D-Dl, Mus. 2389-O-123, 3r.



Пример № 10.

Вивальди. Концерт RV 189. I часть. Автограф. Фрагмент партии скрипичного альта. Фрагмент из автографа, хранящегося в Австрийской национальной библиотеке в Вене (Osterreichische Nationalbibliothek). Шифр: A-Wn Mus.Hs.15996, 6v.



Пример № 11.

Вивальди. Концерт RV 189. II часть (тт. 1-8). Фрагмент рукописной копии, хранящейся в Саксонской государственной и университетской библиотеке в Дрездене (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden). Шифр: D-Dl, Mus. 2389-O-66, 1v.

Largo. Senza Cembalo è Violoncello

Cembalo è Violoncello tacet.

Viola

Пример № 12.

Вивальди. Концерт RV 401. I часть. Тт. 1-6. Данный фрагмент воспроизведен с автографа Вивальди, хранящегося в фондах Национальной библиотеки в Турине. Шифр: I-Tn, Giordano 28, 20r.

All.^o non molto

Violini Pmi

Violini
2 e
Violette

Violoncello

Bas:

Пример № 13.

Фрагмент II части концерта RV 551. Копия. D-DI, Mus. 2389-O-119.

Solo con Piombo appiccato presto.

Andante pizzicato.

Solo cantabile

Capo

Пример № 14.

Фрагмент арии *Quanto magis* из оратории «Торжествующая Юдифь». *Viola d'Amor*. 2 *Violⁱ con piombi*. Партия виолы д'аморе транспонирована и записана по звучанию. Воспроизведено с автографа Вивальди: I-Tn, Foà 28, 228r.

Viola d'Amor

2 *Viol:ⁱ con piombi*

Пример № 15.

Фрагмент арии *Veni, veni* из оратории «Торжествующая Юдифь». Сверху над партитурой — указание *Sordini*. Воспроизведено с автографа Вивальди: I-Tn, Foà 28, 245r.

Sordini

Salmoè

Unis:ⁿⁱ

Пример № 16.

Фрагмент арии Юстина *Bel riposo de' mortali* из оперы «Юстин». Воспроизведено с автографа Вивальди: I-Tn, Foà 34, 21r.

And: ^{te} *Tutti Sordini* *p*

Violini. Flauti, e Hautbois *p*

Violon: ^{lo} e Violette

Violoni Senza Cembali

Пример № 17.

Фрагмент симфонии из III действия оперы «Тит Манлий». *Tutti gl'Istrom^{ti} Sordini*.
2 Trombe. 2 Oboe. Timballi. Fagotto. («Все инструменты с сурдинами. 2 трубы. 2
гобая. Литавры. Фагот.»). Воспроизведено с автографа Вивальди: I-Tn, Giordano
39, 353r bis.

Tutti gl'Istrom^{ti} Sordini

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are:

- Staff 1: Treble clef, common time (C), contains a whole rest.
- Staff 2: Treble clef, common time (C), labeled "2 Trombe", contains a whole rest.
- Staff 3: Treble clef, common time (C), contains a whole rest.
- Staff 4: Treble clef, common time (C), labeled "2 Oboe", contains a whole rest.
- Staff 5: Treble clef, common time (C), contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 6: Treble clef, common time (C), contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 7: Bass clef, common time (C), contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 8: Bass clef, common time (C), contains a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 9: Bass clef, common time (C), contains a whole rest.
- Staff 10: Bass clef, common time (C), labeled "Timballi", contains a whole rest.
- Staff 11: Bass clef, common time (C), labeled "Fagotto", contains a whole rest.

The score consists of three measures. The string parts (staves 5-8) play a consistent rhythmic pattern of eighth notes throughout. The other instruments (staves 1-4, 9-11) are silent, indicated by whole rests.

Пример № 18. Фрагмент арии «Con la face di megera» из оперы «Семирамида»

Presto molto

Con la fa - ce di me - ge - ra

Пример № 19. Сольный эпизод I части концерта RV 442, такты 13–16

Allegro molto Solo

Flauto

Violini I

Violini II

Viole

B.c.

p

Пример № 20. Фрагмент ритурнеля III части концерта RV 442, такты 1–6

Allegro

Flauto

Пример № 21. Фрагмент III части концерта BWV 1046, такты 37–40

37

tr

f

Пример № 22. Фрагмент I части кантаты BWV 207, такты 37–40

tr

tr

tr

drin-gen-der Knall, der ro-len-den Pau-ken durch-

der rol - - - len-den Pau-ken durch-

der rol-len-den Pau-ken durch-

der rol-len-den Pau-ken durch-

drin-gen-der Knall, der ro-len-den Pau-ken durch-

Пример № 23. Фрагмент ритурнеля III части концерта RV 189, такты 11–25

Allegro molto

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the right hand, featuring rapid sixteenth-note passages. The bottom three staves are for the left hand, featuring a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked *Allegro molto*.

p

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the right hand, featuring rapid sixteenth-note passages. The bottom three staves are for the left hand, featuring a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *p*.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2. КЛАССИФИКАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПАРАЛЛЕЛИЗМОВ
МЕЖДУ ОПЕРНЫМИ АРИЯМИ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМИ КОНЦЕРТАМИ
(ТАБЛИЦА № 7)**

Группа 1. Ритурные формы *cantabile* (с композиционными признаками оперной арии)

Ария	Концерт	Композиционные параллелизмы	Протяженность (такты)
«Sentire che nel sen» («Роланд, мнимый сумасшедший» («Orlando finto pazzo») RV 727, 1714; I акт, сцена 7)	RV 442 (между 1724 и 1729)	В концерте заимствован муз. материал арии целиком (ритурнель, вокальные разделы а, b).	Ария целиком ≈ RV 442, III целиком
«Ti sento sì ti sento» («Постоянство, торжествующее над любовью и ненавистью» («La costanza trionfante degl' amori e de gl' odii») RV 706-A, 1716; I акт, сцена 14)	RV 442 (между 1724 и 1729)	В концерте заимствован муз. материал арии целиком (ритурнель, вокальные разделы а, b).	Ария целиком ≈ RV 442, I целиком
«Vorrei veder anch'io» («Истина под сомнением» («La verità in cimento») RV 739, 1720; I акт, сцена 2)	RV 139 (после 1720/1724)	В концерте заимствован муз. материал арии целиком (ритурнель, вокальные разделы а, b).	Ария целиком ± RV 139, I целиком ¹⁴¹

¹⁴¹ Сарделли [182, 35] указывает лишь на перенесение начального музыкального фрагмента из ритурнеля (ария, такты 1–6 ± RV 139, I, такты 1–7).

Группа 2. Ритурные формы со сценическим контрастом (формы с оперной цитатой в составе ритурнеля)

Ария	Концерт	Композиционные параллелизмы	Протяженность (такты)
«Ne' vostri dolci sguardi» («Истина под сомнением» («La verità in cimento») RV 739, 1720; I акт, сцена 4)	RV 159 (после 1720/1724, не позднее 1736)	Сольные эпизоды опираются на муз. материал ритурнеля арии	Ария, такты 1–12 ± RV 159, III, такты 1–12
		<i>Один из ритурнелей включает в себя муз. материал¹⁴², заимствованный из вокального раздела (b)</i>	Ария, такты 77–85 ± RV 159, III, такты 99–103
«La pena amara» («Истина под сомнением» («La verità in cimento») RV 739, 1720; I акт, сцена 4)	RV 159 (после 1720/1724, не позднее 1736)	<i>Ритурнель концерта — ритурнель арии¹⁴³</i>	Ария, такты 4–6 ± RV 159, III, такты 13–18
«Per noi soave e bella» («Юстин» («Giustino») RV 717, 1724; II акт, сцена 5)	RV 189 (после 1717, не позднее 1728)	В ритурнеле концерта использована цитата из ритурнеля арии	Ария, такты 2–6 ± RV 189, III, такты 11–18
		<i>Один из ритурнелей включает в себя материал¹⁴⁴ вокального раздела (b)</i>	Ария, такты 49–60 ± RV 189, III, такты 21–43
III.7. «La cervetta timidetta» («Юстин» («Giustino») RV 717, 1724;	RV 189 (после 1717, не позднее 1728)	В ритурнеле концерта использована цитата из первого раздела арии (a)	Ария, такты 1–19 ± RV 189, I, такты 9–19

¹⁴² В каталоге Сарделли [182] этот композиционный параллелизм не отмечен.

¹⁴³ Данный пример цитирования отсутствует в каталоге Сарделли [182].

¹⁴⁴ В каталоге Сарделли [182] этот композиционный параллелизм не встречается.

III акт, сцена 7)			
----------------------	--	--	--

Группа 3. Ария *da capo*, преобразованная в малую барочную форму (медленная часть концерта)

Ария	Концерт	Композиционные параллелизмы	Протяженность (такты)
«Se correndo in seno al mare» («Армида» ¹⁴⁵ («Armida») RV 699-A, 1718; III акт, сцена 6)	RV 146 (не позднее 1727)	Медленная часть концерта — комбинация следующих разделов арии ¹⁴⁶ : два ригурнеля и вокальный раздел (R ¹ R ³ a ³)	Ария, такты 1–18 ± RV 146, II, такты 1–30 Ария, такты 38–62 ± RV 146, II, такты 31–65.
«Inganno mio tu sei la mia speranza» ¹⁴⁷ («Кандаче» («La Candace») RV 704, 1720; II акт, сцена 13)	RV 199 (год не указан)	Медленная часть концерта — комбинация ригурнеля и двух вокальных разделов арии (R ¹ ba ²)	Ария целиком ± RV 199, II целиком
«Se lascio d'adorare» («Тигран» («Il Tigrane») RV 740, 1724; II акт, сцена 4)	RV 442 (между 1724 и 1729)	Основа медленной части концерта — материал первого раздела арии (a)	Ария, такты 1–30 ± RV 442, II целиком

¹⁴⁵ Эта ария фигурирует в первой постановке оперы (RV 699-A).

¹⁴⁶ Сарделли [182, 36] указывает лишь на перенесение музыкального материала вступительного ригурнеля (ария, такты 1–18 = RV 146, II, такты 1–25).

¹⁴⁷ Наряду с «Inganno mio» известен текстовый вариант «Amato ben», впервые прозвучавший в том же 1720 году в опере «Истина под сомнением», но позже премьеры оперы «Кандаче».

«Vedrò con mio diletto» («Юстин» («Giustino») RV 717, 1724; I акт, сцена 8)	RV 387 (после 1720/17 24)	Основа медленной части концерта — материал первого раздела арии (а)	Ария, такты 1–44 ± RV 387, II целиком
--	------------------------------------	---	--

Группа 4. Ритуфельные формы *concertato*
(ритуфельная форма с заимствованным из арии ритуфелем)

Ария	Концерт	Композиционные параллелизмы	Протяженность (такты)
«Chi seguir vuol» («Оттон на вилле» («Ottone in villa» RV 729-A, 1713; I акт, сцена 5)	RV 268 (после 1720/1724)	Ритуфель арии — ритуфель концерта	Ария, такты 1–4 ± RV 268, III, такты 1–4
	RV 501 (после 1720/1724)	Ритуфель арии — первый раздел ритуфеля концерта	Ария, такты 1–4 ± RV 501, V, такты 1–4
«Come l'onda» («Оттон на вилле» («Ottone in villa» RV 729-A, 1713; II акт, сцена 1)	RV 99 (между 1718 и 1720)	Фактурная модель ритуфеля арии в ритуфеле III части концерта ¹⁴⁸	Ария, такты 1–21 ≈ RV 99, III, такты 1–21
	RV 571 (не указано)		Ария, такты 1–21 ≈ RV 571, III, такты 1–22
«Col piacer della mia fede» («Арсильда	RV 94 (после 1720 /1724)	Ритуфель арии — ритуфель концерта	Ария, такты 1–10 ± RV 94, I, такты 1–15

¹⁴⁸ Сарделли [182, 217] указывает на перемещение музыкального материала всей арии в концерты RV 99 и RV 571 (ария целиком ± RV 99, III целиком; ария целиком ± RV 571, III целиком). В действительности в концертах материал вокальной партии (ни раздела а, ни раздела b) не задействован.

, царица Понта», («Arsilda regina di Ponto») RV 700, 1716; I акт, сцена 3)			
«Un tenero affetto» («Истина под сомнением» («La verità in cimento») RV 739, 1720; II акт, сцена 4)	RV 106 (около 1720)	Ритурнель арии — ритурнель концерта	Ария, такты 1–4 ≈ RV 106, I, такты 1–4
«Fiu me che torbido» («Сильвия» («La Silvia») RV 734, 1721; II акт, сцена 6)	RV 87 (после 1720/1724)	Ритурнель арии — ритурнель концерта	Ария, такты 1–6 = RV 87, III, такты 1–6
«Senti l'aura» («Юстин» («Giustino») RV 717, 1724; II акт, сцена 8)	RV 349 (до 1730)	Ритурнель арии — ритурнель концерта	Ария, такты 1–12 ± RV 349, III, тт. 1-19
«Benché nasconda» («Неистовый Роланд» («Orlando furioso»)	RV 217 (после 1720/1724)	Фактурная модель ритурнеля арии в ритурнеле первой части концерта	Ария, такты 1–9 ± RV 217, I, такты 1–5

RV 728, 1727; II акт, сцена 2)			
«Quegli occhi luminosi» («Семирам ида» («Semirami de») RV 733, 1732; II акт, сцена 3)	RV 466 (не указано)	Ритурнель арии — ритурнель концерта ¹⁴⁹	Ария, такты 1–23 ± RV 466, I, такты 1–28
«Con la face di megera» («Семирам ида» («Semirami de») RV 733, 1732; III акт, сцена 2)	RV 483 (после 1720/1724)	Ритурнель арии — ритурнель концерта ¹⁵⁰	Ария, такты 1–10 = RV 483, I, такты 1–10

Группа 5. Ритурнель арии — интонационное ядро (мотто) части концерта

Ария	Концерт	Композиционные параллелизмы	Протяженность (такты)
«Fingi d'aver un cor» («Арсильда,	RV 136 (после 1720/1724, не позднее	Ритурнель арии стал ядром многочастной барочной формы (типа развертывания) ¹⁵¹	Ария, такты 1–6 = RV 136, II, такты 1–6

¹⁴⁹ Сарделли указывает на перемещение музыкального материала всей арии (ария целиком ≈ RV 466, I целиком) [182, 218], но Вивальди заимствует только ритурнель.

¹⁵⁰ Сарделли указывает на перемещение музыкального материала всей арии (ария целиком ≈ RV 483, I целиком) [182, 218], но Вивальди заимствует только ритурнель.

¹⁵¹ Сарделли указывает на перемещение вокального раздела (а) целиком (ария, раздел (а) ≈ RV 136, II целиком) [182, 189], но в концерте задействован лишь ритурнель арии. Остальные разделы многочастной барочной формы повторяют ритурнель в других тональностях с необходимым мотивным и гармоническим обновлением для отклонения (D, Tr, Dp, T).

царица Понта» («Arsilda regina di Ponto») RV 700, 1716; I акт, сцена 4)	1736)		
«Perché veggo nel tuo volto» («Арсильда, царица Понта» («Arsilda regina di Ponto») RV 700, 1716; I акт, сцена 11)	RV 136 (после 1720/1724, не позднее 1736)	Ритурнель арии в концерте стал основой I части менуэта (в простой 3-частной форме) ¹⁵²	Ария, такты 1–8 ± RV 136, III, такты 1–16
«Solo quella guancia bella» («Истина под сомнением» («La verità in cimento»)	RV 159 (после 1720/1724, не позднее 1736)	Муз. материал ритурнеля ¹⁵³ и вокального раздела (а) стал основой для I части концерта-рипиено	Ария, такты 1–24 (кроме тактов 9–12) ≈ RV 159, I, такты 1–33 (кроме тактов 12–19)

Использование «parte A» предполагало бы не только повторение ритурнеля арии, но и вокальной партии первого раздела. Но эта партия отличается от ритурнеля (не цитирует его) и не появляется в концерте.

¹⁵² Сарделли указывает на перемещение вокального раздела (а) целиком (ария, раздел (а) ≈ RV 136, III целиком) [182, 190], но в концерте задействован только ритурнель арии (такты 1–8).

¹⁵³ Заимствование музыкального материала из арии не ограничивается только ритурнелем, как указывает Сарделли (ария, такты 1–7 ± RV 159, I, такты 1–7) [182, 224], но включает также вокальный раздел (а).

RV 739, 1720; I акт, сцена 3)			
«Se prescritta in questo giorno» («Монтесум а» («Motezuma ») RV 723, 1733; I акт, сцена 15)	RV 380 (1730/31)	Ритуфель арии стал ядром многочастной барочной формы (типа развертывания)	Ария, такты 1–9 ± RV 380, II, такты 1–9