

*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)

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2023

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО**

**«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

Научный руководитель: **Сапонов Михаил Александрович,**  
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Гервер Лариса Львовна,**  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Российская академия музыки имени Гнесиных»,  
профессор кафедры аналитического музыкознания

**Панов Алексей Анатольевич,**  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Санкт-Петербургский государственный  
университет», профессор, заведующий кафедрой  
органа, клавесина и карильона

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»**

Защита состоится 21 декабря в 16 часов на заседании диссертационного  
совета 23.2.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского» (125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской  
государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте:  
[https://www.mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=184233](https://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=184233)

Автореферат разослан «\_\_»\_\_\_\_\_ 2023 года

Ученый секретарь диссертационного совета

кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Антонио Вивальди (1678–1741) был заново открыт для музыкальной культуры в XX веке. С момента его смерти в Вене и до 1920-х годов его имя хотя и упоминалось в справочных изданиях и мемуарах, но музыкальное наследие «почти сразу кануло в Лету»<sup>1</sup>. 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 в 1920-е годы<sup>2</sup>: лишь с этого момента стало известно большинство его сочинений. Благодаря усилиям музыковеда А. Джентили, а также сотрудников Туринской национальной библиотеки Л. Торри и Ф. Курло, начиная с 1930 года в ее стенах хранится бесценный клад для исследователей старинной музыки: двадцать семь томов, т. е. более 450 произведений композитора. Перечень созданных им сочинений пополняется до сих пор: одна из последних находок относится к 2017 году<sup>3</sup>.

На сегодняшний день Вивальди – один из самых исполняемых композиторов эпохи барокко. Но хотя его отдельные произведения прочно вошли в концертный репертуар, большинство их все еще остается в тени. Одна из причин кроется в проблемах и формах изначальной сохранности первоисточников. Вивальди написал около 600 инструментальных произведений, из них при жизни была опубликована только одна шестая часть (109 сочинений) в виде двенадцати опусов. Всё остальное, включая светскую и духовную вокальную музыку, сохранилось в виде автографов и авторизованных копий. Работа с источниками такого типа влечет за собой ряд сложностей. Например, названия инструментов, проставленные в партитурах, в ряде случаев далеки от общепринятых ныне

---

<sup>1</sup> *Talbot M.* Vivaldi. London: J. M. Dent, 1993. P. 1.

<sup>2</sup> *Sardelli F. M.* L'affare Vivaldi. Palermo: Sellerio Editore, 2015.

<sup>3</sup> *Talbot M.* Yet another misattributed (and rediscovered) Vivaldi work in Dresden // RISM. 25.04.2017. URL: <https://rism.info/rediscovered/2017/04/25/yet-another-misattributed-and-rediscovered-vivaldi.html> (дата обращения: 14.10.2023)

обозначений (*Violetta, Alto*), а также могут указывать на особую разновидность того или иного образца (*Violino in tromba marina*). Рукописи композитора отличает множество специальных указаний, которые относятся к выбору инструмента для партии соло или баса (*Bassi*), манере игры (*con Piombi*), 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 путём немалых усилий догадываться о точном смысле таких ремарок. Их многозначность препятствует достоверной интерпретации нотной записи.

**Степень разработанности темы.** Исследования музыки Вивальди шли путем от инструментального к вокальному. Впервые его отдельные концерты были опубликованы в аранжировке И. С. Баха (1850-е – 1890-е гг., издательство Peters), а также в качестве приложений к сочинениям немецкого композитора<sup>4</sup>. В начале XX в. издания его сочинений собрал В. Альтман в своем «Тематическом каталоге опубликованных сочинений»<sup>5</sup>.

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: освещены отдельные аспекты опер<sup>6</sup> и хоровых сочинений<sup>7</sup>. Инструментальные сочинения Вивальди рассматриваются

<sup>4</sup> Talbot M. Vivaldi. London: J. M. Dent, 1993. P. 3–4.

<sup>5</sup> Altmann W. Thematischer Katalog der gedruckten Werke Antonio Vivaldis. Archiv für Musikwissenschaft, Vol. IV. 1922.

<sup>6</sup> К примеру: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. М.: Классика XXI, 2004. 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. Том 1. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 165–173.

<sup>7</sup> 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) // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 138–157.

либо с исполнительского ракурса (с точки зрения переложения концертов для других современных инструментов), либо как источник для цитирования в современном композиторском творчестве, или в русле современных исполнительских интерпретаций «программных концертов»<sup>8</sup>. Но сведений о проблеме авторских исполнительских указаний, нотации, специальной терминологии, которой пользовался композитор, они не содержат.

В западном музыкознании широко рассмотрены проблемы инструментальных партитур. Заслуживают интереса наблюдения в области инструментальной музыки и форм в трудах М. Пеншерля<sup>9</sup>, В. Кольнедера<sup>10</sup> и Ч. Фертонани<sup>11</sup>. Важные биографические аспекты включают в себя монографии М. Толбота<sup>12</sup>. Проблема текстологического аспекта инструментальных рукописей композитора представлена в трудах П. Эверетта<sup>13</sup>. Отдельный пласт исследования вивальдиевской музыки – поиск соответствий и заимствований – был начат П. Риомом и отражён в его каталогах, начиная с издания 1986 года<sup>14</sup>. Впервые не только инструментальная, но также светская и духовная вокальная музыка были представлены в каталоге 2007 года; в последнем издании (2018) соавтором выступил Ф. М. Сарделли<sup>15</sup>.

Сегодня проблемы нотации и текстологии рукописей Вивальди привлекают внимание уже не только музыковедов и издателей, но и исторически

---

<sup>8</sup> К примеру: *Морева Е.А., Ермакова М.П.* Особенности исполнительских интерпретаций программных концертов Антонио Вивальди // Таврический научный обозреватель. 2017. №2 (19). С. 49–53.

<sup>9</sup> *Pincherle M.* Antonio Vivaldi et la musique instrumentale. 2 volumes. V. 2. Inventaire thématique. Paris: Floury, 1948; Paris: Plon, 1955.

<sup>10</sup> *Kolneder W.* Vivaldi: Leben und Werk. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965.

<sup>11</sup> *Fertonani C.* La musica strumentale di Antonio Vivaldi. Firenze: Leo S. Olschki, 1998.

<sup>12</sup> К примеру: *Talbot M.* The Vivaldi compendium. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2011.

<sup>13</sup> К примеру: *Everett P.* Vivaldi's marginal markings. Clues to sets of instrumental works and their chronology // *Vivaldi*. Routledge, 2010. P. 181–196.

<sup>14</sup> *Ryom P.* Repertoire des ceuvres d' Antonio Vivaldi: les compositions instrumentales. Copenhagen: Engstrom & Sodrings Musikforlag, 1986.

<sup>15</sup> *Ryom P.* Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007; *Ryom P., Sardelli F. M.* Antonio Vivaldi: Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018.

ориентированных исполнителей старинной музыки. Среди вивальдиевистов, которые являются одновременно и музыковедами, и действующими исполнителями, наибольший вклад в исследование инструментальной музыки Вивальди внесли флейтист Ф. М. Сарделли<sup>16</sup> и гамбистка Б. Хоффман<sup>17</sup>.

Нотная публикация основного корпуса инструментальных сочинений Вивальди силами Итальянского института Антонио Вивальди состоялась преимущественно во 2-й половине XX века (1947–1972; 530 томов, издательство Ricordi<sup>18</sup>). Но при подготовке изданий 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 аранжировке<sup>19</sup>. Поэтому данные издания частично утратили свою актуальность с точки зрения нотации и инструментария. В редких случаях публикуются инструментальные нотные сборники, инициаторами которых выступают музыковеды–исследователи Вивальди<sup>20</sup>. Если не учитывать эти исключительные явления, то у современных исполнителей остается два пути: пользоваться старыми изданиями, либо исполнять музыку по рукописным источникам – автографам и копиям.

**Постановка проблемы.** Каждый из трех ракурсов (органология, нотация, композиция), представленный в настоящей работе, был бы достоин отдельного научного труда. Но целью соискателя было сосредоточить свое внимание на наиболее острых проблемах перечисленных сфер. Первая проблема касается инструментария и ее можно выразить кратко в виде тезиса «на чем играть»: в

<sup>16</sup> *Sardelli F. M. Vivaldi's Music for Flute and Recorder.* Aldershot: Ashgate, 2007.

<sup>17</sup> *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.

<sup>18</sup> *Le opere di Antonio Vivaldi.* Istituto italiano Antonio Vivaldi. Direzione artistica di Gian Francesco Malipiero. 530 volumes. Milano : Ricordi, 1947–1972.

<sup>19</sup> Например, в «Граурном концерте» (Concerto funebre, RV 579), изданном в 1949 году, партию инструмента Salmoè (шалюмо) поручили английскому рожку.

<sup>20</sup> К примеру: *Vivaldi A. Six flute concertos, op. 10 : in full score, with related concertos for other wind instruments.* Edited by Eleanor Selfridge-Field, Full score., Dover Publications, Inc., 2002.

частности, 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»: она включает в себя, например, выбор регистра для того или иного инструмента в партии *Bassi* или бассетто<sup>21</sup>, состава группы бассо континуо, трактовку указаний для «всех» инструментов (*Tutti stromenti Sordini*), которые далеко не всегда в современных интерпретациях соответствуют звучанию «повивальдиевски».

Третья проблема касается ряда специфичных композиторских методов, с помощью которых Вивальди создавал музыкальные произведения. Автоцитирование, которое композитор применял в инструментальных концертах и тематически связанных с ними оперных ариях – позволяет рассмотреть влияние жанров и композиционных признаков друг на друга.

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 XVII – первой половины XVIII века. Существенные нюансы об инструментарии Вивальди, информацию о новых музыковедческих исследованиях соискателю удалось почерпнуть из общения с ведущими исследователями музыки Вивальди – М. Толботом, Ф. М. Сарделли и Б. Хоффман.

---

<sup>21</sup> Поручение басовой партии инструментам среднего или высокого регистра.

**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 ритуальной 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 оркестра<sup>22</sup> Вивальди и их функций;

---

<sup>22</sup> Под термином «оркестр» подразумевается небольшой по количеству участников ансамбль рипиено, аккомпанирующий солистам. См.: *Spitzer J., Zaslav N. The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815. New York: Oxford University Press, 2004.*



- 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.

**Методология и методы исследования.** Для достижения названной цели и решения задач применялся комплексный подход, объединяющий историко-контекстуальный, текстологический, композиционный, сравнительный методы анализа. Применение *историко-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 особые разновидности ритуфельных форм;
- 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 ритуфельной формы и оперной арии, что привело к появлению особых

структурных и функционально-драматургических разновидностей: ритурнельной формы, полностью основанной на материале арии (ритурнельная форма *cantabile*), а также ритурнельной формы 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*.
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 шаломо.
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 Министерстве образования и науки Российской Федерации. Свою научную позицию соискатель 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.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во ВВЕДЕНИИ обосновывается актуальность работы, формулируются цели и задачи, объект и предмет исследования, дается обзор литературы по теме, объясняется методология, определяется научная новизна работы, приводятся положения, выносимые на защиту.

**ПЕРВАЯ ГЛАВА «Терминология и органо-логический ракурс в анализах инструментальных партитур Вивальди»** состоит из четырех разделов. В разделе **1.1. «Терминология и типология разновидностей концертов»** рассмотрена современная терминология, принятая в европейском и отечественном музыковедении для обозначения типов инструментальных концертов Вивальди. Имя композитора, в первую очередь, связано с жанром сольного концерта, который преобладает в его инструментальном наследии. Активное развитие солирующей роли привело к становлению ригурнельной формы в быстрых частях концерта, особенностью которой стали сольные эпизоды, четко отделенные от ригурнелей. Концерты, написанные Вивальди, хронологически подразделяются на два периода. До 1710-х годов преобладали сочинения для струнного ансамбля и басса континуо, некоторые из них (RV 115, RV 152, RV 158) композитор озаглавил как *Concerto Ripieno* (концерт-рипиено). Начиная с 1710-х годов на первый план выходят концерты, в которых ключевую роль начинает играть сольная партия, формируется трехчастный цикл, в крайних частях в качестве основной структуры закрепляется ригурнельная форма. Наряду с сольным концертом подобные

признаки встречаются в двойном концерте, концерте с группой солистов, концерте двойного состава, «камерном» концерте. В разделе **1.2. «Терминология ритурнельной формы в исследованиях концертов Вивальди»** обсуждаются разновидности обозначений первого концертного *allegro* и его разделов, принятые в отечественном музыкознании. В качестве подходящих аргументируются и избираются термины: ритурнельная форма, ритурнель и сольный эпизод.

В разделе **1.3. «Органологическая терминология струнных смычковых инструментов Вивальди в венецианском и общеевропейском контексте»** рассмотрены обозначения инструментов, характерные для венецианского региона последней трети XVII – первой половины XVIII вв. В русле данной традиции композитор называл скрипку (*Violino*), скрипичный альт (*Violetta*), виолончель (*Violoncello*) и контрабас (*Violone*). По отношению к скрипичному альту композитор, наряду с виолеттой, применяет также *Alto*, что следует интерпретировать как сокращение от *Alto Violetta*. Термином *Violoncello* Вивальди пользуется в тех случаях, когда инструмент выступает в качестве солиста.

В отличие от терминов для обозначения скрипичного семейства, в партитурах Вивальди присутствуют и такие, которые не имеют широкого применения как в венецианской, так и общеевропейской практике. Преобладающим местом их бытования являются венецианские приюты времен Вивальди. К таким инструментам относится консорт «английских виол» (*Viole all'inglese*), а также скрипка-трумшайт (*Violino in tromba marina*). В обоих случаях их изображения не сохранились, о бытовании подобных инструментальных разновидностей свидетельствуют только инвентарные записи, а также сочинения Вивальди и некоторых его современников, работавших в приютах. В разделе **1.4. «Редкие струнные инструменты в венецианских приютах времен Вивальди. Проблемы атрибуции и реконструкции»** рассмотрены гипотезы возникновения данных терминов и современные попытки реконструкции этих инструментов.

Особая разновидность скрипки, по всей видимости подражающая своим тембром так называемой «морской трубе», или трумшайту [раздел **1.4.1.**

**Скрипка-трумшайт (Violino in tromba marina)],** встречается только у композиторов, которые работали в венецианских приютах – Вивальди и Н. Порпоры. Ее партия включена в пять произведений Вивальди (концерты RV 221, RV 311, RV 313, RV 558; мотет *Nisi Dominus* RV 803) и имеет ряд характерных особенностей: опору на чистые интервалы (кварты и квинты) и использование двойных нот. По мнению М. Толбота, в концерте RV 555 и мотете *Regina Cæli* (RV 615) также есть партии для скрипки-трумшайта<sup>23</sup>. Но особенности авторской терминологии (*2 Trombe; Tromba P[ri]ma e Violini P[ri]mi, Violini 2di e Tromba 2da*), нотация, характерная для партий натуральных труб (подходящий диапазон, возможность исполнения всех звуков, отсутствие двойных нот), а также подтверждение от современных трубачей, играющих на барочных инструментах, позволяют с уверенностью убрать данные произведения из списка сочинений с участием скрипок-трумшайтов и переместить их в лист произведений с натуральными трубами **[1.4.1.1. Скрипка-трумшайт в партитуре: особая скрипка или натуральная труба?]**.

Другая группа инструментов, фигурирующая в венецианских приютах – консорт «английских виол» (*Concerto de Viole all'Inglese*) **[раздел 1.4.2. «Английские виолы» (Viole all'inglese) в партитурах, инвентарных списках и платежных документах приюта Пьета]**. Судя по нотации сохранившихся партий и инвентарным описям приюта Пьета, консорт состоял из трех (*pardessus, tenor, bass viols*) или четырех (*pardessus, treble, tenor, bass viols*) инструментов разного размера, которые 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».

Появление высоких виол наподобие «пардессю де виоль» (*Pardessus de viole*) среди предполагаемых участников ансамбля **(1.4.2.2. Представители ансамбля)** носит гипотетический характер, так как свидетельства о

<sup>23</sup> Talbot M. Vivaldi and the violino in tromba marina // Consort. 2005. Vol. 61. P. 5–17.

существовании виолы в сопраниновом регистре в итальянском регионе того времени отсутствуют (история инструмента связана с французской музыкой XVIII века). «Пардессю» здесь представлена как инструмент с наиболее подходящей настройкой для исполнения самой высокой партии «английской виолы», верхние звуки которой сыграть на сопрановой виоле (*treble viol*), самом высоком инструменте стандартного виольного ансамбля, невозможно.

Существует несколько гипотез об «английскости» данных виол (1.4.2.3. **Гипотезы**). Первая из них указывает на славную историю этих инструментов в английских землях (М. Пеншерль, М. Толбот); вторая – отрицает популярность виол в Англии в конце XVII – первой половине XVIII века и повествует о стойкой ассоциации с английскими землями как местом изготовления инструментов с резонаторными струнами, предполагается, что виолы да гамба, помечаемые как *all'inglese*, ими обладали (Б. Хоффман). В еще одной версии, которая касается только басовой виолы да гамба, дополнение «по-английски» (*all'inglese*) является указанием на басовую виолу да гамба, имеющую стандартное количество струн (шесть струн), как противопоставление басовой виоле «по-французски» (*alla francese*), имеющей семь струн (М. Херцог). Но в документах и музыкальных сочинениях, написанных для приюта Пьета, фигурирует не только басовый инструмент, но и весь ансамбль «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, «английские» свойства отсутствуют как в инструментальных партиях, так и в документах. В качестве еще одной точки зрения выдвигается предположение о том, что 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.



ВТОРАЯ ГЛАВА «К проблеме нотации инструментальных партий в ансамбле рипиено» включает в себя три раздела, в которых рассматриваются особые случаи нотной записи Вивальди, показывающие работу композитора со звуковым балансом инструментального ансамбля. В первом разделе **2.1. «Общая характеристика нотации ансамбля рипиено»** раскрываются особенности определения инструментального состава группы басса континуо (*Bassi*) и подчеркивается ее широкая вариативность. В группу входят низкие струнные смычковые инструменты – виолончель (*Violoncello, Violoncelli*), контрабас (*Violone, Violoni*), клавесин в инструментальной и светской музыке (*Cembalo, Cembali*), вместо которых в духовных сочинениях используется орган (*Organo*). Состав *Bassi* в партитурном автографе в начале сочинения обычно не выписывается, на наличие того или иного инструмента указывают ремарки композитора об изменении состава партии, например «без клавесина» (*senza Cembalo*) или «контрабас соло» (*Violone Solo*).

В разделе **2.2. «Бассетто (Violini, Violette, Alto)»** представлена проблема нотации, связанная с расшифровкой записи бассетто, или высокого баса. 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. Для его средних частей в целом характерен сокращенный инструментальный состав, например, в партии басса континуо перестает звучать клавесин. Но для сопровождения «тихих» солистов, таких как виола д'аморе, мандолина и лютня, композитору потребовалось использовать бассетто: то есть отказаться не только от клавесина, но и от контрабасов с виолончелями, например в медленных частях концертов RV 396 (*Violini, e Violette*), RV 532 (*Tutti Violini e Violette pizzicato senza Bassi*) и RV 540 (*Violini Soli*).

В двух концертах для солирующей скрипки (RV 189, RV 205) Вивальди поручил функцию бассетто скрипичным альтам, именуемым *Violette*. Партии альтов частично записаны в басовом ключе ниже реального диапазона и в

партитурном автографе, и в партиях (копии). Из-за того, что сыграть их по записи невозможно, а только транспонируя на октаву вверх, появление басового ключа в партиях следует рассматривать как особый знак для музыкантов, чтобы они помнили о своей роли на протяжении данного фрагмента. Обращает на себя внимание перекрещивание голосов в концерте RV 189, возникающее между вторыми скрипками и альтами, если последних перенести на октаву вверх. Кажется уместным интерпретировать данный элемент «барочной алеаторики» свободно, ориентируясь на возможности ансамбля.

В разделе **2.3. «Игра с сурдинами у струнных, духовых и ударных инструментов»** показана традиция применения терминов, связанных с использованием сурдин в сочинениях Вивальди. В указаниях *Con Sordini tutti* и *Tutti Sordini* слово *Tutti* не всегда означает «все» инструменты, записанные в партитуре, а скорее трактуется как «все возможные» (**2.3.2. Указание «con Sordini»**). Сложность однозначной трактовки связана с тем, что Вивальди не всегда уточнял, к каким инструментам относится данное указание. Исключением является уточнение композитора к «Concerto funebre» (RV 579): *Con<sup>to</sup> Funebre / Con Hautbois sordini, e Salmoè / e Viole all'Inglese / Tutti li Violini e Violette Sordini / Non però il Viol<sup>o</sup> Principale* – «Траурный концерт для гобоя с сурдиной, и шалюмо, и английской виолы, все скрипки и виолетты [играют] с сурдинами, кроме солирующей скрипки»).

Среди произведений композитора встречается как полностью засурдиненный ансамбль (симфония из оперы «Тит Манлий»), так и отдельные музыкальные номера, в которых *tutti* относится только к струнной группе (ария «Cento donzelle» из оперы «La fida ninfa»), или же только к некоторым видам духовых (ария «Bel riposo de'mortali» из оперы «Юстин»).

Указание *Con Piombi*, под которым подразумевается исполнение с использованием сурдин из свинца, редко встречается в музыкальных сочинениях барокко либо потому, что композиторы не уточняли о каких сурдинах идет речь, либо данный материал для изготовления сурдин не пользовался популярностью. В

сочинениях Вивальди ремарка *Con Piombi* охарактеризована как относящаяся исключительно к струнной группе (**2.3.1. Указание «con Piombi»**). Оно появляется, например, в арии «Quanto magis» из оратории «Торжествующая Юдифь» (*Violini con piombi*; RV 644), а также в ариозо «Che dolce più» из оперы «Неистовый Роланд» (RV 728).

Отдельное внимание уделено связям между применением сурдин и подчеркиванием различных смысловых ассоциаций в сочинениях Вивальди (раздел **2.3.3. Сурдины и тембровое воплощение аффектов**). Композитор обращается к ним для передачи широкого спектра аффектов как в вокальной, так и инструментальной музыке. В целом случаи применения сурдин связаны со следующими образными сферами: сон, оцепенение, ночь или рассвет; сильная влюбленность, несчастная любовь; безумие; траур, скорбь.

**ТРЕТЬЯ ГЛАВА «Композиционные принципы в инструментальных пародиях Антонио Вивальди»** посвящена проблеме композиционных параллелизмов между инструментальными концертами и оперными ариями Антонио Вивальди. Во вступительном разделе **3.1. «Феномен заимствования в музыке эпохи барокко»** автоцитирование и цитирование представлено как характерное явление для композиторов эпохи барокко. В качестве примеров приведены известные сведения о музыкальных заимствованиях в творчестве Г. Ф. Генделя и И. С. Баха. В отличие от генделианы и бахианы, исследование композиционных параллелизмов в наследии Вивальди началось значительно позднее. 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. Количество известных на настоящий момент случаев, в которых Вивальди цитирует других, по сравнению с заимствованиями Генделя и Баха, невелико и включает в себя заимствования фрагментов из сочинений венецианских композиторов предшествующего поколения, Дж. М. Руджери, А. Лотти и М. А. Циани (а также из сочинений анонимов), обращение к которым следует рассматривать как форму обучения

композиции<sup>24</sup>. Потому ситуация с наследием композитора позволяет рассматривать в первую очередь автопародии, или композиционные параллелизмы между собственными сочинениями Вивальди.

В разделе **3.2. (Инструментальные пародии на оперные темы в концертных формах Вивальди)** представлен один из ракурсов автопародий в наследии композитора, в котором сравниваются только протяженные музыкальные фрагменты, которые выступают как намеренное цитирование в точном или варьированном виде. Наиболее заметно такое перемещение между оперными ариями и отдельными частями инструментальных концертов, и весьма вероятно, что оно происходило по направлению из оперы в концерт, так как инструментальные версии содержат многочисленные признаки мотивной работы и «прилаживания» оперной темы к условиям новой музыкальной формы (**раздел 3.2.1. Хронологические соотношения оперных арий и инструментальных концертов**).

Всего удалось обнаружить двадцать четыре арии и связанные с ними двадцать шесть концертов<sup>25</sup>. Результаты сравнительного анализа представлены в новой классификации примеров протяженного цитирования оперных арий в инструментальных концертах, в которую также введены термины для описания типов «театрализованной» ригурнельной формы и композиционного устройства концертов (**раздел 3.2.2. Классификация композиционных параллелизмов. Градация влияния оперной арии на форму и жанр инструментальных композиций**). В классификацию вошли пять категорий: ригурнельная форма *concertato*; ригурнельная форма *cantabile*; ригурнельная форма со сценическим контрастом<sup>26</sup>; категория, в которой автоцитирование представлено в медленных частях концертов (**3.2.2.5. Медленная часть концерта как «песня без слов»**); а

<sup>24</sup> *Sardelli F. M. Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane. Firenze: Leo S. Olschki, 2012. 240 p. P. LXXVII–LXXXIV.*

<sup>25</sup> Число концертов отличается от числа арий из-за того, что арии «Come l'onda» и «Chi seguir vuol» имеют по две инструментальные «версии».

<sup>26</sup> Термины автора работы: ригурнельная форма *concertato*; ригурнельная форма *cantabile*; ригурнельная форма со сценическим контрастом.

также категория, в которой оно ограничено исключительно вступительным мотто (3.2.2.4. Мотто на оперном материале у Вивальди и Генделя).

В разделах 3.2.2.2. «Ритурнельные формы *cantabile*» и 3.2.2.3. «Ритурнельные формы со сценическим контрастом» показано влияние признаков оперной арии не только на жанровую специфику, но и на форму частей инструментального концерта.

Ритурнельная форма *cantabile* присутствует в быстрых частях концертов и объединяет в себе композиционные признаки ритурнельной формы и формы арии *da capo* (и арии-канцонетты), на которую опирается тематически. К ее «оперным» чертам относится, например, то, что Вивальди сохраняет последовательность появления разделов арии (инструментального ритурнеля, а также ее вокальных разделов (А–В–А, как в форме *da capo*).

В таких формах отсутствует привычный для Вивальди мотивно-тематический контраст между ритурнелями и эпизодами, так как последние основаны на музыкальном материале вокальных эпизодов галантной арии, лишенной виртуозности.

Еще одна разновидность ритурнельной формы, проникнутой оперным музыкальным материалом – ритурнельная 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 ритурнеля; в финале концерта RV 159 на противопоставлении двух оперных цитат (как *solī* и *tutti*) строится вся форма. Сочетание разнородных музыкальных тем – моторной, энергичной и изящной, галантно-кантиленной – 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 формах.

Наибольшую концентрацию оперного тематизма содержат в себе так называемые «театральные»<sup>27</sup> или «театрализованные» концерты (раздел **3.2.3. «Театрализованные концерты»**). В этих сочинениях протяженные оперные цитаты встречаются либо в каждой из частей (RV 442), либо в большинстве из них (RV 136, RV 159, RV 189).

Оперные арии, объединяемые Вивальди в «театрализованный» концерт, либо являлись музыкальными «хитами» (как, например, арии *di baule* в Концерте RV 442), либо были написаны Вивальди для одной и той же оперы. Наиболее тесная связь с фрагментами оперы обнаружена в концерте для ансамбля рипиено RV 159, крайние части которого опираются на музыку арий из оперы «Истина под сомнением» (RV 739), расположенных в соседних сценах первого действия. Сюжетная ситуация этих сцен в инструментальной музыке трактована как обобщенная метафора, смысл которой вероятно был понятен современникам композитора.

## 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.

Инструментарий отличается большим разнообразием и не всегда помещается в рамки современных классификаций: из-за неполноты сохранившихся данных об инструментах, пестроты их обозначений и действительно редких, экспериментальных разновидностей. Именно поэтому скрипку-трумшайт (*Violino in tromba marina*) и «английские виолы» (*Concerto de Viole all'Inglese*) невозможно представить визуально, но можно лишь сопоставить

---

<sup>27</sup> *Concerto teatrale* – термин Ф. М. Сарделли. См.: Sardelli F. M. *Catalogo delle concordanze musicali vivaldiane*. Firenze: Leo S. Olschki, 2012. P. XLIII.

диапазоны и особенности нотации с партиями известных «современников» и через сравнение дать им характеристику.

Нотация Вивальди вновь требует индивидуального подхода, особенно в тех фрагментах, где содержатся композиторские указания на применение сурдин (*con Sordini, con Piombi*), а также там, где басовый ключ у скрипок и альтов указывает на функцию бассетто. В ряде случаев «разгадыванию» того, как исполнить тот или иной «сложный» музыкальный фрагмент, способствовало общение с исполнителями старинной музыки. В дальнейшей работе над вивальдиевскими партитурами, вне всякого сомнения, без этого также не обойтись, так как будучи «кабинетным ученым», все практические вопросы решить невозможно.

Свойства композиторского стиля Вивальди весьма заметны на примере его работы с автоцитированием. Вивальдиевские композиционные параллелизмы между оперными ариями и инструментальными концертами оказались не только прямым заимствованием тематизма – привычной практикой барочной музыки. Обращение композитора с оперными образцами примечательно по другому поводу: в результате их сознательной переработки появились новые, экспериментальные разновидности музыкальных форм. *Ритурнельные формы cantabile* и *ритурнельные формы со сценическим контрастом* стали отдельными редкими видами в каталоге его наследия. Причем индивидуализированные музыкальные формы появляются у Вивальди именно в тех случаях, когда он «скрещивает» оперную арию и концертное *allegro*.

Ракурс, выбранный в данном исследовании, направлен на подготовку необходимой теоретической базы для издания инструментальных партитур Вивальди и их более активного внедрения в современную исполнительскую практику. Оригинальность его инструментального почерка является важным поводом для того, чтобы выходили в свет научные труды, нотные издания, и звучала музыка венецианского композитора.

**Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и науки Российской Федерации:**

1. *Пастушкова А.* Сурдины в партитурах Антонио Вивальди / А. С. Пастушкова // Старинная музыка. — 2017. — № 4 (78). — С. 18–25.
2. *Пастушкова А.* Виолетта в партитурах Антонио Вивальди: проблемы идентификации и нотации / А. С. Пастушкова // Opera musicologica. — 2018. — № 3 (37). — С. 6–22.
3. *Пастушкова А. С.* Инструментальные пародии на оперные темы в концертных формах Вивальди / А. С. Пастушкова // Музыкальная академия. — 2020. — № 4. — С. 46–67.

**Прочие публикации:**

4. *Пастушкова А. С.* Музыка венецианских приютов // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. 24.01.2023 — URL: <https://bigenc.ru/c/muzyka-venetsianskikh-priiutov-dd2984/?v=6047610>. — Дата обращения: 14.10.2023