

И. БЕЛЕЦКИЙ АНТОНИО ВИВАЛЬДИ

Л., "Музыка", 1975

Предисловие

...Когда в один из летних дней 1741 года скромный траурный кортеж направился на кладбище из церкви св. Стефана, это событие вряд ли привлекло внимание венцев, привыкших к виду торжественных похоронных процессий. А между тем человек, совершавший свой последний путь, некогда принадлежал к числу знаменитейших в Европе. Антонио Вивальди, лицо духовного звания, прозванный за цвет волос "рыжим священником", прославился у себя на родине в Италии и за ее пределами как несравненный скрипач-виртуоз и выдающийся композитор. Его кипучая деятельность концертанта, капельмейстера и педагога вызывала всеобщее восхищение. Бесчисленные концерты и сонаты Вивальди, множество опер, кантат и произведений других жанров звучали в различных городах Европы. Музыка Вивальди исполняли выдающиеся певцы и инструменталисты того времени. Быть лично с ним знакомым, пользоваться его советами почитали за честь для себя и титулованные меломаны-дилетанты и просвещенные знатоки.

Однако к тому времени, когда останки 63-летнего композитора обрели вечный покой вдали от родины, зенит его прижизненной славы был уже позади. Музыкальный мир, ранее ненасытно внимавший каждому новому произведению Вивальди, успел позабыть своего прежнего кумира, и его внезапная кончина была едва замечена. Причины столь странного явления следует искать не только в прихотливой изменчивости художественных вкусов, свойственной XVIII веку. Последние годы жизни Вивальди совпали с началом новой музыкальной эпохи, нашедшей законченное воплощение в творчестве венских классиков - Гайдна, Моцарта и Бетховена. Поворот к новому стилю совершился внезапно и почти одновременно у представителей различных национальных школ. Все более явственно он заявлял о себе в творчестве итальянских композиторов, младших современников Вивальди - Тартини, Локателли, Самmartини, Перголези и других, отныне всецело овладевших вниманием публики. Через год после смерти Вивальди во Франкфурте-на-Майне во время коронационных торжеств выступил 25-летний чех Ян Стамиц, знаменитый виртуоз, игравший на скрипке и других струнных инструментах и незадолго до этого приглашенный в Маннгейм. Его необычное по яркости динамических контрастов исполнение и стиль композиций, близкий традициям чешско-австрийского фольклора, произвели подлинный фурор. Произведения Стамица стремительно распространялись по всей Европе в многочисленных рукописных копиях и печатных изданиях. И, наконец, выступление молодого Й. Гайдна с первыми опусами через несколько лет после смерти И. С. Баха (1685-1750) ознаменовало начало классического периода новой эпохи, проникнутой духом прогрессивных идеалов Просвещения.

В этот переходный период музыкальные вкусы менялись столь быстро, что публика воспринимала уже как антикварные произведения, созданные всего лишь 10-15 лет назад. Даже великий Иоганн Себастьян Бах оказался заслоненным творчеством своих сыновей, развивавших новый мелодико-гомофонный стиль. Знаменитый "Хорошо темперированный клавир" Баха, ныне один из краеугольных камней музыкального образования, - известен во 2-й половине XVIII века лишь узкому кругу знатоков. Что же касается Вивальди, то его музыка, погребенная в пыли архивов и библиотек, была забыта почти на 100 лет. Только в середине XIX века при подготовке издания сочинений И. С. Баха стали известны его обработки скрипичных концертов Вивальди, вызвавшие интерес к творчеству итальянского композитора. Появились первые переиздания концертов Вивальди, сделавшие их доступными широким кругам музыкантов. На протяжении всей 2-й половины XIX века и начала следующего продолжалось изучение прижизненных изданий музыки композитора, что позволило опубликовать в 1922 году их полный каталог. Однако общая оценка творчества Вивальди в музыкально-научных кругах оставалась сдержанной; он все еще находился в тени гигантской фигуры Баха и других более известных современников. Вот характерная выдержка из оксфордской Истории музыки, изданной в 1902 году, где сопоставляются Корелли и Вивальди, "сочинения которого, хотя и более одухотворенные и блестящие, не оставили ни малейшего следа, так как в музыкальном отношении были пустыми и лишенными серьезной экспрессии и конструктивной ценности". Какой разительный контраст с оценкой Вивальди в наши дни, когда его наследие признано одним из величайших достижений баховской эпохи и занимает видное место в концертах старинной музыки! Но прежде чем попытаться найти объяснение столь феноменальному явлению, расскажем хотя бы вкратце об одном из самых удивительных музыкальных открытий нашего века, с которого собственно и начался подлинный ренессанс Вивальди.

ИСТОРИЯ ОДНОЙ НАХОДКИ ИЛИ ВОСКРЕШЕННЫЕ ИЗ НЕБЫТИЯ

Музыкальная современность знает немало возрожденных сокровищ далекого прошлого. Усилившийся в наши дни интерес к музыке баховской и добаховской эпох вернул к жизни огромное и все увеличивающееся число незаслуженно забытых шедевров. Достаточно назвать имена лишь двух гениальных композиторов XVII века-итальянца Клаудио Монтеверди и англичанина Генри Пёрселла, чье творчество после почти 200-летнего забвения вновь заняло достойное место в концертных программах. Но даже и в сравнении с ними судьба наследия Вивальди уникальна:

лишь в наши дни, благодаря случайно обнаруженным рукописям, перед изумленным музыкальным миром предстала- большая часть сочинений композитора, о существовании которой ранее даже не подозревали. 300 концертов для различных инструментов, 18 опер, не считая множества разрозненных арий, свыше 100 вокально-инструментальных произведений - столь внушительный список вновь открытых опусов Вивальди заставил пересмотреть прежнюю оценку его творчества. Из скромного предтечи великого Баха он превратился в перворазрядную творческую величину, чей блеск подобно новой яркой звезде затмил прежние светила на музыкальном небосводе XVIII века.

История поисков рукописей Вивальди столь любопытна и поучительна, что заслуживает самостоятельного рассказа.

После публикации в 1922 году каталога прижизненных изданий композитора исследователей не покидала надежда обнаружить ранее не известные автографы и копии его произведений. Особенно интенсивные розыски производились на родине Вивальди, в Италии, многие города которой были местом его деятельности. Одним из наиболее неутомимых искателей рукописей был туринский музыковед Альберто Джентили, на протяжении ряда лет внимательно следивший за сведениями о всех манускриптах, время от времени обнаруживаемых в частных собраниях. Поэтому, когда осенью 1926 года монастырский колледж Сан-Карло в Сан-Мартино (близ Монферрато в Пьемонтской области) объявил о распродаже своего собрания нотных рукописей, Джентили тотчас прибыл на место. К своей великой радости он обнаружил среди копий знакомых произведений XVIII века 14 томов совершенно неизвестных сочинений Вивальди. (Всего же собрание рукописей охватывало 95 томов, в каждом из которых были переплетены десятки произведений.)

Однако перед Джентили сразу же возникли серьезные препятствия. Начальство колледжа стремилось как можно быстрее осуществить распродажу, чтобы на вырученные средства отремонтировать обветшавшее монастырское здание, и возникла реальная опасность, что уникальная коллекция с ценнейшим достоянием национальной культуры легко может попасть в руки богатых иностранцев-охотников за автографами и оказаться навсегда потерянной для Италии. Поэтому необходимо было договориться о скорейшем приобретении всего собрания туринской национальной библиотекой, директор которой, Луиджи Торри, также проявлял живую заинтересованность в судьбе наследия Вивальди. Однако из-за крайней скудности выделяемых государством средств Торри не мог тотчас выплатить требуемую сумму. И здесь на сцену выступил всесильный случай.

Незадолго до того, как перед охваченным волнением Джентили открылись сокровища монастырской библиотеки, у богатого туринского банковского эксперта по фамилии Фоа внезапно умер малолетний сын Мауро. Между этими, на первый взгляд, ничем не связанными событиями, вскоре обнаружилась столь тесная общность, что имя М.Фоа стало неразрывным с именем А. Вивальди. Что же произошло? Безутешный в своем горе отец основал фонд Мауро Фоа с целью увековечить память о сыне. На средства этого фонда и было 15 февраля 1927 года приобретено монастырское собрание, переданное затем в дар туринской библиотеке. С тех пор все находившиеся в нем рукописи Вивальди стали называться собранием Фоа.

Итак, драгоценные рукописи поступили наконец на надежное хранение. А вскоре, 28 января 1928 года, некоторые из вновь открытых произведений Вивальди прозвучали в Турине на концерте старинной музыки, в котором приняли участие лучшие исполнители города. Однако на этом история находки не закончилась. Как часто бывает, первое открытие неожиданно повлекло за собой второе, еще более сенсационное. После того, как Джентили получил в свое полное распоряжение рукописи Вивальди и приступил к их тщательному обследованию, он с удивлением обнаружил, что среди пронумерованных по жанрам томов отсутствует ряд четных и нечетных экземпляров. Следовательно, решил он, найденное собрание представляет собой лишь часть более полного. Но где продолжать поиски, если начальство колледжа не располагает никакими сведениями о местонахождении остальной части рукописей?

Уже найденные манускрипты некогда принадлежали маркизу Марчелло Дураццо из Генуи, потому что того самого Джакомо Дураццо, чье имя неразрывно связано с проведением оперной реформы К. Глюка в 60-х годах XVIII века. Джентили, естественно, предположил, что остальные материалы могут находиться у какого-нибудь отдаленного наследника Дж. Дураццо. Длительные поиски наконец увенчались успехом. Искомые рукописи удалось обнаружить у Джузеппе Дураццо из Генуи, глубокого старца, жившего в полном уединении.

Естественно, возникает вопрос, каким образом рукописи Вивальди стали достоянием членов рода Дураццо.

Чтобы ответить на него, придется сделать небольшое отступление и сказать несколько слов о самом знаменитом из них, графе Дж. Дураццо.

Дипломат по профессии, Дураццо был в душе страстный меломан и театрал, увлекался поэзией, и лишь аристократическое происхождение заставляло его время от времени надевать фрак чиновника. Будучи с 1749 года послом Генуи при императорском дворе в Вене, Дураццо быстро выдвинулся на поприще служения музам, став интендантом придворного театра; всю свою энергию он посвятил делу реформы итальянской оперы, распространенной в то время во всех странах Европы. Его усилия увенчались постановкой в 1762 году бессмертной оперы Глюка "Орфей и Эвридика", положившей начало новому этапу в истории музыкального театра. Однако вскоре деятельность Дураццо стала встречать сопротивление консервативных придворных кругов. Через 2 года после премьеры "Орфея" ему пришлось покинуть Вену и снова, на этот раз в облике "имперского" австрийского посла в Венеции, вступить на дипломатическое поприще. Но и здесь музыка оставалась любимым увлечением опального царедворца, скрашивая его скучные чиновничьи обязанности.

Страстью Дураццо стало собирательство картин, рукописей, редких изданий. Конечно, ему приходилось слышать о знаменитом "рыжем священнике" Вивальди, уже при жизни ставшем легендарной личностью. Возможно, Дураццо приобрел рукописи Вивальди для исполнения его опер в своем частном театре. Так или иначе, собрание рукописей попало в распоряжение членов семейства Дураццо и передавалось из поколения в поколение, пока не оказалось у одного из последних представителей некогда знаменитого рода. Здесь мы снова возвращаемся к знакомому нам Альберто Джентили, который теперь оказался перед еще более трудной задачей, чем в первом случае. Ибо Джузеппе Дураццо вначале категорически отказался вести какие-либо переговоры о продаже принадлежавших ему рукописей. Лишь в результате 3-летних усилий Джентили удалось уговорить неуступчивого старца. И на этот раз случай предоставил необходимые для приобретения рукописей средства. Требуемая сумма поступила от туринского текстильного фабриканта Джордано, по удивительному стечению обстоятельств также потерявшего малолетнего сына Ренцо. Так вторая часть приобретенных туринской библиотекой рукописей Вивальди получила название собрания Джордано.

Произведения из этого собрания впервые прозвучали лишь в сентябре 1939 года - во время Недели Вивальди в Сиене. В редактировании рукописей и подготовке их исполнения ведущая роль принадлежала Альфредо Казелле - видному итальянскому композитору и музыковеду, ставшему ревностным почитателем гения Вивальди. Естественно, что в условиях начавшейся второй мировой войны произведения Вивальди не вызвали того широкого отклика, на который можно было рассчитывать в иное время. Но начало подлинного ренессанса его музыки было положено. Изучение и популяризация наследия Вивальди постепенно приобретают все больший размах в различных странах мира. Музыка итальянского композитора занимает постоянное место в программах концертов и радиопередач, многократно записывается на грампластинках. Ее интерпретаторами выступают выдающиеся скрипачи современности Д. Ойстрах, И. Менухин, Л. Коган и другие известные исполнители. В те же годы целая когорта ученых различных национальностей обследует архивы и библиотеки в поисках новых сведений, которые могли бы пролить свет на дотоле неизвестные страницы жизни композитора. Хотя процесс этот еще не закончен, необычная траектория судьбы Вивальди уже сейчас вырисовывается достаточно ясно: достигнув зенита всеевропейской славы в неполных 35 лет, композитор после своей смерти стал жертвой почти 100-летнего забвения, чтобы, пережив скромное возрождение под сенью музыки И. С. Баха, в наши дни снова оказаться в центре всеобщего внимания. Проследим же за отдельными этапами этой удивительной жизни, опираясь на те, к сожалению, все еще неполные данные, которыми мы в настоящее время располагаем.

ЦАРИЦА АДРИАТИКИ

Жизнь и творчество Вивальди неразрывно связаны с Венецией - этим неповторимым городом лагун и каналов, словно по волшебству возникшем из волн Адриатического моря. К концу XVII века, когда началась жизнь будущего композитора, Венеция прошла длительный путь развития, на котором бесчисленные триумфы чередовались с горечью поражений. Хотя до утраты независимости венецианской республикой еще далеко - это произойдет только в 1797 году - зенит ее славы и могущества уже в прошлом. Возникнув из поселений рыбаков и добытчиков соли, разбросанных на 118 островах в 3-х с половиной километрах от материка, венецианская республика рано осознала преимущества своего географического положения. Еще в конце I тысячелетия нашей эры она становится крупнейшим центром торговли с Азией. Стремясь монополизировать в своих руках торговлю с восточными странами, венецианцы вскоре приступают к проведению политики колониальных грабежей и захватов. По словам К. Маркса, "... венецианцы открыли еще в X веке, ...что господство в Адриатике может принадлежать только тому, кто владеет ее восточными берегами". В XIV-XV

веках, в пору своего наибольшего могущества, Венеция - великая средиземноморская держава, чьи владения простираются до Константинополя; в ее руках сосредоточены главные нити мировой морской торговли. Богатства Венеции сказочно возрастают; словно по мановению волшебного жезла встают из зеленоватой воды лагун и каналов роскошные, отделанные мрамором и золотом дворцы, до сих пор поражающие причудливым смещением европейских стилей с элементами византийской и азиатской культур.

Своеобразный жизненный уклад морской республики, независимой от материковой части Италии, отразился в ее политической структуре. Верховный правитель дож, регулярно выбираемый сенатом, совет десяти, тайное судилище, всеохватывающая система слежки и сыска, сочащиеся сыростью подземные темницы и тюрьмы со свинцовой кровлей - все это стало символами суверенной власти правителей Венеции над народом.

Стремительный взлет могущества Венеции был величественным, но недолгим. С открытием в конце XV века морского пути вокруг мыса Доброй Надежды центры азиатской торговли постепенно сместились в северные страны Европы - Голландию и Англию. Венеция превратилась в изолированный, отдаленный порт Адриатики; ее влияние сохранялось лишь в силу отсталости подвластных ей стран, не умевших использовать свои возможности. Непоправимый урон былому могуществу Венеции нанес подъем Османской империи в XV-XVI веках. Правда, поражение турок в морской битве при Лепанто (1571) остановило их продвижение в глубь Средиземноморья, но султанская империя продолжала оставаться грозным противником Венеции, длительная борьба с которым истощала ее материальные и духовные ресурсы. По образному выражению К. Маркса, Венеция стала в Новое время "городом воспоминаний". Ее великолепный декорум, из которого ушла внутренняя жизнь, оставался безмолвным свидетелем былого великолепия.

Судьба родного города вызвала взволнованный отклик у Вивальди, страстного патриота Италии, желавшего видеть ее свободной и независимой. В посвящении своей оперы "Аделаида" (1735) Антонио Гримани, капитану и вице-подеста (*так назывались наместники, назначаемые в подчиненные Венеции города для управления гражданскими (подеста) и военными (капитан) лицами*) Вероны, композитор писал: "Столь же уместным было бы посвятить эту "драму" одному из венецианских патрициев, так как период истории, послуживший основой для действия, должен вызвать величайшую скорбь у каждого истинного итальянца, если он, не в пример столь многим живущим сейчас, не стал врагом своей родины. Этот период истории напомнит ему, как после изгнания последних итальянских королей страна пришла в упадок и подпала под иностранное ярмо, из-под власти которого она до сих пор не может освободиться. В столь достойном сожалении несчастья нас утешает по крайней мере достославная республика Венеция, со дня своего основания хранящая итальянскую свободу..."

Вивальди не суждено было увидеть осуществление своей мечты. Внутренне разобщенная, лишенная централизованной государственной системы Италия, после почти полуторавекового владычества испанской короны, подпала в начале XVIII века под власть австрийских - Габсбургов. В годы политического бессилия Италии, вызванного жестоким австрийским гнетом, и Венеция постепенно все более утрачивала свою былую самостоятельность. Прошло более 100 лет после смерти композитора, прежде чем в эпоху Рисорджименто (возрождения) итальянскому народу удалось сбросить иностранное ярмо и добиться объединения страны. Кстати сказать, в этот период особенно видная роль выпала другому гениальному итальянскому композитору, Джузеппе Верди, сумевшему в своих операх воплотить идеалы демократических масс слушателей, поднявшихся на борьбу за освобождение родины.

Несмотря на бедственное политическое положение Италии в XVIII веке, тонус ее художественной жизни не ослабевал ни на мгновение. Деятельность Вивальди приходится на последний блестящий период венецианской культуры, расцветающей особенно пышно словно в предчувствии своего близкого заката. Величественная архитектура дворцов Дж. Массари, красочное богатство живописи А. Каналетто и Дж. Тьеполо, запечатлевшей характерный облик Венеции, своеобразие ее жизненного уклада, составили неповторимый вклад в итальянское искусство. Мировую известность снискало творчество венецианских драматургов К. Гольдони и К. Гоцци. Продолжала интенсивно развиваться и музыкальная культура Венеции, одним из наиболее видных деятелей которой суждено было стать Антонио Вивальди.

Фамилия Вивальди неоднократно встречается в итальянских исторических хрониках. Ее первое упоминание относится к 1291 году, когда два генуэзских мореплавателя, Уголино и Вадино Вивальди, погибли в кораблекрушении после того, как они открыли Канарские острова. Это обстоятельство дало повод романтически настроенным биографам утверждать, что в венах композитора струилась кровь отважных мореплавателей, первооткрывателей новых земель. Однако факты свидетельствуют о гораздо более заурядном происхождении композитора. Его предки по отцовской линии - зажиточные горожане из Брешии (северная Италия). Отец, Джованни Баттиста Вивальди, родился там в 1655 году и лишь в 10-летнем возрасте переехал вместе с матерью в Венецию, где изучал ремесло парикмахера, попутно совершенствуясь в игре на скрипке. Такое, на первый взгляд, необычайное сочетание, не было редкостью в Италии того времени. Почти в каждой

парикмахерской - "bottega di barbiere" - наряду с ножницами, бритвой и щипцами для завивки к услугам клиентов предлагались музыкальные инструменты, за игрой на которых они могли приятно скоротать время. Музыцируя с клиентами, Джованни Вивальди постепенно настолько увлекся искусством звуков, что совершенно забросил свое ремесло брадобрея и стал скрипачом-профессионалом. В 1685 году он упоминается в числе основателей музыкального братства св. Цецилии - "Sovvegno dei musicisti", главою которого был избран известный композитор Джованни Легренци. В том же году, когда Легренци вступил в должность капельмейстера собора св. Марка и расширил состав его знаменитого оркестра на 34 исполнителя, Дж. Вивальди вошел в их число. Любопытно, что в акте о приеме он назван не по фамилии, а по прозвищу - Дж. Б. Росси ("рыжий"). Столь редкостный для итальянцев цвет волос, по-видимому, был отличительным признаком фамилии Вивальди и перешел от отца к сыну вместе с прозвищем.

Юность Джованни Баттиста прошла в среде мелких ремесленников, с которой он сохранил связи и впоследствии. В августе 1677 года он женился на дочери венецианского портного Камилле Каликкьо и 4 марта у них появился первенец. Родившийся на седьмом месяце ребенок отличался столь слабой конституцией, что из-за смертельной опасности ("per pericolo di morte") был тут же крещен повивальной бабкой под именем Антонио Лучио. Лишь 2 месяца спустя родители решились подвергнуть его официальному обряду крещения в церкви "Сан-Джованни ин Брагора".

Хотя у Дж. Вивальди родились затем еще 2 сына и 3 дочери, никто из них, за исключением первенца, не стал музыкантом. Младшие братья унаследовали от отца профессию парикмахеров. Сохранились любопытные свидетельства о буйных выходках родственников Антонио, за которые они были изгнаны из родного города. Так, например, один из братьев, Франческо, был осужден за участие в уличной драке, которой завершилась его ночная попойка. Другой, более отдаленный родственник, Изеппо, еще в 1728 году фигурировал на суде, также как зачинщик уличной драки, в качестве брата "знаменитого рыжего священника, играющего на скрипке". Видимо, члены семейства Вивальди отличались бурным и вспыльчивым темпераментом, черты которого присущи и гениальному композитору. О первых годах жизни Антонио известно немного. Несомненно, что его музыкальное дарование проявилось очень рано. Уже в возрасте 10 лет он часто замещал в оркестре собора св. Марка своего отца, когда тот выступал за пределами Венеции. Вероятно, первым и главным учителем Антонио был Джованни Баттиста, к тому времени уже ставший известным виртуозом. Позднее оба они, отец и сын, упоминаются в путеводителе для иностранцев 1713 года ("Guida dei Forestieri") в качестве лучших скрипачей города наряду с другими достопримечательностями Венеции – знаменитыми куртизанками, художниками и памятниками. Возможно, что юный Антонио брал уроки композиции у маститого Дж. Легренци, умершего в 1690 году. Первое приписываемое А. Вивальди сочинение - "Laetatus sum" ("*Будем ликовать...*" - *начальные слова католического песнопения*) из туринского собрания - датируется 1691 годом. Виртуозный стиль игры молодого Вивальди и особенности его первых произведений дают основание предполагать, что в начале 1700-х годов он также занимался в Риме у Арканджело Корелли, знаменитого итальянского скрипача и композитора.

Огромное влияние на формирование юного Вивальди должна была оказать музыкальная атмосфера города, где он родился и вырос. На протяжении многих веков должность капельмейстера собора св. Марка принадлежала к самым почетным в Западной Европе. Право занимать места за его, двумя органами оспаривали лучшие виртуозы. Уникальная архитектура интерьера собора, позволявшая размещать на двух эмпорах (возвышениях) отдельные хоры и оркестры, способствовала культивированию стиля звукокрасочных композиций, в которых использовались приемы переключки групп исполнителей.

Еще в XVI-XVII веках сложилась венецианская школа композиторов, представленная именами мастеров, длительное время работавших в городе: Адриан Вилларт, Андреа Габриели и его племянник Джованни Габриели, Чиприано де Роре, Клаудио Монтеверди, Клаудио Меруло и другие. Венеция также издавна славилась как центр создания замечательных музыкальных инструментов. Она стала одним из первых городов Европы, где получило развитие нотопечатание и издание теоретических трактатов по музыке.

Постоянно общаясь с музыкантами собора св. Марка, Вивальди еще в ранней юности впитал эти богатейшие традиции, позднее своеобразно преломившиеся в его творчестве. Но художественная культура Венеции, да и других городов Италии, имела еще одну своеобразную традицию - в XVII-XVIII веках музыкальная карьера часто была сопряжена с получением духовного звания. Не будем вдаваться в причины этого распространенного явления. Несомненно, лицу духовного звания было легче занять вакантное место музыканта в различных церковных учреждениях. Вместе с тем, известно, что посвящение в духовный сан несколько не препятствовало его обладателю заниматься различными жанрами светской музыки, вплоть до оперы, и скорее являлось внешней, показной формой благочестия. Именно такой характер носило посвящение в сан А. Вивальди, весь образ жизни которого резко противоречил нормам поведения духовника.

Возможно, на решение Антонио избрать карьеру священника повлияла многолетняя деятельность его отца в соборе св. Марка. Согласно документам, 18 сентября 1693 года, в возрасте 15 с половиной лет, Антонио

Вивальди получил тонзуру (*тонзурой назывался небольшой кружок выбритых волос на макушке - символ тернового венца*) и звание "Ostiario" ("вратаря") - низшей степени священства, предоставлявшей право отворять врата храма. В последующие годы он принял еще 3 низших и 2 высших степени посвящения, необходимых для получения звания священника ("Sacerdote") и права служить обедню. Все эти годы музыка продолжала занимать центральное место в его интересах. Судя по документам, Вивальди использовал возможность стать "Sacerdote" в качестве помощника священника, минуя специальный духовный семинар. Благодаря этому у него оставалось значительно больше времени для занятий музыкой. Не удивительно, что еще до завершения своего духовного образования он приобрел репутацию выдающегося скрипача-виртуоза. В сентябре 1703 года, вскоре после принятия сана священника, Антонио Вивальди был приглашен в одну из так называемых венецианских консерваторий - "Ospedale della Pietà" - в качестве "Maestro di Violino". Так начался первый период его блестящей педагогической и творческой деятельности, вскоре принесшей ему широкую известность. Видимо, уже в те годы он получил у итальянцев, любящих давать всевозможные прозвища, кличку "il prete rosso" ("рыжего священника"), которая осталась за ним на всю жизнь.

"MAESTRO DI VIOLINO"

Венеция - город контрастов и парадоксов. В ней гармонично сочеталось то, что в ином месте казалось несовместимым - Запад и Восток, готика и византизм, обскурантизм и свободомыслие, благочестие и разврат, тирания и демократия, изуверства инквизиции и буйства карнавалов; все это образовало пеструю и причудливую амальгаму, ставшую таким же символом Венеции, как ее бесчисленные каналы и архитектурные памятники. Одним из парадоксов были ее "консерватории", возникшие из сиротских приютов и домов призрения; это сочетание, немыслимое ни в каком ином европейском городе, стало для Венеции естественным и органичным. Бесчисленные войны за обладание заморскими территориями, всеобщая легкость нравов приводили к появлению множества сирот, внебрачных детей и подкидышей, а также к увеличению числа калек и увечных. Еще в XIV веке в Венеции были учреждены монастырские приюты, к которым затем присоединились госпитали - "Ospedali", давшие название всем этим заведениям, существовавшим на государственные и частные пожертвования. В иные годы в них находилось до 6 тысяч детей. В их воспитании большую роль играло хоровое пение, и вскоре для наиболее одаренных были созданы музыкальные семинары с целью обучения сольфеджио, сольному пению и игре на различных инструментах.

Ко времени начала деятельности Вивальди в "Ospedale della Pietà" (букв. - госпиталь сострадания) характер этих монастырских учреждений в значительной степени изменился. Среди учащихся преобладали молоденькие девушки, причем не только сироты: в Венеции существовал жестокий обычай постригать в монахини в самом раннем возрасте; к этой мере особенно охотно прибегали богатые патриции, не желавшие дробить состояние. Естественно, что эти монахини поневоле не считали для себя обязательным соблюдать обеты. Оставаясь монахинями лишь по имени, они одевались со всей изысканностью и принимали участие в светской жизни. По свидетельству многих современников, венецианские монастыри XVII-XVIII веков мало чем отличались от будуаров и салонов. Что касается "Ospedali", то далеко не все их воспитанницы постригались в монахини; скорее наоборот - пребывание в "Ospedale" придавало им светский лоск, необходимый для успешной жизненной карьеры.

Музыкальное образование учащихся "Ospedali" достигло высокой степени совершенства. В разное время в них работали такие выдающиеся итальянские композиторы как А. Кальдара, Б. Галуппи, Дж. Легренци, А. Лотти, Д. Скарлатти и др. Естественно, что каждый из них стремился к максимальному повышению музыкального престижа подопечного учреждения, и соперничество между знаменитыми композиторами усиливало энтузиазм учащихся. Любая из учениц обучалась не только пению, но и игре на нескольких инструментах - скрипке, чембало или даже валторне и контрабасе. По свидетельству современников, воспитанницы венецианских "консерваторий" имели обыкновение играть на многих инструментах и легко переходили от одного к другому. Помимо музыкального патрона в "консерваториях" обычно имелось по 5-6 учителей-ассистентов, преподававших пение и игру на различных инструментах; кроме того самые старшие из воспитанниц учили самых младших.

По субботам и воскресеньям устраивались концерты, - говоря современным языком, силами учащихся и преподавателей. Публичные выступления воспитанниц всячески поощрялись, так как приносили немалый материальный доход в казну учреждения. Из "консерваторий" Венеции особенно славились своими концертами четыре: уже упомянутая "Ospedale della Pietà", "i Mendicanti" ("нищих"), "gli Incurabili" ("неисцелимых") и "l'Ospidaleto" ("малый госпиталь"); во всех обучались преимущественно девушки. Несравненное качество исполнения учащимися "консерваторий" вокальных и инструментальных произведений отмечалось многими путешественниками, посетившими Венецию в эти годы. Один из них, президент бургундского парламента и археолог-любитель Шарль де Бросс, писал, что "нет ничего очаровательнее, как

видеть молоденькую и хорошенькую монашенку в белой одежде, с гранатовыми букетиками за ушами, ведущую оркестр и отбивающую такт со всей возможной грацией и точностью". По его словам, "в больших выступлениях и в управлении оркестром венецианская девушка не уступит никому". Он же сообщал, что лучшие из этих музыкантш славились по всей Италии, а венецианцы из-за соперничества певиц-монашек разделялись на враждебные партии.

Любопытные свидетельства оставил видный русский дипломат, приближенный Петра I, граф Петр Андреевич Толстой, посетивший Венецию в мае 1698 года. В своем путевом дневнике он записал: "В Венеции есть монастыри девические, в которых девицы... играют на органах и на разных инструментах и поют на хорах такого изрядно, что на всем свете такого сладкого пения и согласия нигде не обретается, и такого предивно, что всех слушающих того пения приводят в изумление..."

Позднее Жан-Жак Руссо посвятил концертам "Ospedale" восторженные строки в своей "Исповеди", а И. В. Гёте в 1790 году еще довелось посетить эти знаменитые концерты во время второго итальянского путешествия.

Итак, став педагогом одной из лучших "консерваторий" Венеции, Вивальди оказался в среде с блестящими музыкальными традициями, где перед ним открылись возможности для осуществления самых различных творческих замыслов. Подобно другим композиторам XVIII века, выступавшим в роли педагогов, например, И. С. Баху в Лейпциге, Вивальди должен был регулярно создавать для своих учащихся огромное количество духовной и светской музыки - оратории, кантаты, концерты, сонаты и произведения других жанров. Но и в своей педагогической деятельности он не ограничивался ролью "Maestro di Violino". Как и Бах, он занимался с хористами ("Maestro del Coro"), проводил репетиции оркестра и дирижировал концертами ("Maestro dei Concerti!"), а также преподавал теорию музыки. Благодаря столь интенсивной и многогранной деятельности Вивальди "Ospedale della Pietà" вскоре стала заметно выделяться среди других "консерваторий" Венеции. По свидетельству ряда современников, оркестр "Ospedale", руководимый "il prete rosso", значительно превосходил все другие оркестры города. Об этом, в частности, писал И. И. Кванц, немецкий композитор и флейтист-виртуоз, посетивший Венецию в 1726 году.

Не удивительно, что поглощенный многочисленными обязанностями Вивальди вскоре после начала работы в "Ospedale" прекратил служить обедню. Еще при жизни композитора в Венеции ходило множество слухов и легенд относительно истинных причин его столь раннего отказа от участия в литургии. Так, например, рассказывали, что он принял сан священника лишь с целью получить место педагога в таком монастырском учреждении, каким была "Ospedale" (в свете его дальнейшей деятельности это предположение не кажется уж столь невероятным). Особенно была популярна версия, согласно которой сама "святейшая" инквизиция запретила ему служить обедню после того, как он совершил святотатственный поступок - покинул алтарь, чтобы записать внезапно пришедшую ему на ум музыкальную тему; утверждали также, что он был вызван на допрос, и неизвестно, чем бы кончилось для него дело, если бы "отцы-инквизиторы" не сочли его всего лишь музыкантом, презренным "musicista" (*Об уничижительном отношении к музыкантам, прочно укоренившемся в Италии, свидетельствует распространенное выражение - "musice vivere" - "жить по-музыкантски" - т. е. постоянно напиваться допьяна, известное еще с XV в.*), как бы не отвечающим за свои поступки, и ограничились запрещением читать обедню. Эта трогательная, но маловероятная легенда держалась достаточно долго, пока наконец уже в XX веке не было опубликовано письмо самого Вивальди, в котором он объяснял причину своего добровольного отказа от чтения обедни. Мы еще неоднократно будем ссылаться на это письмо от 16 ноября 1737 года, адресованное покровителю композитора в Ферраре маркизу Гвидо Бентивольо; написанное в крайне затруднительных для Вивальди обстоятельствах, оно отличается предельной откровенностью и важно для понимания его жизненной судьбы.

Вот интересующий нас сейчас отрывок. "Уже 25 лет, - пишет композитор, - как я не служу обедню и никогда больше не буду служить, не вследствие запрета или приказа, ... а по собственному моему решению; это из-за болезни, которая мучает меня от рождения (*Вивальди страдал приступами астматического удушья*). Со времени назначения меня священником я служил обедню в течение целого рода с лишком; потом я перестал это делать после того как трижды был вынужден покинуть алтарь, не доведя ее до конца по причине своего недуга.

Вследствие этого я почти всегда живу дома и выезжаю только в гондоле или в коляске, потому что не могу ходить пешком из-за грудной болезни; вернее, из-за узкости грудной клетки. Никто из синьоров не приглашает меня к себе в дом, даже наш князь, потому что все осведомлены о моем недуге. Сразу после стола я обычно могу покинуть дом, но пешком - никогда. Такова причина, по которой я не служу обедни".

Итак, перед нами собственноручное свидетельство Вивальди, объясняющее причины его поведения исключительно болезненным состоянием. Казалось бы, после этого не остается почвы для каких-либо недоумений! Но каждый внимательный читатель тотчас замечает разительное противоречие между якобы бедственным положением этого астматика от рождения и поистине безграничным масштабом его

деятельности, деятельности, непосильной и для иного здорового человека. Уже упоминались многочисленные обязанности Вивальди в "Ospedale". Немного позднее к ним прибавились бесчисленные гастрольные выступления, разучивание с солистами собственных опер, исчисляемых десятками, и непрерывное руководство их исполнением за чембало во время премьер. (XVIII век не знал разделения функций режиссера и дирижера в современном понимании этих слов; их обязанности всецело выполнял композитор.) К тому же следует учесть трудности передвижения по тогдашним неблагоустроенным дорогам, передвижения, часто сопряженного с опасностью не только для здоровья, но и жизни путешественников. Как плохо согласуется эта бурная, не знающая усталости деятельность композитора с образом изнуренного приступами больного, не смеющего сделать самостоятельный шаг, каким рисует себя Вивальди в цитируемом письме. Не вернее ли будет принять это описание за вынужденное преувеличение со стороны композитора, попавшего в кризисную ситуацию (о ней еще пойдет речь), а истинной причиной отказа от духовной карьеры считать одержимость творчеством, заставившую сделать неизбежный выбор.

Первые годы пребывания в "Ospedale" Вивальди уделяет главное внимание инструментальной музыке. Это не удивительно: ведь Венеция и весь север Италии были в XVIII веке обетованным местом для великих инструменталистов, в первую очередь скрипачей. Наряду со знаменитым итальянским оперным бель канто здесь безраздельно царила не менее знаменитая скрипичная кантилена. В этом веке искусство скрипичной игры остается по преимуществу итальянским. Наделенные природным чувством гармонии линий, влюбленные в красоту суверенного вокального мелоса, итальянцы должны были первыми достичь совершенства в музыке для поющего инструмента - скрипки. По словам современника, "никто в такой степени, как они, не умел в Европе писать с той ясностью и выразительностью, которых требует для себя скрипка". Среди знаменитых скрипачей-композиторов - Дж. Тартини, П. Локателли, Ф. Верачини и других, чье творчество составило золотой век итальянской скрипичной музыки, - А. Вивальди принадлежит одно из первых мест.

Подобно другим композиторам-современникам, таким как А. Корелли, Дж. Торелли и Т. Альбинони, Вивальди впервые предстал перед широкой музыкальной общественностью в качестве автора трио-сонат. В 1705 году издательство Джузеппе Сала в Венеции опубликовало его 12 сонат для 2-х скрипок и basso continuo (*т. е. сплошного, непрерывного баса (итал.)*); так называлась в то время партия сопровождающего, обычно клавишного инструмента, которая записывалась в виде басового голоса с цифровыми обозначениями аккордов) - "Suonate da Camera a tre", обозначенные опусом 1. Такое начало творческого пути знаменательно для эпохи Вивальди. Если еще в первые десятилетия XVIII века признаком высокого профессионализма считалось сочинение сборников мадригалов (*матригал - первоначально одноголосная итальянская песня - занял центральное место в светской музыке эпохи позднего Возрождения (XVI в.) в качестве вокальной поэмы 4- или 5-голосного склада*), то уже в конце века интерес резко сместился в сторону чисто инструментальной музыки, классическим образцом которой стал жанр трио-сонаты. В последующие годы Вивальди неоднократно обращался к жанру сонаты для одного и нескольких инструментов с continuo (всего известно 78 его произведений такого рода). Второй опус Вивальди, опубликованный в Венеции издательством Бортоли в 1709 году - 12 сонат для скрипки с сопровождением чембало - "Sonate a Violino e Basso per il Cembalo".

К концу первого 10-летия пребывания в "Ospedale" масштабы деятельности Вивальди резко возросли. В 1711 году он получил твердый годовой оклад и стал главным руководителем концертов воспитанниц. С этого момента его известность выходит за пределы родного города. Знатные иностранцы, гостиющие в Венеции, не упускают возможности посетить концерты Вивальди. Известно, что еще в 1709 году среди его слушателей был датский король Фридрих IV, которому композитор посвятил свои сонаты для скрипки op. 2.

Произведения Вивальди издаются не только в Венеции, но и за пределами Италии. Его знаменитые 12 концертов op. 3 для одной, 2-х и 4-х скрипок с сопровождением впервые выходят в Амстердаме (1712, Э. Роже). Впоследствии концерты и сонаты Вивальди печатались также в Лондоне и Париже - тогдашних центрах издательского дела.

В годы, когда Вивальди впервые выходит на широкую европейскую арену, кажется, сама судьба благоприятствует его успешной творческой деятельности. В 1713 году руководитель семинара "Ospedale" - известный композитор Франческо Гаспарини - внезапно оставил свой пост из-за болезни; после этого Вивальди официально становится главным композитором "Ospedale", в обязанности которого входит регулярное сочинение музыки для учащихся. (Правда, несмотря на выдающиеся заслуги Вивальди, руководство семинаром поручают не ему, а незначительному композитору Далль'Олио.) В это же время Вивальди обращается к новому для него жанру - опере, которая на долгие годы станет важной сферой его деятельности. В 1713 году он берет месячный отпуск для постановки в Виченце своей первой оперы "Оттон на вилле". Начиная со второй - "Роланд, притворяющийся безумцем" (1714) - следует ряд успешных премьер в родном городе (всего 8 за 5 лет!), упрочивших его славу оперного композитора. Итак, мы подошли к началу нового этапа творческой биографии Вивальди, когда он решительно разрывает ставшие узкими для него рамки прежней деятельности в "Ospedale", стремясь достигнуть признания среди самых широких масс слушателей.

ОПЕРНЫЕ ТРИУМФЫ

Обращение Антонио Вивальди, венецианского композитора, к оперному жанру, конечно, не было случайным. В Венеции XVII-XVIII веков царил всеобщее увлечение музыкально-драматическим искусством. Из 14 театров города не менее 10 регулярно ставили оперы. Достаточно сказать, что за период между 1680-1700 годами в Венеции состоялись премьеры 150 новых опер; а уже в эпоху Вивальди, между 1700-1743 годами, - 432-х опер. Особенно славились своими певцами и роскошью постановок театры (в порядке открытия) Сан-Кассиано (*в Италии театры обычно именовались, по названию расположенной поблизости церкви*), Сан-Мойзе, Сан-Самуэле, Сант-Анджело, Сан-Джованни Крискостомо (крупнейший в Европе конца XVII-начала XVIII вв.) и др.

Венецианский, как и вообще итальянский оперный театр того времени, - явление удивительное, уникальное. Бесчисленные, задрапированные тяжелым бархатом ложи, огороженный барьером партер (где в то время стояли, а не сидели) собирали во время 3 оперных сезонов (*весенний - с конца апреля по 31 июня, осенний - с 1 сентября по 30 ноября и зимний, "карнавальный" - с 26 декабря по 30 марта*) чуть ли не все население города. Ложи закупались на весь сезон патрицианскими фамилиями, в партере толпился простой люд, иногда впускаемый бесплатно - но все чувствовали себя непринужденно, в атмосфере непрерывного праздника. В ложах находились буфеты, кушетки, ломберные столики для игры в "фараон", и каждая из них соединялась со специальными помещениями, где готовилась пища. Публика ходила в соседние ложи как в гости; здесь завязывались знакомства, начинались любовные интриги, происходил обмен последними новостями, шла карточная игра на крупные деньги и т. п. А на сцене разворачивалось роскошное, упоительное зрелище, призванное воздействовать на ум и чувства зрителей, чаровать зрение и слух. Мужество и доблесть героев античности, сказочные приключения мифологических персонажей представляли перед восхищенными слушателями во всем великолепии музыкального и декоративного оформления, достигнутого за почти столетнее существование оперного театра.

Возникнув на исходе XVI столетия во Флоренции, в кружке ("camerata") ученых-гуманистов, поэтов и композиторов (*первая в истории музыки опера "Дафна" Я. Пери на текст О. Ринуччини поставлена в 1597 г.*), опера вскоре становится ведущим музыкальным жанром Италии. Особенно большую роль в развитии оперы сыграл К. Монтеверди, работавший в Мантуе и Венеции. Два его наиболее известных сценических произведения - "Орфей" и "Коронация Поппеи" - отмечены поразительным совершенством музыкальной драматургии. Еще при жизни Монтеверди в Венеции возникла новая оперная школа во главе с Ф. Кавалли и М. Чести.

С открытием в 1637 году первого постоянного театра Сан-Кассиано опера делается общедоступной. Одновременно меняется сам характер оперного действия. В нем все более возрастает значение зрелищных, внешне эффектных моментов в ущерб античным идеалам простоты и естественности, вдохновлявшим первооткрывателей оперного жанра. Огромное развитие получает постановочная техника, позволяющая воплощать на сцене самые фантастические приключения героев - вплоть до кораблекрушений, полетов по воздуху и т. п. Грандиозные, красочные декорации, создающие иллюзию перспективы (сцена в итальянских театрах была овальной формы), переносили зрителя в сказочные дворцы и морские просторы, таинственные подземелья и волшебные сады.

В то же время в музыке опер все больший акцент делался на сольном вокальном начале, подчинявшем себе остальные элементы выразительности; это в дальнейшем неизбежно привело к увлечению самодовлеющей вокальной виртуозностью и снижению напряженности драматического действия, которое зачастую становилось лишь поводом для демонстрации феноменальных голосовых данных певцов-солистов.

Противоречивые черты развития итальянской оперы закрепились в жанре оперы-seria (букв. - серьезной), сложившейся в конце XVII века под влиянием новой неаполитанской оперной школы. В схематичном изображении опера-seria состояла из бесконечного чередования речитативов и арий, сменяемых сценами эффектных зрелищ. Речитативы различались по типу сопровождения. Преобладал речитатив secco (букв. - сухой), исполнявшийся в свободном ритме, parlante (говорком), на фоне поддерживающих аккордов чембало. Менее распространенный речитатив accompagnato имел развитое оркестровое сопровождение. Характер арии обычно определялся реакцией действующего лица на то или иное сюжетное событие. По сложившейся традиции каждый из 3 неперенных главных героев должен был иметь в своей партии по 5 разнохарактерных арий: патетическую, бравурную, арию parlante, промежуточного типа и блестящую ("бриллиантовую"); герои второго плана - по 3;

третьестепенные персонажи - по 2, но ни в коем случае не бравурные арии.

Во всех ариях неизменно сохранялась 3-частная форма так называемой арии "da capo", в которой I определяющая настроение часть повторялась без изменений после контрастной средней (композитор не

выписывал в партитуре вторично I часть, ограничиваясь указанием "da capo al fine" - "с начала до конца"; отсюда название всей арии).

Таковы в самых общих чертах традиции итальянского оперного искусства, с которыми Вивальди соприкоснулся при первом обращении к этому жанру. Ко времени начала своего оперного творчества Вивальди, вероятно, уже был хорошо знаком с жизнью музыкальных театров Венеции, Певцы и инструменталисты собора св. Марка обычно принимали участие в оперных представлениях. Возможно, Вивальди в молодости неоднократно играл в оперных оркестрах, набираемых сезонно. В своих многочисленных операх (всего известно около 50 названий) Вивальди не стремился выступать реформатором жанра: он продолжал развивать традиции венецианской школы с присущими ей противоречиями. Однако, насколько позволяют судить сохранившиеся материалы, Вивальди отдавал предпочтение наиболее ценному в этих традициях, не утратившему в то время еще своей жизнеспособности. Прошло почти столетие после его оперного дебюта, прежде чем венская премьера "Орфея" Глюка (1762) положила начало реформе оперы-seria, к тому времени окончательно заострившей в схематизме своих форм. Однако в годы, на которые приходится оперное творчество Вивальди, эти формы еще могли служить действенным стимулом для фантазии композиторов.

Первая опера Вивальди, "Оттон на вилле", представляет собой характерный образец оперы-seria с ее растянутостью действия и запутанной сюжетной интригой. Написанная на либретто (*XVIII в. не знал либретто в современном понимании этого слова,-т. е. либретто, предназначенного только для одного определенного автора. В то время тексты либретто, именуемые "операми", создавались в расчете на последующее многократное использование различными композиторами. Так, некоторые описания наиболее знаменитого оперного драматурга XVIII в. Пьетро Метастазия "озвучивались" более 50 раз*) Доменико Лалли, с которым Вивальди впоследствии неоднократно сотрудничал, она воссоздает один из эпизодов римской истории, столь часто вдохновлявшей авторов оперы-seria. Содержание либретто вкратце таково: Оттон, один из императоров "Священной римской империи" (XI-XII вв.), скрывается на своей вилле после того как восставшие римляне вынудили его покинуть столицу. Возлюбленная Оттона, ветреная Клеонилла, стремится использовать выгоды нового положения; лишь недавно расставшаяся с прежним поклонником Кайо, она уже увлеклась неким Остилио. Однако последний совсем не Остилио, а Туллия, переодетая в мужское платье. В свою очередь Туллия - прежняя возлюбленная Кайо, сохранившего к ней свое чувство и теперь, когда она выступает под видом Остилио. Это характерная для оперы-seria сложная интрига с хитросплетениями различных сюжетных линий; в развитии действия большую роль играют подлинное и мнимое любовные письма. Галантная комедия интриг, изящный пустячок, близкий духу рококо, в угоду традиции растянут либреттистом на 3 акта "драмы" (так названа опера в тексте либретто).

В соответствии с обычаем в качестве солистов, исполнявших и мужские и женские партии, выступали певцы-кастраты. Их исполнение сочетало силу и блеск мужских голосов с легкостью и подвижностью женских. Так, например, партия Оттона предназначалась для альт-кастрата. Подобное использование высоких голосов в партиях мужественно-героического склада было в то время традиционным и не воспринималось как противоестественное; оно широко распространено не только в папском Риме, где женщинам официально запрещалось выступать в опере, но и в других городах Италии.

В первой опере Вивальди ни разу не используется хор и лишь в конце введен заключительный 5-голосный ансамбль. Вся опера основана на неизменной последовательности речитативов и арий (так, в I акте 11 сцен, в каждой из которых по одному речитативу и арии). Непременная форма "da capo" разнообразится в сопровождении элементами концертного стиля, придающего некоторым ариям характер сольного концерта для сопрано с оркестром.

3-частная оркестровая увертюра, по тогдашней терминологии *sinfonia*, тематически не связана с оперным действием и по форме также напоминает сольный инструментальный концерт.

Премьера "Оттона" состоялась в Виченце 17 марта 1713 года (театр делле Грацие). По-видимому, постановка имела значительный успех, так как привлекла внимание венецианских импресарио. Вскоре Вивальди получил заказ, "scrittura", на новую оперу от Модотто, владельца театра Сант-Анджело, с которым он поддерживал контакт вплоть до своей последней датируемой оперы "Фераспе" (1739). Вторая опера Вивальди, "Роланд, притворяющийся безумцем" (по-итальянски Орландо), написана на либретто Грацио Браччюли, представляющее собой свободную переработку известной поэмы "Неистовый Роланд" итальянского поэта Лодовико Ариосто (1474-1533). Ее герой - полумифический рыцарь VIII века, одержимый любовным бредом. Либреттист создал сценически-эффектное произведение, разворачивающееся в царстве королевы-волшебницы Эрсиллии, напоминающем фантастический фон действия "Волшебной флейты" Моцарта. Хоры прислужниц Гекаты, древней богини волшебства, жриц подземного бога Плутона, фавнов и нимф, дополняющих круг главных действующих лиц, несомненно, должны были ярко впечатлять своей образной звукописью и зрелищной картинностью.

Постановка "Роланда" состоялась в театре Сант-Анджело 10 ноября 1714 года, в конце осеннего сезона. Видимо, вскоре после этого Вивальди сам начал выступать в роли театрального импресарио. (Именно в таком качестве он предстал одному иностранцу, посетившему Венецию в 1715 году.) Конечно, к деятельности импресарио его влекла не только природная сметка и деловитость, неоднократно отмечавшаяся теми, кто с ним общался; гораздо важнее была для него возможность улучшить качество исполнения своих опер и избежать эксплуатации со стороны беззастенчивых дельцов, возможность, открывавшаяся только перед тем, кто брал дело в свои руки. (Кстати сказать, в роли импресарио не без успеха выступал и Г. Гендель.) {Впоследствии умение Вивальди вести свои дела настолько возросло, что он не допускал ни малейшего, ущемления своих авторских прав. Так, например, он отказался подписать договор на свою оперу с театром Сан-Кассиано в Венеции только из-за того, что ему предложили 90 цехинов (*цехин - старинная венецианская золотая монета*) вместо обычных 100. (Размер авторского гонорара, несомненно, был для него также вопросом композиторского престижа.) Для так и не состоявшегося в 1737 году исполнения опер в Ферраре Вивальди принял на себя денежные обязательства перед владельцем театра в размере 6000 цехинов, что равно авторскому гонорару за 60 опер. Пойти на подобный риск мог только человек, в совершенстве изучивший все тонкости ремесла импресарио. Сколь это не кажется невероятным для лица духовного звания, Вивальди, видимо, охотно занимался подобными денежными операциями, требовавшими развитой коммерческой жилки. Вместе с тем он не отличался чрезмерной скаредностью, а скорее, наоборот, - страдал от своей расточительности. В уже упомянутом письме 1737 года он сообщал, что каждая поездка обходится ему очень дорого, так как он вынужден из-за болезни брать с собой 4-5 человек.

Но вернемся к Вивальди, только что закончившему свою вторую оперу. Его внушительные успехи на оперном поприще, очевидно, должны были поставить перед ним вопрос о выборе дальнейшего пути. Однако характерно, что несмотря на возможные заманчивые предложения из других мест, он остался верен венецианской "Ospedale", неизменно возвращаясь в нее после длительных отпусков. На протяжении своей жизни Вивальди, несомненно, должен был остро ощущать противоречие между строгой атмосферой "Ospedale" и безалаберно-суматошными нравами оперных антреприз, ставших излюбленной мишенью для сатириков той эпохи. Возможно, горький жизненный опыт, вынесенный из многолетней деятельности оперного композитора и импресарио, побуждал его особенно высоко ценить свою работу в "Ospedale", позволявшую сочинять серьезную духовную музыку. Характерно, что в первые же годы страстного увлечения театром, когда Вивальди за 5 лет создает для Венеции полностью или частично 8 опер, появляются 2 его оратории на латинские тексты "Моисей, бог фараона" ("Moyses Deus Pharaonis", 1714) и "Иудифь торжествующая..." ("Juditha triumphans devicta Holofernis barbaris", 1716); обе они предназначались для "Ospedale" и впервые были исполнены ее учащимися.

В тот же период успешные выступления принесли Вивальди официальный титул "Maestro dei Concerti" (1716). К знаменитому итальянскому виртуозу приезжают учиться иностранные музыканты. С апреля 1716 года учеником и другом Вивальди становится крупнейший немецкий скрипач баховской эпохи Иоганн Георг Пизендель, впоследствии концертмейстер дрезденской капеллы. Между учителем и учеником вскоре установились дружественные отношения, что подтверждает факт посвящения Пизенделю 6 концертов и 3-х сонат, хранящихся в дрезденской библиотеке. Любопытная подробность, также связанная с Пизенделем: в антрактах оперного представления в Венеции он исполнял один из скрипичных концертов Вивальди (1717).

В том же 1716 году у Вивальди берет уроки другой немецкий скрипач и композитор Даниэль Готтлиб Трей, впоследствии ставший руководителем оперной труппы в Бреслау (ныне Бреславль), где он прославился своими итальянскими операми.

Однако ни новые ученики, ни расширение композиторской работы в "Ospedale" не могли отвлечь Вивальди от интенсивной работы в театре. Его новый заказ для театра Сант-Анджело-12 главных арий в опере "Нерон, сделанный цезарем", исполнявшейся в карнавале 1715 года. Это так называемое *pasticcio* (букв. - паштет), то есть произведение, составленное из музыки разных авторов; опусы, подобные названному - характерное явление оперной жизни XVIII века, когда театры в ожесточенной борьбе с многочисленными конкурентами сплошь и рядом вынуждены готовить премьеры в минимальные сроки, ограничиваясь лишь частичным обновлением музыки. Либретто, повествующее о дворцовом перевороте, в результате которого 17-летний Нерон стал римским императором (54 г. н.э.), принадлежало перу плодовитого драматурга Маттео Норриса - автора более 50 "опер"; его творчество впоследствии неоднократно вдохновляло Вивальди.

Опера "Коронация Дария" - также для театра Сант-Анджело - была заказана Вивальди в качестве 3-й премьеры карнавала 1716 года. В либретто, свободно излагающем обстоятельства восхождения на престол древнеперсидского царя Дария I (VI век до н.э.), особенно любопытно тесное переплетение вопросов государственной политики и сложной любовной интриги. Согласно версии либреттиста, после смерти персидского царя Кира, не имевшего сыновей, его престол остается свободным. Дарий, ставленник сатрапов, вступает в борьбу с двумя другими претендентами, надеясь овладеть престолом путем женитьбы на Статире,

старшей дочери Кира; при этом он стремится заручиться помощью его младшей дочери Аргены, которая, однако, сама неожиданно влюбляется в Дария. После многочисленных злключения Дарию все же удается обвенчаться со Статирой и стать царем.

С оперой "Постоянство, торжествующее над любовью и ненавистью" Вивальди завоевал 2-й театр Венеции - Сан-Мойзе, с которым он будет тесно связан в ближайшие годы. Премьера состоялась в карнавале того же 1716 года. В переработанном виде эта опера под названием "Артабан, король парфян" была затем показана тем же театром в карнавале 1718 года.

Растущая слава Вивальди, оперного композитора, находит отражение в эпитетах, которыми его награждают авторы текстов. В либретто "Арсильды, королевы Понта" читатели предуведомлялись, что музыка оперы написана знаменитым скрипачом-виртуозом синьором доном Антонио Вивальди; в либретто "Титеберга" композитор также назван прославленным; наконец в "Артабане...", новой редакции "Постоянства...", автор либретто, обращаясь к читателям, убежденно заявлял: "Творческая сила синьора дона Антонио Вивальди, уже давно вызывавшая всеобщее восхищение, заслуживает теперь в еще большей степени вашего внимания и одобрения, так как он обогатил произведение новыми идеями".

После 5 лет растущего признания в Венеции оперная слава Вивальди неуклонно распространяется в других городах Италии и различных странах Европы. В 1718 году Вивальди получил заказ от театра дельи Имобили во Флоренции на оперу "Скандербег" по либретто Антонио Сальви - одного из плодовитейших драматургов того времени. В основе произведения - события освободительной борьбы албанского народа в 1443-1468 годах против турецких захватчиков, возглавленной Георгом Кастриотом по прозвищу Скандербег. В карнавале того же 1718 года состоялась премьера "Постоянства..." в Мюнхене. Для карнавала 1720 года в Мантуе Вивальди пишет оперу ""Кандаче, или истинные друзья", поставленную в театре Арчидукале. В том же году в Виченце идет его опера "Обманы из мести" (театр делье Грацие), а в следующем, 1721, - *pasticcio* "Сильвия" в Милане (театр Реджо Дукале). В 1723-1724 годах Вивальди в течение 3 карнавальных сезонов пожинал триумфальный успех в Риме, выступление в котором считалось наиболее серьезным испытанием для любого композитора или певца. Папский Рим, с его многовековыми культурными традициями, обладал на редкость компетентным в музыкальных делах обществом, верхушку которого составляли молодые прелаты, получившие музыкальное образование. Суждения римлян были безапелляционны и выражались с присущей итальянскому темпераменту страстностью! В Риме изобрели особую манеру выражать неодобрение во время представления. Если экспансивные венецианцы осыпали своих кумиров восторженными сонетами, разбрасываемыми с галерки, то иезуитски изощренные римские прелаты кричали "браво", называя имя того отсутствовавшего в программе артиста, чья музыка или исполнение служили образцом для неудачного подражания. Здесь уже нельзя было прикрыться ничьим чужим авторитетом, и только подлинно самобытные дарования успешно выдерживали это жестокое испытание.

Вивальди выступил в римском театре Капраника с 3 операми: "Геркулес на Термодонте" (1723), "Юстин" и "Добродетель, торжествующая над любовью и ненавистью..." (1724; последняя, названная мелодрамой, в сотрудничестве с Б. Микеле и Н. Римальди). По свидетельству уже упомянутого И. Кванца, впечатление, произведенное новизной музыки Вивальди, было огромным. "Самое новое, что мне довелось услышать, - пишет Кванц, - был тот вовсе неизвестный мне тогда вкус, который именовался ломбардским (*имеется в виду ломбардский ритм, при котором сильная доля в несколько раз короче последующей слабой; был широко распространен в музыке XVII-XVIII вв.*) Его принес в Рим Вивальди и так им очаровал римлян, что они только этот стиль и искали". Из письма Вивальди 1737 года известно, что во время представлений он играл в оркестре на скрипке. Он также выступал перед папой римским - вероятно Иннокентием XIII - и удостоился высоких почестей. Возможно, с успехом в Риме связано получение им заказа на сочинение "Gloria" ("*Слава*" - *песнь или гимн радостного характера, входящая в мессу*) ко дню свадьбы французского короля Людовика XIV в 1725 году.

В первые годы оперных гастролей Вивальди продолжал создавать новые произведения для театров Венеции - "Правда в испытании" (1720, Сант-Анджело), "Филипп, король Македонии" (1721, там же) и "Ла Креола" (1723, Сан-Джованни Кризостомо). Всего за 1718- 1724 годы из-под его неутомимого пера вышло 11 новых опер.

Видимо, премьеры в различных городах сопровождались значительным материальным успехом, так как Вивальди-импресарио в состоянии привлекать к исполнению в своих операх лучших вокалистов Италии, в то время обычно состоявших на службе при дворах иностранных наместников. Кстати сказать, оперные певцы в XVIII веке оплачивались чрезвычайно высоко, настолько высоко, что их гонорары во много раз превосходили заработки любого капельмейстера (он же композитор). Примадонны и "сопранисты" - певцы-кастраты - от которых зависел успех оперы у публики, буквально купались в золоте. Наиболее знаменитые из них владели огромными состояниями, нажитыми благодаря непомерно высоким ставкам. Разница в оплате певцов и композиторов, естественно, придавала парадоксальный оттенок их положению в музыкальном мире.

В ядовитейшем памфлете современника Вивальди, также композитора Бенедетто Марчелло, под названием "Модный театр", дается сатирическое описание этой разницы в положении: "Когда композитор идет по улице рядом с певцом, в особенности с кастратом, он должен держаться слева, на шаг назад, со шляпой в руке, имея в виду, что самый посредственный из певцов - в операх, по крайней мере, - генерал, предводитель и тому подобное".

Одним из объектов сатиры Б. Марчелло, несомненно, был сам А. Вивальди, фамилия которого зашифрована в книге анаграммой (перестановкой слогов) Альдивива. На титульном листе "Модного театра" изображен Вивальди в виде ангела, играющего на скрипке; он направляет на путь успеха ладью с гребцом Модотто - импресарио театра Сант-Анджело и "впередсмотрящим" медведем, символизирующим импресарио Орсальто из театра Сан-Мойзе (медведь по-итальянски - Orso).

Из среднего периода творчества Вивальди, включающего еще несколько опер, написанных для Венеции в 1725-1726 годах (*только в 1726 г. в театре Сант-Анджело 4(!) оперы: "Кунегон-да", "Обманутое доверие и месть", "Фарначе" и "Дорилла в Темпе"*), сохранилось немного. По мнению исследователей, рукописи туринского собрания свидетельствуют о спешной, часто неровной работе. Один из современников сообщал в 1727 году из Венеции, что Вивальди менее чем за 3 месяца написал 3 оперы-2 для Венеции и одну для Флоренции, причем последняя из них, "Гипермнестра", принесла театру делла Пергола значительный материальный успех.

Примечательная особенность некоторых из названных опер - ориентальный колорит сюжетов, обилие экзотических картин и персонажей. Для Венеции, с ее широкими средиземноморскими связями, характерен повышенный интерес к странам Востока и Египту. Многолетняя борьба с экспансией Османской империи в Восточной Европе, осада полчищами янычар Вены в 1683 году вызвали в венецианском театре моду на турецкие сюжеты. В опере "Правда в испытании" показан великий султан Мамуд, терзаемый противоречивыми чувствами любви к двум женщинам; "Юстин" повествует об осаде Константинополя племенами варваров; действие оперы "Кунегонда" разворачивается в лагере крестоносцев, которым противопоставлены египетский султан и его окружение.

В первые годы своих оперных турне Вивальди еще постоянно связан с Венецией. Однако затем положение меняется. В письме композитора от 16 ноября 1737 года есть упоминание о 3-годичной службе в Мантуе у князя Дармштадского. Биографы относят начало этой службы к 1720 году, полагая, что речь идет о маркграфе Филиппе фон Гессен-Дармштадском, возглавлявшем в то время войска австрийского императора в Мантуе.

С пребыванием в Мантуе связано событие, оказавшее значительное влияние на всю последующую судьбу Вивальди - его знакомство с оперной певицей Анной Жиро, дочерью французского парикмахера. Вероятно, она родилась в Мантуе, так как итальянцы дали ей прозвище "mantovana", часто упоминаемое в оперных либретто (*в XVIII в. в текстах либретто приводились имена главных исполнителей*). Как пишет К. Гольдони в "Мемуарах", Вивальди представил ему Жиро в качестве своей ученицы; это сообщение кажется вполне вероятным, коль скоро итальянские оперные композиторы обычно в совершенстве знали секреты вокальной техники. О занятиях Вивальди с оперными "примадоннами" говорят и другие источники (*один из авторов сообщает, что Вивальди "учил певицу, по имени Фаустина, заставляя ее голосом подражать скрипке, гобою, флейте. Публика, падкая до всего необыкновенного, стала требовать, чтобы все певицы и кастраты следовали по этому пути..."*). Современники находили Жиро искусной и одухотворенной певицей с приятным, хотя и скромным по диапазону голосом. Тот же Гольдони писал, что "она была некрасива, но очень изящна, имела тонкую талию, красивые глаза, прекрасные волосы, прелестный ротик. У нее был небольшой голосок, но несомненное актерское дарование".

В 1726 году Жиро впервые выступила в опере Вивальди "Фарначе" и с тех пор стала постоянной участницей его премьер. Ей неизменно поручались главные партии в операх Вивальди. В 1737 году композитор писал, что считает немислимым исполнение своей оперы без участия Жиро, так как ее не может заменить никакая другая примадонна.

Постоянной спутницей Вивальди стала также сестра Анны Жиро, Паолина, принявшая на себя заботы о здоровье больного композитора. Обе они постоянно жили в доме Вивальди и сопровождали его в многочисленных путешествиях, как уже отмечалось, связанных в то время с опасностями и лишениями. Эти слишком тесные для духовного лица взаимоотношения с сестрами Жиро, видимо, неоднократно вызывали нарекания со стороны церковников. Мы еще увидим, к каким тяжелым для Вивальди последствиям приведет нарушение им норм жизнеповедения, обязательных для католического священника. Как явствует из письма 1737 года, он всегда с большой душевной твердостью отстаивал честь и человеческое достоинство спутниц своей жизни, неизменно отзываясь о них с глубоким уважением; в этом виден человек нового времени, наследник гуманистических традиций Ренессанса, смело бросающий вызов укоренившимся предрассудкам и ханжеской морали.

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

После 3-годовой службы в Мантуе Вивальди возвращается в Венецию с видимым намерением к постоянному жительству. С ним Анна Жиро, которую острые на язык венецианцы скоро назовут "подругой рыжего священника" ("l'amica del prete rosso"). После многочисленных концертных турне авторитет Вивальди в музыкальных кругах города еще больше возрос. Администрация "Ospedale" стремится упрочить свои взаимоотношения с "Maestro dei Concerti", от деятельности которого зависит музыкальная слава учреждения. Как следует из решения администрации от 2 июля 1723 года, на Вивальди возлагается обязанность поставлять ежемесячно по 2 новых концерта для учащихся "Ospedale". В случае отъезда он должен присылать произведения с курьером, если это не сопряжено с чрезмерными накладными расходами. По условиям договора ему гарантирован авторский гонорар в размере 1 цехина за концерт; при этом он обязан проводить с учащимися 3-4 репетиции на каждый новый опус в том случае, если находится в Венеции.

Таким образом, за все последующие годы службы в "Ospedale", продолжавшейся почти до конца жизни, Вивальди должен был по условиям этого договора написать около 400 концертов! Число огромное даже и по тем временам, когда гиперпродуктивность была общераспространенным явлением.

Несмотря на столь внушительные обязательства по отношению к "Ospedale" Вивальди не снижает интенсивности своего оперного творчества. Выше уже упоминался ряд премьер его опер в первые годы после возвращения в Венецию (1723-1726). В дальнейшем к ним прибавились новые постановки в различных городах Италии - Вероне (5), Флоренции (2), Анконе (1) наряду с 8-ю премьерными в родной Венеции. Не следует также забывать и многочисленные возобновления его старых опер, в которых он, несомненно, принимал деятельное участие. Все это говорит о поразительной творческой активности композитора в последние 10-15 лет его жизни.

Степень этой активности еще более изумляет, когда мы узнаем о многочисленных и длительных путешествиях, предпринятых им в эти годы. В письме 1737 года Вивальди сообщал, что на протяжении 14 лет путешествует вместе с сестрами Жиро по многим городам Европы. Из того же письма известно, что композитор состоял в переписке с 9-ю князьями и его письма циркулировали по всей Европе; это также косвенно подтверждает его пребывание во многих европейских культурных центрах.

Об этих путешествиях мы знаем в настоящее время немного. Сам Вивальди сообщал в том же письме, "что был призван в Вену" ("sono chiamato a Vienna"), где так же безраздельно царила итальянская опера. В Вене ему, несомненно, был оказан благосклонный прием восторженным почитателем его таланта, императором Карлом VI, который познакомился с ним еще во время своего визита в Триест в 1728 году. Будучи не только ценителем искусства, но и музыкантом-практиком (*известно, что учителем императора по композиции был Иоганн Йозеф Фукс, придворный капельмейстер и автор знаменитого учебника контрапункта "Gradus ad Parnassum" ("Ступени к Парнасу"), изданного на средства императорской казны*), часто дирижировавшим за чембало исполнением опер, Карл VI проявил огромный интерес к знаменитому итальянскому маэстро. По словам современника, император за 14 дней пребывания в Триесте говорил с Вивальди больше, чем со своими министрами за 2 года. В знак признания своих заслуг композитор был награжден золотой цепью, медалью и удостоен рыцарского звания. В качестве ответной благодарности Вивальди преподнес императору свои 12 скрипичных концертов ор. 9 (в том же 1728 году они были напечатаны в Амстердаме). В посвящении композитор писал о "великодушной протекции" ("magnanima protezione"), оказанной ему Карлом VI.

Очевидно, композитор "был призван в Вену" в следующем, 1729 году, так как именно в этом году его 74-летний отец, Джованни Вивальди, испрашивал у прокуратора собора св. Марка годичный отпуск, чтобы сопровождать одного из своих сыновей в Германию. Возможно, в это путешествие отец и сын Вивальди посетили не только Вену, но и Мюнхен, где еще в 1718 году ставилась опера "Торжествующая Констанца".

Недавно стало известно, что оперы Вивальди в 1726-1732 годах часто исполнялись в Праге, столице Чехии, входившей в состав австрийской империи Габсбургов. Постановки субсидировал импресарио Антонио Денцио Венециано, сам в прошлом певец, выступавший на премьере "Торжествующей Констанцы" в 1716 году. Вполне вероятно, что сам Вивальди с отцом неоднократно посещал "Злату Прагу", так как обнаружены его письма к представителям чешского дворянства и рукописи произведений, хранящихся в библиотеках Чехословакии.

Точные сведения о дальнейших путешествиях Вивальди по странам Европы отсутствуют. В конце этого бурного, изобилующего белыми пятнами 14-летнего периода имя А. Вивальди неожиданно всплывает в новом качестве: в либретто оперы "Аделаида", исполненной в Вероне (карнавал 1735 г.), он аттестован как капельмейстер его высочества герцога Лотарингии и князя Филиппа фон Гессен-Дармштадского. (В то время резиденция герцога - австрийского наместника - находилась во Флоренции, где высоко ценили творчество Вивальди.)

В том же 1735 году имя композитора - после 10-летнего отсутствия - вновь появилось в документах "Ospedale". Ее администрация стремится закрепить в новом договоре взаимоотношения со своим "Maestro di Cappella", обнаружившим столь большую "охоту к перемене мест". Тон документа говорит о недовольстве администрации его работой в семинаре. Ему снова вменяется в обязанность регулярное сочинение концертов для различных инструментов, а также "достаточно частое" ("dovuta frequenza") присутствие на занятиях. В документе выражается порицание композитору за его чрезмерно длительные путешествия.

Оперное творчество Вивальди этого периода поражает своим размахом. Каждый год он выступает с одной-двумя новыми операми. Впервые Вивальди пишет на тексты наиболее знаменитых итальянских либреттистов XVIII века - Апостола Дзено и Пьетро Метастазіо, последовательно занимавших почетный пост венского придворного поэта. Излюбленные ими античные и исторические сюжеты выдвигали на первый план героическое и возвышенно-этическое начало. Оба автора устранили из своих либретто элементы мифологии и фантастики, служившие поводом для бессодержательных зрелищных эффектов.

Особенной виртуозностью стиха отличалось творчество Метастазіо; непревзойденные изящество и музыкальность поэтического слога сочетались у него с поразительным умением создавать напряженное сценическое действие, изобилующее неожиданными сюжетными ходами.

Первая опера Вивальди на либретто Метастазіо, "Сирое, король Персии", была поставлена в Реджо на сцене театра Пубблико (1727). Через год ее премьера состоялась в знаменитом Королевском театре Лондона. Либретто Метастазіо, написанное в 1726 году для Л. Винчи (*Леонардо Винчи (1690-1727), видный представитель неаполитанской школы, стал преемником А. Скарлатти на посту капельмейстера королевской капеллы в Неаполе*), впоследствии многократно использовалось другими композиторами (до Вивальди на это либретто также писали *Порта, Порпора и Сарро; после него еще 24 композитора, в том числе Гендель, Хассе, Д. Скарлатти, Галуппи, Пиччини и др.*)

Во время венецианского карнавала 1734 года зрители театра Сант-Анджело увидели новую оперу Вивальди на либретто "Олимпиады" Метастазіо - одного из самых знаменитых творений поэта-драматурга. Первоначально предназначенное для придворного вице-капельмейстера Вены А. Кальдара (1733), либретто "Олимпиады" после Вивальди "озвучивалось" на протяжении всего XVIII века более чем 50-ю (!) композиторами (*Среди них Перголези, Д. Скарлатти, Галуппи, Пиччини, Йоммелли, И. К. Бах, Чимароза, Паизиелло и др.*)

Что же представляет собой содержание "Олимпиады", обеспечившее ей столь длительный успех? Действие, как значится в тексте либретто, разворачивается "в полях Элидских, близ города Олимпии, у реки Алфей". (В качестве исторических источников использованы сочинения Геродота и Павзания.) Развитие искусно построенной запутанной любовной интриги переплетается с ходом состязаний на Олимпийских играх. Сюжет вкратце сводится к следующему. Приемный сын царя Крита Ликид вместе со своим другом Мегаклом приезжает в Элиду, чтобы принять участие в Олимпийских играх; наградой победителю обещана Аристея, дочь сикионского тирана Клисфена. Однако Ликид опасается, что не сможет выйти победителем в состязаниях, и тогда преданный Мегакл, которому Ликид некогда спас жизнь, выражает готовность выступить под именем друга и завоевать для него драгоценную награду. Вскоре выясняется, что Аристея ранее была возлюбленной Мегакла, афинского гражданина и неоднократного победителя в Олимпийских играх; он был вынужден бежать на Крит и скрываться там в неизвестности от ненависти тирана Клисфена. Узнав о возвращении Мегакла, Аристея недоумевает, не найдя его имени в списке претендентов на ее руку. В ней снова вспыхивает прежняя страсть, и она тщетно пытается отменить уже намеченные состязания, чтобы не стать женой другого победителя.

Попутно намечается еще одна сюжетная линия. Случайно Аристея узнает от мнимой пастушки Ликори - в действительности она Аргена и уроженка Крита - горестную историю ее любви к царевичу Ликиду. Царь Крита запретил ей встречаться с Ликидом и назначил в женихи Мегакла. Чтобы избежать брака с нелюбимым, Аргена навсегда покинула остров и с тех пор скитается на чужбине.

...Наступает долгожданный час начала Олимпийских игр. Только теперь Мегакл узнает, что наградой победителю станет его прежняя возлюбленная Аристея. Охваченный борьбой противоречивых чувств, он все же решает выполнить данное другу обещание и под именем Ликида одерживает победу в состязаниях. Клисфен торжественно увенчивает его лавровым венком и обнимает как своего будущего зятя.

Дальше события разворачиваются в стремительном темпе. Стараясь избежать приближающейся развязки, мнимый Ликид пытается скрыться, но его путь преграждает Аристея, требуя, чтобы он публично признался в обмане. Между тем истинный Ликид, выдающий себя за некоего Эгиста, узнав Аргеной, которая обвиняет его в неверности. В отчаянии Мегакл хочет покончить с собой, прыгнув со скалы в бурный поток, но его спасает оказавшийся поблизости рыбак. Еще не зная, что Мегакл остался в живых, Ликид пытается убить тирана Клисфена, и тогда суд жрецов приговаривает покушавшегося на жизнь царя к смертной казни. Но Аргена просит разрешить ей умереть вместо своего возлюбленного; чтобы доказать равноценность своей

жертвы, она предъявляет судьям тайно хранимое ею ожерелье-свидетельство царственного происхождения. С изумлением узнает в нем Клисфен ожерелье, которое некогда носил на шее его малолетний сын Филинто, осужденный на вечное изгнание из-за предсказания дельфийского оракула: согласно ему Филинто должен был стать отцеубийцей. Ликид признается, что подарил ожерелье Аргене в знак своей вечной любви. Теперь нет сомнений: Ликид и есть некогда изгнанный Филинто, сын Клисфена и брат Аристеи. В финале оперы растроганный отец благословляет счастливые пары-Ликида и Аргену, Мегакла и Арисгею.

Столь многоплановый по драматическим коллизиям сюжет, несомненно, должен был вдохновить композитора на создание особенно художественно ценного произведения. Такой авторитетный знаток оперного творчества Вивальди как А. Казелла писал, что "Олимпиада" выделяется среди других опер итальянского композитора несравненной красотой музыки. Не случайно именно она исполнялась на сиенской Неделе Вивальди в сентябре 1939 года. По свидетельству прессы, "Олимпиада", возобновленная в новой редакции, поразила слушателей богатством и тонкостью эмоциональных оттенков, переданных в ее ариях, дуэтах и хорах (*из-за значительных пробелов в сохранившейся партитуре "Олимпиады" многие номера были взяты из оперы Вивальди "Дорилла в Темпе" (название долины в Фессалии) на текст А. Луккини, поставленной в театре Сант-Анджело в 1726 г.*) Наиболее уязвимой стороной оперы Вивальди были бесконечные речитативы сессо, вносившие в действие элемент статики. Поэтому естественно, что при подготовке исполнения многие речитативы пришлось сократить, а также заменить партию чембало в ариях звучностью оркестра (*известны еще 2 оперы Вивальди на либретто Метастазियो, также многократно использованные композиторами XVIII в.: "Катон в Утике" (Верона, театр Филармонико, 1737) и "Александр в Индии" (сведения о постановке отсутствуют).*)

В наши дни была возобновлена "Доверчивая нимфа" на либретто С. Маффео (Париж, 1958), впервые поставленная в Вероне театром Филармонико (карнавал 1732г.).

Из последних опер Вивальди еще заслуживает упоминания "Гризельда", созданная за 6 лет до его кончины. Либретто оперы, принадлежащее перу А. Дзено, основано на фабуле знаменитой 10-й новеллы 10 дня "Декамерона" Бокаччо. Во время подготовки премьеры в театре Сан-Самуэле весной 1735 года возникла необходимость внести в старое либретто ряд изменений в соответствии с новыми вкусами публики. Эта задача была возложена владельцем театра синьором Гримани на молодого Карло Гольдони - впоследствии знаменитого венецианского комедиографа. В "Мемуарах" Гольдони мы находим меткую характеристику композитора, запечатлевшую живые черты облика "il prete rosso". Подвижный, импульсивный, с мгновенными озарениями мысли и... - чуть ли не поминутно читающий по требнику молитвы - таким предстает он в несколько ироничном гольдониевском описании, где оперные партитуры и молитвенник, тексты либретто и Анна Жиро образуют парадоксальное единство.

"Итак, я пошел к аббату Вивальди, - вспоминает Гольдони, - и велел доложить о себе... Я застал аббата, заваленного нотами и с молитвенником в руках. Он встал, перекрестился, отложил в сторону молитвенник, и после обычных приветствий спросил:

- Чему я обязан, синьор, удовольствием видеть вас у себя?

- Его превосходительство синьор Гримани поручил мне сделать ряд желательных вам изменений в тексте оперы, которая готовится к постановке на предстоящей ярмарке. Я пришел к вам, синьор, чтобы узнать ваши намерения по этому поводу.

- Вот как? Вам поручено, синьор, сделать изменения в тексте "Гризельды"? Стало быть, синьор Лалли уже не состоит на службе в театре синьора Гримани?

- Синьор Лалли уже очень стар; он будет по-прежнему пользоваться всеми доходами от стихотворных посвящений (*либреттист Д. Лалли извлекал доходы от посвящений, которые он предпосылал текстам других авторов*) и от продажи либретто, на которые я нисколько не претендую. Я же буду иметь удовольствие заняться приятным для меня делом и надеюсь иметь честь начать его под руководством синьора Вивальди.

Аббат ничего не ответил, еще раз перекрестился и снова принялся за чтение своего требника.

- Синьор, - сказал я ему, - я не хочу прерывать вашего благочестивого занятия и охотно зайду в другой раз.

- Я прекрасно знаю, мой дорогой синьор, что вы обладаете поэтическим дарованием. Я читал вашего "Велизария", и он доставил мне большое удовольствие. Но тут совсем другое дело. Можно сочинить прекрасную трагедию, пожалуй, даже эпическую поэму, и все-таки не быть в состоянии написать простого четверостишия для музыки,

- Будьте любезны все же показать мне вашу пьесу.

- Извольте, извольте, очень охотно... Куда это я засунул "Гризельду"? Она была здесь... Deus, in adiutorium meum intende. Domine, Domine, Domine... Ведь я только что ее видел! Domine, ad adiuvandum... (*Внемли гласу спасения моего, боже мой... Господи, господи, господи... Господи, помоги мне...*) Ах, вот она! Видите ли, синьор Гольдони, вот сцена между Гуальтьеро и Гризельдой, сцена очень интересная и

трогательная. Автор поместил в конце ее патетическую арию; но синьорина Жиро не любит унылого пения; ей хотелось бы экспрессии, волнения; хотелось бы арию, которая выражала бы страсть другими средствами, например, отрывистыми восклицаниями, вздохами, с движением, с драматизмом... Не знаю, понимаете ли вы меня?

- Понимаю, синьор, как нельзя лучше. К тому же я имел честь слышать синьорину Жиро, и знаю, что ее голос не слишком силен...

- Что вы, сударь! Вы оскорбляете мою ученицу. Она способна на все, она может все петь.

- Да, синьор, вы совершенно правы. Дайте мне либретто, я сделаю то, что вы хотите. <...>

Аббат, посмеиваясь надо мною, вручает мне либретто, дает бумагу и чернила, а сам снова берет в руки молитвенник и принимается читать свои псалмы и гимны, прохаживаясь по комнате. Я перечитываю сцену, которая была мне уже знакома, припоминаю пожелания композитора и меньше, чем в четверть часа, сочиняю арию в восьми стихах, разделенную на две части. Я подзываю аббата и показываю ему свою работу. Вивальди читает, лицо его начинает проясняться, он перечитывает еще раз, испускает радостное восклицание, бросает молитвенник на пол и зовет синьорину Жиро. Она приходит.

- Посмотрите, - говорит он, - вот драгоценный человек! Вот превосходный поэт! Прочтите-ка эту арию. Синьор написал ее здесь, не двигаясь с места, в течение четверти часа.

И затем, обращаясь ко мне, он воскликнул.

- Ах, синьор, извините меня!

Он обнял меня и стал уверять, что никогда не будет иметь дело с другим поэтом, кроме меня.

Он отдал мне либретто, поручил сделать другие изменения и остался ими вполне доволен.

Опера удалась на славу".

Столь плодотворно начавшееся сотрудничество композитора и драматурга было продолжено в том же году. С обычной быстротой Вивальди создал 3 новых произведения на либретто Гольдони, выступавшего под псевдонимом Калуидо Гроло. Осенью 1735 года в театре Сан-Самуэле исполнялись с музыкой Вивальди его героико-комическая драма "Аристид" и интермеццо "Философ", а в начале карнавала того же года-интермеццо "Господин Петитон". Осенью следующего 1736 года в том же театре ставились с музыкой Вивальди интермедии Гольдони "Кофейная лавка" и "Любовная кабала".

В КОНЦЕ ПУТИ

Несмотря на приближение композитора к преклонному возрасту его творческая продуктивность оставалась поразительной. Помимо названных опер для Венеции в Вероне исполняются его "Тамерлан" и "Аделаида" (1735), а во Флоренции "Джиневра, принцесса шотландская" (1736). Однако в следующем году в разгар подготовки к карнавалу в Ферраре Вивальди постиг тяжелый удар судьбы. 16 ноября 1737 года апостольский нунций в Венеции запретил ему от имени кардинала Руффо въезд в Феррару, в то время принадлежавшую к папской области, и "это потому, - писал композитор, - что, будучи духовным лицом, я не служу обедни и пользуюсь расположением певицы Жиро".

По тем временам этот запрет был неслыханным позором и означал для Вивальди, некогда игравшего перед папой римским, полную дискредитацию его как духовного лица. Не менее значительным был ущерб материальный. Как уже упоминалось, Вивальди принял обязательства для постановок в Ферраре на 6000 цехинов, теперь оказавшихся под угрозой. В отчаянии и возмущении пишет он в тот же день 16 ноября 1737 года своему покровителю в Ферраре маркизу Гвидо Бентивольо, прося его добиться отмены запрета, так как "ставить оперу, не присутствуя при этом, я не могу, не желая рассчитывать на чужие силы при таком значительном денежном риске. С другой стороны, я связан моими обязательствами, - отсюда целый океан несчастий".

Однако отмены запрета не последовало, и исполнение опер не состоялось. Возможно, здесь действовали скрытые пружины театральной интриги, вовремя пущенные в ход чьей-то умелой рукой с целью раз и навсегда устранить опасного конкурента; подобные коварные методы борьбы с соперником вполне в духе театральных нравов той эпохи. Как бы там ни было, суровость кардинальского запрета говорила о непоправимом общественном падении музыкального престижа Вивальди; теперь ему уже не прощают вольности поведения, несовместимые с духовным званием даже по понятиям вольтеррианского XVIII века.

Публично осудив "il prete rosso", церковные власти, тем не менее, не привлекли его к дознанию; также не последовало каких-либо дальнейших ограничений его деятельности композитора и импресарио. Вскоре Вивальди приезжает в Амстердам - город, где издаются его произведения, - чтобы руководить постановкой своей оперы, приуроченной к 100-летию юбилею городского театра. Этот первый в Амстердаме театр, открытый 3 января 1638 года, был в XVII-XVIII веках центром театральной жизни Нидерландов; наряду с драматическими спектаклями в нем ставились оперы. 7 января 1738 года Вивальди дирижировал в городском

театре праздничным исполнением своей оперы, в качестве увертюры к которой прозвучал его концерт для 10 инструментов.

В карнавале того же года театр Сант-Анджело поставил 2 новые оперы Вивальди, а осенью 1739 - последнюю из известных нам его опер "Фераспе" на текст Ф. Сильвани. В 1739 году в Венеции также исполнялась сценическая кантата Вивальди "Il Morsò" для 5 голосов и оркестра, имеющая подзаголовок "Идиллия рыбаков" ("egloga pescatoria"). По свидетельству иностранцев, блестящая игра оркестра под управлением Вивальди вызвала всеобщее восхищение. Премьера кантаты завершилась чествованием престарелого маэстро.

Последнее исполнение музыки Вивальди в "Ospedale" связано с пребыванием в Венеции курфюрста Саксонии Фридриха Кристиана. При его посещении "Ospedale" 21 марта 1740 года исполнялись концерты композитора для многих инструментов. Однако отношения Вивальди с администрацией семинара продолжали ухудшаться - и не только из-за его частых путешествий. В годы, когда в Италии выдвинулось новое поколение композиторов-скрипачей во главе с Дж. Тартини, музыка Вивальди уже казалась устаревшей. Президент Ш. де Бросс, познакомившийся с Вивальди в 1739 году, писал из Венеции: "К моему большому изумлению я нашел, что его здесь ценят далеко не столь высоко, как он того заслуживает, - здесь, где все зависит от моды, где слишком долго слушали его вещи и где прошлогодняя музыка уже не делает сборов".

...В конце 1740 года, после почти 40-летней службы Вивальди навсегда расстался с "Ospedale della Pietà", на протяжении стольких лет обязанной ему своей музыкальной славой. Последнее упоминание его имени в документах "Ospedale" связано с распродажей им 29 августа 1740 года множества концертов ("un molta portione di concerti") по одному дукату за штуку. Такая низкая стоимость (*незадолго до этого Вивальди продал "Ospedale" 20 концертов за 70 дукатов и 23 лиры (запись от 12 мая того же г.)*), несомненно, объясняется материальными затруднениями Вивальди, вынужденного готовиться к длительному путешествию. Характерно для жизненной стойкости этого больного человека, что на 62 году он принял мужественное решение навсегда покинуть неблагодарную родину и искать признания на чужбине. Вероятно, Вивальди направился из Венеции в Вену, где находился давний почитатель его таланта император Карл VI. Однако удача более не сопутствует композитору. Внезапная кончина в октябре 1740 года императора вызвала общеевропейскую войну за Австрийское наследство, начавшуюся вторжением Пруссии в Силезию. Престарелый, одинокий маэстро оказался в разоренной войной стране, где никого не интересовали его планы. Цепь несчастий увенчалась болезнью композитора, помешавшей ему отправиться в Дрезден к саксонскому двору, где придворную капеллу возглавлял его давний ученик и друг И. Пизендель.

Всеми забытый и покинутый, Антонио Вивальди скончался в Вене 28 июля 1741 года "от внутреннего воспаления", как было записано в погребальном протоколе. Свидетельство современника гласит: "Падре дон Антонио Вивальди, несравненный скрипач, прозванный "il prete rosso", высокоценимый за свои концерты и другие композиции, заслужил при жизни 50 тысяч дукатов, однако из-за безмерной расточительности умер в бедности в Вене". Дата погребения композитора длительное время оставалась неизвестной и была установлена только в 1938 году. Как показали дальнейшие розыски, Вивальди скончался в так называемом "Satlerisches Haus", до 70-х годов прошлого века стоявшего на углу Кёрнтнер-штрассе и Саттлергёссхен. Похороны состоялись в тот же день на больничном кладбище ("Spitaller gottsacker") после отпевания в церкви св. Стефана. Столь необычная поспешность, с которой были преданы земле останки композитора, видимо, объясняется отсутствием родственников и почитателей умершего. По принятым тогда нормам, похороны Вивальди были бедные: их общая стоимость составила всего 19 флоринов 45 крейцеров. Так окончился жизненный путь человека, которому некогда жадно внимала вся музыкальная Европа.

ГЕНИЙ БАРОККО

Антонио Вивальди выступил на арену европейского искусства в конце длительного периода его развития, известного под именем барокко. Буквально переводимое как "вычурный" (итал. barocco), понятие барокко значительно шире по своему содержанию; оно охватывает множество различных художественных явлений с конца XVI века, отмеченных общностью величаво-торжественного стиля и богатством орнаментальных украшений. Подготовленное развитием Ренессанса, искусство барокко решительно порывает с аскетизмом средневековой готики, все более наполняясь могучими токами жизни во всем многообразии ее проявлений. Гигантские фигуры Рафаэля и Микеланджело, стоящие у истоков барокко, надолго определили характер его развития в живописи и скульптуре, несмотря на порой значительные отступления от завещанных ими идеалов. В музыкальном же искусстве барокко наиболее яркие и характерные творческие личности выдвигаются не в начале, а в конце периода, как бы подытоживая его развитие - И. С. Бах, Г. Ф. Гендель в Германии, А. Вивальди в Италии и др.

Вивальди внес весомый вклад в самые различные области музыкального искусства своего времени. Однако, наиболее значительные его достижения связаны с развитием инструментального, прежде всего скрипичного концерта. В этом жанре он по количественным показателям далеко превзошел не только своих современников, но и всех, когда-либо писавших для скрипки.

Вивальди не был первым, в чьем творчестве скрипичная музыка заняла центральное место. Как уже отмечалось, в его эпоху итальянские мастера обладали традиционным превосходством в этой области. В качестве нового профессионального инструмента скрипка приобрела известность еще в середине XVI века. Будучи чисто народной по происхождению, она выступает как носитель новой демократической художественной культуры. Из обстановки "музыки под открытым небом" скрипка переходит в аристократический салон ("camera") или церковь, не утрачивая связи с народным бытом. Звончатость, даже резкость звучания выгодно отличают ее от томно-приглушенного тембра аристократической виолы да гамба. В условиях городской культуры скрипка получает быстрое распространение. В Италии XVII века скрипка и возглавляемое ею семейство смычковых (альт, виолончель, контрабас) выдвигаются на первое место.) Новый инструмент с его богатыми красками и индивидуальным по тембру звуком открывает небывалые возможности для воплощения многообразия эмоциональных состояний человека.

Честь создания итальянской скрипичной школы принадлежит Арканджело Корелли, деятельность которого была наиболее тесно связана с Римом. В творчестве этого скрипача-композитора впервые с такой силой раскрылась мелодическая природа инструмента. Восхищенные современники называли Корелли "новым Орфеем", "Колумбом в музыке".

Во времена Корелли инструментальная музыка обычно исполнялась несколькими профессионалами вместе с группой любителей. Учитывая эту практику музицирования, композиторы выделяли в своих сочинениях партии солистов, как наиболее ответственные, противопоставляя им звучность всего оркестра (tutti). Так возникла форма Concerto grosso ("большого концерта"), нашедшая первое классическое воплощение в ор. 6 Корелли. Этот опус, включающий 12 концертов, был опубликован только в 1714 году, уже после смерти композитора, хотя несомненно приобрел широкую известность задолго до этого.

В конце XVII века возникла и форма сольного скрипичного концерта, прообразом которой послужила оперная ария. Основоположителем этой новой формы считается итальянский скрипач и композитор Джузеппе Торелли.

В своем творчестве Вивальди воспринял новые прогрессивные тенденции итальянской инструментальной музыки и развил их дальше. Концерты Вивальди произвели огромное впечатление на современников новизной своего стиля, раскрывшего небывалое богатство композиторской фантазии.

Что же представлял собой в эпоху Вивальди сольный концерт, ставший, по словам одного исследователя, "ведущей формой инструментальной музыки позднего барокко"? По образцу 3-частной оперной "sinfonia" концерт состоял из двух быстрых частей и одной средней медленной. Под влиянием танцевальной инструментальной сюиты финальная часть была близка характеру жиги стремительного 3-дольного танца. Определяющей для всего цикла стала I часть. Наподобие оперной арии ее форму скрепляло многократное проведение оркестрового ригурнеля (от итал. "ritorno"-возвращение). Ригурнель повторялся 4 или 5 раз, образуя своего рода "звуковые кулисы" для выступлений солиста (*вначале ригурнель проводился в неизменной тональности, но в конце XVII в. сложился определенный тональный план, которому, как правило, следовали все авторы концертов. Сольные разделы, значительно более свободные в гармоническом отношении, носили модуляционный характер*). Эта форма, основанная на чередовании ригурнельных tutti и сольных эпизодов, использовалась, и в финалах концертов. Однако ей не следовали механически, стремясь разнообразить изложение различными вариантами; в частности, 2-е и 3-е проведение ригурнеля давалось обычно в сокращенном виде.

Средняя часть концерта отличалась значительно большей простотой строения, представляя собой 3-частную песенную форму, иногда обрамляемую оркестровым ригурнелем. В ней безраздельно царила сольная кантилена, сопровождаемая обычно лишь группой инструментов continuo (виолончель или контрабас с чембало).

В творчестве Вивальди концерт впервые обрел законченную форму, реализовавшую скрытые возможности жанра. Это особенно заметно в трактовке сольного начала. Если в Concerto grosso Корелли краткие, по несколько тактов, сольные эпизоды образуют замкнутое целое, то у Вивальди выступления солистов рождены неограниченным полетом фантазии; в свободном, порой импровизационном изложении их партий раскрывается виртуозная природа инструментов. Соответственно возрастают масштабы оркестровых ригурнелей и вся форма приобретает совершенно новый динамичный характер, подчеркнутый функциональной четкостью гармоний и резко акцентированной ритмикой. Особенно поражало современников типичное для Вивальди начало концертов с трех жестко маркированных аккордов оркестра; этот прием называли "ударами молотка Вивальди".

Как уже говорилось, Вивальди принадлежит огромное количество концертов для различных инструментов, в первую очередь для скрипки. В настоящее время известно 220 концертов только для одной скрипки с сопровождением, а всего в наследии Вивальди насчитывается свыше 450 произведений названного жанра. При жизни композитора из концертов было опубликовано сравнительно немного - 9 опусов, из которых 5 опусов охватывают по 12 концертов и 4 по 6. Все они, за исключением 6 концертов ор. 10 для флейты с оркестром, предназначены для одной или нескольких скрипок с сопровождением (*исключение представляют 4 концерта из ор. 7 и 8 с солирующим гобоем*). Таким образом, было опубликовано менее 1/5 общего числа концертов Вивальди, что объясняется не только недостаточно развитым в то время нотопечатательским делом. Возможно, Вивальди сознательно не допускал публикации своих наиболее сложных и выигранных в техническом отношении концертов, стремясь сохранить в тайне секреты исполнительского мастерства. (Позднее аналогичным образом поступал Н. Паганини.) Показательно, что подавляющее большинство опубликованных самим Вивальди опусов (4, 6, 7, 9, 11, 12) состоит из наиболее легких в исполнительском отношении скрипичных концертов. Исключение составляют знаменитые опусы 3 и 8: ор. 3 включает первые опубликованные и потому особенно значительные концерты Вивальди, распространением которых он стремился утвердить свою репутацию композитора; из 12 концертов 8-го опуса 7 имеют программные названия и занимают совершенно особое место в творчестве композитора.

12 концертов из ор. 3, названного композитором "Гармоническое вдохновение" ("L'Estro Armonico"), несомненно, были широко известны задолго до своей публикации в Амстердаме (1712, Э. Роже). Рукописные копии отдельных концертов находятся во многих городах Европы, что подтверждает факт их распространения еще до издания опуса в целом. Черты стиля и своеобразное "2-хорное" разделение партий оркестра позволяют отнести возникновение замысла цикла к началу 1700-х годов, когда Вивальди еще играл в соборе св. Марка. Оркестровые партии каждого из концертов выдержаны в 8-голосном изложении - 4 скрипки, 2 альты, виолончель и контрабас с чембало (или органом); благодаря этому оркестровая звучность разделяется надвое: "in due cogi", что впоследствии встречается у Вивальди крайне редко. Создавая в данном случае "2-хорные" композиции, Вивальди следовал давней традиции, в то время уже полностью себя исчерпавшей. Ор. 3 отражает переходный этап в развитии инструментального концерта, когда традиционные приемы еще соседствуют с новыми веяниями.

Весь опус разделяется на 3 группы из 4 концертов каждая по числу используемых скрипок соло; в первой группе - 4, во второй - 2 и в третьей - одна. Концерты для 4-х скрипок за единственным исключением впоследствии больше не создавались Вивальди. Эта группа концертов, с ее малой расчлененностью сольных разделов и tutti, в наибольшей степени близка Concerto grosso Ко-релли. Концерты для 2-х скрипок с более развитыми ритурнелями в трактовке сольного начала также во многом еще напоминают Корелли. И только в концертах для одной скрипки сольные эпизоды получают достаточно полное развитие.

Лучшие из концертов данного опуса принадлежат к наиболее часто исполняемым. Таковы концерты си минор для 4-х скрипок, ля минор для 2-х и ми мажор для одной. Их музыка должна была поражать современников новизной жизнеощущения, выраженного в необычайно ярких образах. Уже в наши дни один из исследователей писал о предпоследнем сольном эпизоде из III части двойного концерта ля минор: "Кажется, что в роскошном зале эпохи барокко распахнулись окна и двери, и вошла с приветствием вольная природа; в музыке звучит гордый величественный пафос, еще не знакомый XVII веку: возглас гражданина мира".

Публикация ор. 3 положила начало прочному контакту Вивальди с амстердамскими издателями, и на протяжении менее 2 десятилетий, до конца 1720-х годов, в Амстердаме выходят все остальные прижизненные издания концертов композитора. Некоторые из этих опусов также имеют названия, хотя и не программные в строгом смысле слова, но помогающие понять музыкальный замысел композитора. Видимо, они отражают характерное для того периода увлечение композиторов образными ассоциациями. Так, 12 концертов для одной скрипки с сопровождением ор. 4 (171,2-1713, Э. Роже) названы "La Stravaganza", что можно перевести как "чуждость, странность". Это название, возможно, должно было подчеркнуть необычайную смелость музыкального мышления, присущую данному опусу. 12 концертов для одной и 2-х скрипок с сопровождением из ор.9 (1728, Ле Сене) имеют заглавие "Лира" ("La Cetra"), которая, очевидно, символизирует здесь музыкальное искусство. Наконец, уже упомянутый ор. 8 с его 7-ю программными концертами назван "Опыт гармонии и фантазии" ("Il Cimento dell'Armonia e dell'Invention"), словно автор хотел предупредить слушателей, что это всего лишь скромная попытка, пробный поиск в дотоле неведомой области музыкальной выразительности.

Издание концертов совпало с периодом расцвета деятельности Вивальди в качестве скрипача-виртуоза и руководителя оркестра "Ospedale". В зрелые годы своей жизни он принадлежит к числу наиболее знаменитых скрипачей Европы того времени, пока увлечение оперными заказами несколько не отодвинуло на второй план концертную деятельность. Опубликованные при жизни Вивальди партитуры не дают полного представления о его поразительном исполнительском мастерстве, сыгравшем огромную роль в развитии

скрипичной техники. Известно, что в ту эпоху еще был распространен тип скрипки с короткой шейкой и небольшим грифом, не позволявшим использовать высокие позиции (*местоположение позиции определяется расстоянием первого пальца от порожка в начале грифа*). Судя по свидетельствам современников Вивальди обладал скрипкой со специально удлиненным грифом, благодаря которому он свободно достигал 12-й позиции (в одной из каденций его концертов высшей нотой является фа-диез 4-й октавы; для сравнения отметим, что Корелли ограничивался использованием 4-й и 5-й позиций).

Вот как описывает один из современников ошеломляющее впечатление от игры Вивальди в театре Сант-Анд-желло 4 февраля 1715 года: "...аккомпанируя певице в конце представления, Вивальди превосходно исполнил соло, перешедшее затем в Фантазию, которая привела меня в подлинный ужас, ибо подобное еще никто никогда не мог и не сможет сыграть; с невероятной быстротой исполняя на всех 4-х струнах нечто, напоминающее фугу (*фуга - полифоническое произведение, основанное на имитационном проведении одной темы по определенному тональному плану*), он поднял пальцами левой руки так высоко по грифу, что их отделяло от подставки расстояние, не большее толщины соломинки, и смычку не оставалось места для игры на струнах..."

Несмотря на возможные преувеличения это описание кажется в целом правдоподобным, что подтверждается сохранившимися каденциями Вивальди (всего известно 9 рукописей его каденций). В них с наибольшей полнотой раскрывается поразительная техническая одаренность Вивальди, позволившая ему значительно расширить выразительные возможности не только скрипки, но и других инструментов его музыке для смычковых изобретательно используются новые технические приемы, получившие распространение в то время: игра аккордами с различными вариантами арпеджирования, применение высоких позиций, смычковые эффекты стакато, резких бросков, бариолажа (*бариолаж - быстрое чередование двух смежных струн, одна из которых является открытой, придающее своеобразную окраску звучанию*) и др. Однако главные достижения Вивальди связаны с обогащением приемов скрипичной игры. Его бесчисленные концерты показывают, что он был скрипачом с высокоразвитой смычковой техникой, включавшей не только простое и летучее стакато, но и утонченные приемы арпеджирования с необычной в то время штриховкой. Фантазия Вивальди в изобретении различных вариантов игры арпеджио кажется неисчерпаемой. Достаточно сослаться на 21-тактное *Larghetto* из II части концерта си минор ор. 3, на протяжении которого одновременно используются 3 типа арпеджио, попеременно выступающих на первый план.

И все же наиболее сильной стороной Вивальди-скрипача была, по-видимому, необычайная подвижность левой руки, не знавшей ограничений в использовании любых позиций на грифе.

Особенности исполнительской манеры Вивальди придали печать неповторимого своеобразия игре оркестра "Ospedale", которым он руководил на протяжении многих лет. Уже упомянутый Шарль де Бросс писал: "Из 4-х венецианских "Ospedale" чаще всего и с наибольшей охотой я хожу в "Pieta"; это первая среди них по законченности оркестровой игры. Какая точность в исполнении! Только здесь можно услышать единственный в своем роде смычковый штрих, изобретение которого столь несправедливо приписывается парижской опере".

Имея возможность выбирать лучших учениц и работать с ними на протяжении 10-12 лет, Вивальди достигал необычайной тонкости динамических градаций, оставляющей далеко позади все известное в этой области у его современников. Немаловажно и то обстоятельство, что выступления оркестра "Ospedale" проходили в церкви, где царил строжайшая тишина, позволявшая различать малейшие нюансы звучности. (В XVIII веке оркестровая музыка обычно сопровождала шумные трапезы, где не могло быть и речи о внимании к деталям исполнения.)

Рукописи Вивальди показывают обилие тончайших переходных оттенков звучности, которые композитор обычно не переносил в печатные партитуры, так как в то время подобные нюансы считались неисполнимыми. Исследователи творчества Вивальди установили, что полная динамическая шкала его произведений охватывает 13(!) градаций звучности: от *pianissimo* до *fortissimo*. Последовательное применение таких оттенков фактически приводило к эффектам *crescendo* или *diminuendo*, тогда еще совершенно не известным. (В 1-й половине XVIII века смена звучности у струнных носила "террасообразный" характер по типу чембало или органа.)

В отдельных случаях Вивальди одновременно применял контрастные динамические оттенки. Так, например, в заключении одного из его скрипичных концертов в ре мажоре используются 3 градаций звучности *piano*: *p*, *pp* и *ppp*.

После скрипки наибольшее внимание Вивальди среди струнных привлекала виолончель. В его наследии сохранилось 27 концертов для этого инструмента с сопровождением. Цифра поразительная, так как в то время виолончель еще крайне редко использовалась в качестве сольного инструмента. В XVII веке она была известна главным образом как инструмент *continuo* и лишь в начале следующего века выдвигается в группу солистов. Первые концерты для виолончели появились на севере Италии, в Болонье, и, несомненно, были

знакомы Вивальди. Его многочисленные концерты свидетельствуют о глубоко органичном понимании природы инструмента и его новаторской трактовке. Вивальди рельефно выделяет низкие тона виолончели, напоминающие звучание фагота, иногда ограничивая для усиления эффекта сопровождение одним continuo. Сольные партии его концертов содержат значительные технические трудности, требуя от исполнителя большой подвижности левой руки.

Постепенно Вивальди вводит в партии виолончели новые приемы скрипичной игры: расширение числа позиций, стаккато, броски смычком, использование несмежных струн в быстром движении и т. д. Высокий художественный уровень виолончельных концертов Вивальди позволяет причислить его к наиболее выдающимся композиторам, когда-либо выступавшим в данном жанре. Его творчество приходится на два 10-летия, особенно значительные для становления нового инструмента, 10-летия, предшествующие появлению сюит Баха для виолончели-соло (1720).

Увлеченный новыми разновидностями струнных, Вивальди почти не уделял внимания представительницам традиционного семейства виол. Исключение представляет лишь виола д'аморе (букв. - виола любви), для которой он написал 6 концертов. Вивальди, несомненно, любил нежное серебристое звучание этого инструмента, создаваемое призвуками резонансовых (аликвотных) металлических струн, протянутых под подставкой. Виола д'аморе многократно используется как облигатный (*т. е. обязательный, неперменный (итал.); в данном, случае партия концертирующего инструмента, сопровождающего сольное пение*) сольный инструмент в его вокальных произведениях (в частности, в одной из лучших арий оратории "Иудифь"). Вивальди также принадлежит 1 концерт для виолы д'аморе и лютни.

Особенно большой интерес представляют концерты Вивальди для духовых инструментов - деревянных и медных. Здесь он одним из первых обратился к новым разновидностям инструментов, закладывая основы их современного репертуара. Значительная продуктивность Вивальди в этой области подтверждает поразительную многогранность его интересов и неисчерпаемость творческой фантазии. Создавая музыку для инструментов, находившихся вне сферы его собственной исполнительской практики (*впрочем возможно, что Вивальди, как тогда было принято, преподавал также игру на духовых инструментах*), Вивальди обнаружил неистощимую изобретательность в трактовке их выразительных возможностей. Его концерты для духовых и сегодня предъявляют исполнителям серьезные технические требования.

Разнообразно используется в творчестве Вивальди флейта. В начале XVIII века существовали 2 ее разновидности - продольная и поперечная. Однако постепенно поперечная флейта, обладавшая более совершенной технической конструкцией, вытеснила продольную с ее слабым звуком. Вивальди писал для обоих типов инструмента. В то время еще почти не существовало специальной литературы для поперечной флейты, впервые ставшей сольным концертным инструментом. Флейтисты часто исполняли произведения, предназначенные для скрипки или гобоя. Вивальди одним из первых создал концерты для поперечной флейты, раскрывшие новые экспрессивно-динамические возможности ее звучания.

Особенно показательны 6 концертов ор. 10, опубликованные в 1729-1730 годах (Амстердам, Э. Роже). Первые 3 из них имеют программные названия ("Буря на море", "Ночь" и "Щегол"). Как показывают рукописи туринского собрания, часть концертов первоначально предназначалась для продольной флейты и носила характер камерных ансамблей. Возможно, по предложению издателя Вивальди переделал концерт для вошедшей в моду поперечной флейты, усилив сольное начало в ее партии.

Помимо двух основных разновидностей инструмента (известно еще 10 концертов) Вивальди писал также для "flautino" (3 концерта), очевидно, аналогичного современной флейте-пикколо (*свирельное звучание продольной флейты также часто окрашивает буколические сцены опер Вивальди; иногда, согласно авторским ремаркам, флейтисты играют на сцене ("flauti in scena")*).

Вивальди много писал не только для "женственной" флейты, но и для таких инструментов как гобой, фагот и только что вошедшие в употребление кларнеты. Возможно, концерты для этих инструментов и не предназначались воспитанницам "Ospedale", хотя, по словам Шарля де Бросса, "они пели как ангелы и играли на скрипке, флейте, органе, гобое, виолончели, фаготе; короче говоря, не было инструмента, который испугал бы их своими размерами". Все же более вероятно, что в данном случае Вивальди имел в виду солистов-виртуозов в оркестрах князя Филиппа фон Гессен-Дармштадского и графа Венцеслава Морцина, у которых он длительное время служил в Италии.

Естественно, большое внимание Вивальди уделял гобою, занимавшему почетное место еще в оперных оркестрах XVII века; особенно часто использовался гобой в "музыке под открытым небом". Сохранилось 11 концертов Вивальди для гобоя с оркестром и 3 концерта для 2-х гобоев. Многие из них были изданы еще при жизни композитора.

В 3-х концертах для различных инструментов ("con molti Istromenti") Вивальди применил кларнет, находившийся тогда еще в экспериментальной фазе своего развития. Кларнет также включен в партитуру оратории "Иудифь".

Поразительно много писал Вивальди для фагота - 37 сольных концертов с сопровождением. Помимо этого фагот используется почти во всех камерных концертах, в которых он обычно соединяется с тембром виолончели. Для трактовки фагота в концертах Вивальди характерно частое применение низких густых регистров и стремительного стаккато, требующего от исполнителя высоко развитой техники.

Значительно реже, чем к деревянным духовым, обращался Вивальди к медным инструментам, что объясняется трудностью их использования в то время в сольном концерте. В XVIII веке звукоряд медных был еще ограничен натуральными тонами (*т. е. входящими в натуральный звукоряд, образованный последовательностью так называемых частичных тонов - составных частей каждого звука*). Поэтому в сольных концертах партии медных обычно не выходили за пределы до и ре мажора, а необходимые тональные контрасты поручались струнным. Один концерт Вивальди для 2-х труб и 2 для 2-х валторн с оркестром показывают замечательное умение композитора компенсировать ограниченность натурального звукоряда с помощью частых имитаций, повторений звуков, динамических контрастов и тому подобных приемов.

В декабре 1736 года Вивальди в письме к маркизу Бентивольо из Феррары осведомлялся, продолжает ли он увлекаться игрой на мандолине. Вполне вероятно, что именно в этот период напряженной подготовки к оперному сезону в Ферраре возникли 2 концерта Вивальди для одной и 2-х мандолин с оркестром. Благодаря прозрачной оркестровке с частыми пиццикато в них достигнуто органичное единство с тембром солирующих инструментов, полное чарующей прелести звучания. Мандолина привлекала внимание Вивальди и в качестве колоритной тембровой краски сопровождения. Еще в одной из арий оратории "Иудифь" мандолина использовалась в качестве облигатного инструмента. Партии 2-х мандолин включены в партитуру концерта, исполнявшегося в "Ospedale" в 1740 году.

Из других щипковых Вивальди применял лютню, используя ее в двух своих концертах. В настоящее время партия лютни обычно исполняется на гитаре.

Будучи скрипачом по призванию, Вивальди-композитор в сущности всегда следовал образцам скрипичной кантилены. Не удивительно, что он почти не применял клавишные как сольные инструменты, хотя неизменно сохранял за ними функцию continuo. Исключение представляет концерт до мажор для нескольких инструментов с 2-мя солирующими чембало. С большим интересом относился Вивальди к другому клавишному инструменту - органу, с его богатой звукоокрасочной палитрой. Известно 5 концертов Вивальди с солирующим органом.

Увлеченный многообразными возможностями новой формы сольного концерта, Вивальди стремился использовать ее и в сочинениях для ансамблей самого различного состава. Особенно много писал он для 2-х или нескольких инструментов с сопровождением оркестра - всего известно 76 его концертов такого рода. (В их число не входят камерные концерты.) В отличие от Concerto grosso, с обычной для него группой из 3-х солистов - 2-х скрипок и инструмента continuo, эти сочинения представляют совершенно новый тип ансамблевого концерта. В их сольных разделах используются самые различные по составу и количеству группы инструментов, достигающие иногда числа 10; в развитии выступают на первый план отдельные солисты или господствует форма инструментального диалога.

Вивальди также многократно обращался к типу оркестрового концерта, в котором преобладает звучность tutti, лишь перемежаемая выступлениями отдельных солистов. У Вивальди известно 47 сочинений такого рода, замыслы которых далеко опередили свое время, предвосхитив тип концерта для оркестра в творчестве Б. Бартока, П. Хиндемита и других современных композиторов. Вивальди давал различные названия своим оркестровым концертам, обозначая их как "Sinfonia", "Concerto", "Concerto a quattro" (вчетвером) или "Concerto ripieno" (tutti). Название "sinfonia" указывает на связь этого типа сочинений с оперным театром, так как в нем "sinfonia" обычно исполнялась перед представлением или между актами. Более точным, несомненно, является последнее название "Concerto ripieno", раскрывающее сущность этого жанра (*в более простых случаях в крайних частях концерта дается 4-кратное проведение оркестрового ригурнеля по обычному тональному плану, но без сольных эпизодов. В более сложных между проведениями ригурнеля вкраплены интермедии солистов, перерастающие в свободное концертное проведение всего оркестра*).

Большое количество оркестровых концертов Вивальди говорит о его постоянном интересе к данному жанру. Видимо, работа в "Ospedale" заставляла его часто использовать подобные формы музицирования, не требовавшие первоклассных солистов.

Наконец, особую группу составляют камерные концерты Вивальди для нескольких солистов без сопровождения оркестра. В них особенно изобретательно использованы возможности сочетания различных по своей природе инструментов. В число 15 произведений такого рода входят и уже упомянутые 4 концерта из ор. 10 в первой редакции.

Менее значительное, чем концерты, но достаточно видное место занимает в творчестве Вивальди жанр сонаты. Помимо уже названных опусов 1 и 2, при жизни композитора были опубликованы: ор. 5, включающий 4 сонаты для скрипки с continuo и 2 трио-сонаты (1716, Амстердам); ор. 13 - 6 сонат для мюзет (*мюзет* -

усовершенствованная разновидность волынки, известная с XVII в. во Франции в качестве камерного инструмента. В ор. 13 Вивальди мюзет сопровождают флейта, гобой и скрипка) (1737, Париж) и ор. 14 - 6 сонат для виолончели (1740, там же); всего же было издано 42 произведения данного жанра.

Кроме того, сохранились рукописи еще 34 сонат: для скрипки (14), виолончели (4), флейты (4), гобоя (2), 2-х скрипок (5) и одной скрипки с различными инструментами (5).

В камерно-инструментальном творчестве Вивальди отразилась характерная для XVIII века эволюция сонатного жанра. В то время еще существовали две разновидности" сонаты, известные с середины XVII века - "sonata da chiesa" - "соната да къеза" ("церковная") и "sonata da camera"- "соната да камера" ("светская"). Первая из них, с обязательным для нее парным чередованием медленных торжественных и быстрых полифонического склада частей, достигла вершины своего развития в творчестве Корелли. 12 трио-сонат ор. 1 Вивальди еще во многом близки этому типу. В то же время в них заметно влияние 3-частной "sonata da camera", связанной в своих истоках с танцевальной сюитой. Танцевальный характер особенно был подчеркнут в последней части "sonata da camera", строившейся по принципу: быстро - медленно - быстро. Большинство трио-сонат ор. 1 Вивальди начинается торжественным Adagio или Grave в духе "sonata da chiesa", за которым следуют 3 быстрые танцевальные части типа Аллеманды, Сарабанды или Куранты; в 3-й, 6-й и 8-й трио-сонатах медленные и быстрые части чередуются попарно. Подобное смешение двух типов сонат особенно характерно для камерно-инструментальной музыки предклассической эпохи.

Ор. 1 Вивальди показывает высокий уровень композиторского мастерства, позволяющего объединить строгость логической конструкции со свободным развертыванием танцевального движения. Совершенство профессиональной техники дает основание предполагать, что этому опусу предшествовали многие опыты в данном жанре.

Некоторые из 12 сонат для скрипки и continuo ор. 2 представляют собой новый тип 3-частной формы, построенной по принципу: медленно – быстро - очень быстро. Эта разновидность сонатной формы, особенно рельефно выявившаяся в творчестве Тартини и других скрипачей-композиторов, связана с усилением виртуозного начала жанра. Сонаты ор. 2 Вивальди предъявляют к исполнителю-солисту высокие по тому времени технические требования.

В предисловии к ор. 5 композитор писал, что этот цикл задуман как 2-я часть ор. 2. По форме сонаты из ор. 2 приближаются к маленьким танцевальным сюитам с торжественными вступительными Grave.

Более чем 20-летний разрыв между публикациями сонатных ор. 5 и 13, видимо, объясняется длительным охлаждением композитора к этому жанру. 6 виолончельных сонат ор. 14 вместе с многочисленными концертами подтверждают большой интерес Вивальди к данному инструменту. Его сонаты, несомненно, принадлежат к лучшим образцам виолончельной литературы. Благодаря относительной технической несложности они постоянно привлекают внимание не только профессионалов, но и многочисленных любителей виолончельной игры. Для сонатных циклов ор. 14 типично парное чередование контрастных частей. В медленных преобладает кантилена широкого мелодического дыхания. В быстрых - танцевальное движение с характерными задорными синкопами.

Лучшие образцы сонатного творчества Вивальди существенно дополняют облик композитора, показывая его несравненным мастером инструментального диалога.

Если посмертная слава Вивальди как автора инструментальной музыки постепенно росла примерно с середины прошлого века, то его многочисленные вокальные - светские и духовные произведения стали известны только после того, как были найдены рукописи туринского собрания. До этого биографы композитора располагали лишь одним свидетельством парижской газеты "Меркюр де Франс", сообщавшей в октябре 1727 года об исполнении во французском посольстве в Венеции Te Deum'a (*Te Deum laudamus*-("Тебе бога хвалим") - католическое песнопение, исполнявшееся в литургии преимущественно по праздничным дням, а также во время светских торжеств, процессий и т. п.) знаменитого Вивальди на торжестве по случаю рождения принцессы. К его вокально-инструментальным произведениям впервые привлек внимание уже знакомый нам А. Джентили, который обнаружил среди рукописей монастырской библиотеки 41 кантату, 1 ораторию и 57 различных сочинений духовной музыки. Обилие опусов этого жанра не должно нас удивлять, если вспомнить, что после ухода Гаспарини из "Ospedale" в 1713 году на Вивальди была возложена обязанность регулярно сочинять духовную музыку. Уже в марте 1715 года Вивальди в знак особого поощрения получил из кассы "Ospedale" 50 дукатов за выдающиеся произведения, представленные в отсутствие заболевшего Гаспарини. Как свидетельствуют документы, в обязанности "Maestro del Coro" входило ежегодное сочинение 2-х месс и музыки вечерни, по меньшей мере 2-х мотетов в месяц и других сочинений на случай; кроме того "Maestro" должен был лично присутствовать на всех главных празднествах, чтобы исполнять партию органа и следить за качеством пения хора. Мы не знаем, как долго и в какой мере выполнял эти обязанности Вивальди. Но внушительный список его произведений духовной музыки позволяет предполагать, что в качестве "Maestro del Coro" он работал не менее интенсивно, чем в качестве "Maestro di Violino".

Впервые после почти 200-летнего забвения несколько духовных произведений, включая "Gloria" и "Stabat Mater" ("*Stabat mater dolorosa*" - ("*Мать скорбящая стояла*") - начальные слова стихотворения, известного с XIV в. и послужившего основой католического песнопения), прозвучали во время сиенской Недели Вивальди в сентябре 1939 года. Еще в период подготовки рукописей к исполнению А. Казелла писал, что "как автор духовной музыки Вивальди нисколько не уступает творцу инструментальных концертов". В 1941 году в Сиене была возобновлена оратория "Иудифь". Однако только в послевоенное время почитателям Вивальди удалось познакомить широкую музыкальную общественность с этой важной областью его творчества.

Духовные произведения Вивальди во многом близки различным формам светской, прежде всего оперной музыки. К XVIII веку уже стерлась резкая грань между светской и духовной музыкой, существовавшая за 2 столетия до этого - в эпоху Палестрины и Орландо Лассо. Общеизвестна стилиевая близость между церковными и светскими кантатами И. С. Баха. По свидетельствам современников, прихожане в XVIII веке часто ходили в церковь специально к началу музыкальной части службы, чтобы слушать ее как концерт. Духовная музыка Вивальди не представляет исключения из общего правила. Пронизанная глубокой эмоциональностью, поражающая своим мелодическим богатством и щедростью оркестровых красок, она естественно гармонировала с театральной пышностью храмов эпохи барокко.

В наибольшей степени эти качества присущи ораториальной музыке Вивальди. К сожалению, партитура его первой оратории "Моисей" утрачена; в римской консерватории св. Цецилии сохранился только ее текст с указанием имен исполнителей, из которого видно, что все партии, включая мужские персонажи, исполнялись девушками - воспитанницами "Ospedale".

Оратория "Иудифь торжествующая" по свежести мелодического вдохновения и тонкости оркестрового колорита принадлежит к лучшим созданиям Вивальди. Автор текста Якопо Кассетти определил ее как "священную военную ораторию"; в основе сюжета известное библейское предание о героической Иудифи, спасшей родной город от неприятеля. История подвига Иудифи, окрашенная в тона зловещей экзотики, неоднократно привлекала композиторов эпохи барокко; интерес к ней сохранился и впоследствии, примером чему могут служить оперы А. Серова (1863) и А. Онегера (1925).

По библейской легенде Иудифь была молодой и прекрасной вдовой из иудейского города Ветилуи. Когда в 659 году до н.э. Навуходоносор послал ассирийскую армию под командованием Олоферна, чтобы заставить непокорных евреев платить дань, Ветилуя оказалась в многодневной осаде. Изнуренные голодом и жаждой жители города уже были готовы сдаться на милость врагов, но Иудифь решила спасти соплеменников ценою своей чести. Одев лучшие одежды, она в сопровождении одной служанки отправилась в неприятельский стан. Пораженный красотой Иудифи, Олоферн три дня подряд устраивал в ее честь пиршества, домогаясь любви иноземки; наконец, на четвертый день, когда Олоферн заснул после очередного пира, Иудифь отсекла ему голову его собственным мечом; затем она вернулась в осажденную Ветилую. Обнаружив наутро обезглавленный труп своего вождя, ассирийцы обратились в паническое бегство, преследуемые иудейскими воинами; Жители Ветилуи торжествовали победу над врагом.

В оратории Вивальди Иудифь символизирует Венецию, царицу Адриатики. Ведя длительные войны с турками, венецианцы искали в далеком прошлом вдохновляющие примеры самоотверженности и героизма. Не удивительно, что автор текста оратории вложил в уста еврейского первосвященника, славящего освобожденную Ветилую, сакраментальные слова: "Так провижу я, по вечно истинному предсказанию, град моря Венецию невредимой и неприкосновенной во веки веков. Пусть станет женственно юный град новой Иудифью подобно своей предшественнице, победившей в Азии языческого тирана Олоферна..." Заключительный хор оратории провозглашает: "да живет и царствует Адриатика в мире".

Число действующих лиц в оратории Вивальди сведено к минимуму. Иудифь и ее служанка Авра противостоят Олоферну с его оруженосцем. Представители народа выступают значительно реже, чем главные герои. Хор молодых женщин Ветилуи олицетворяет иудейский народ, возглавляемый первосвященником Озией. Лагерь ассирийцев обрисован воинственными хорами солдат с трубами и литаврами в сопровождении.

Так же как и в "Моисее", все сольные партии предназначались для женских голосов. Строение большой 2-ча-стной оратории, почти всецело состоящей из речитативов и арий, напоминает оперы Вивальди. В Италии подобные оратории назывались "священным действием" ("*azione sacra*") и могли ставиться на сценах театров.

Многочисленные арии Иудифи (по-итальянски Джудитты) раскрывают различные стороны ее образа. В оркестровом сопровождении арий использованы редкие в то время инструменты - виола д'аморе, мандолина, сальмое (последний, очевидно, представляет разновидность близкого к гобою народного инструмента, распространенного в Аbruццях). Выбор тембра инструмента обычно связан с образным содержанием арии. Так, аристократически-изысканное звучание виолы д'аморе сопровождает арию Иудифи "Чем больше благородства..." Серебристый трепетно-мерцающий тембр 5-голосной группы виол окрашивает речитатив

героини "Высший создатель звезд" и ее последующую арию - одну из лучших в оратории (в ночь перед свершением подвига Иудифь призывает верховного творца в свидетели Чистоты ее помыслов).

Редкие инструменты встречаются и в партиях других персонажей. Одну из арий оруженосца Олоферна сопровождают 4 теорбы, басовые разновидности лютни.

Частая смена тембров составляет характерную черту партитуры оратории. Разнообразные возможности ее оркестра, включающего, помимо названных инструментов группу струнных, кларнеты, 2 чембало и орган, никогда не используются одновременно, благодаря чему создается колоритная звукоокрасочная мозаика.

К наиболее известным духовным произведениям Вивальди принадлежат также "Gloria" и "Magnificat" (*"Величит, восхваляет в радости"* - от начального слова хвалебного гимна девы Марии, исполняемого во время вечерней службы). Это развернутые вокально-симфонические композиции из многих номеров, объединенных логикой музыкального развития.

"Gloria" в ре мажоре написана для хора и оркестра. Вивальди свободно подошел к трактовке текста "Gloria", 2-й части мессы, используя отдельные фразы и даже слова для создания контрастных музыкальных образов. (Позднее так же будет поступать Бах в своей мессе си минор.) "Gloria" Вивальди состоит из 12 номеров, образующих самостоятельный музыкальный цикл. Первые 7 номеров раскрывают образы беспредельного ликования, прославления мира на земле и в сердцах людей. Номера 8 и 9, где говорится о страданиях Христа-человека, создают лирический центр произведения; музыка проникается глубокой скорбью, страстной мольбой о пощаде. Номер 10 возвещает торжество справедливости, подготавливая переход к смысловой и образной репризе цикла; музыку начала "Gloria" (№ 11) сменяет грандиозная двойная fuga финала (№ 12).

"Magnificat" Вивальди для солистов, хора и оркестра состоит из 9 номеров. Все содержание текста, взятого из 1-й главы евангелия от Луки, сводится к радостному ликованию Марии, ожидающей рождения Иисуса. Однако Вивальди, как и Бах в аналогичном произведении, не ограничился передачей общего настроения текста. Отдельные фразы вызывают в его сознании образы и картины, далекие от доминирующего настроения. Так, наряду с музыкой, выражающей чувства радостного спокойствия и торжествующей силы, Вивальди пишет элегически печальную арию альты "Quia respexit" (*"...что призрел он на смирение рабы своей..."*), (№ 2, 2-я часть) и полный скорбной тревоги хор "Et misericordia" (*"...я милость его... к боящимся его"*) (№ 3). Это разнообразие эмоциональных оттенков не нарушает внутренней цельности произведения, сообщая ему большую жизненность и глубину содержания.

В настоящее время известно 59 светских кантат Вивальди (помимо уже упомянутых 41 кантаты из туринского собрания 18 находятся в Париже и Дрездене). В произведениях этого жанра у Вивальди представлены почти все характерные разновидности итальянской светской кантаты XVIII века. В большинстве случаев это скромная по размерам 2-частная камерная кантата; сопровождение сольной вокальной партии в ней обычно ограничено одним continuo. Кантата такого типа состоит из двух контрастных арий: 1-й медленной и 2-й быстрой, с добавлением небольшого речитатива в начале или между ариями. По установившейся поэтической традиции в 1-й арии передаются чувства сомнения, неуверенности, душевной скорби, а во 2-й - мужественной решимости, радостной окрыленности, надежды.

При увеличении размеров кантаты, естественно, расширялось число исполнителей. Таковы праздничные кантаты, предпосылаемые оперному представлению. Из сочинений этого типа у Вивальди назовем "серенаду" ("serenata") "Празднующая Сена" ("La Senna Festeggiante") для 3-х голосов с сопровождением; ее музыка, возможно, предназначалась для торжеств во французском посольстве в Венеции или была написана по заказу французского двора. Автор текста Доменико Лалли, постоянный либреттист композитора, предоставил ему возможность для многократного прославления Парижа. В произведении выступают две аллегорические фигуры - "Золотой век" ("L'Eta dell'Oro", сопрано) и "Добродетель" ("La Virtu", контральто); в своих безуспешных поисках человеческого счастья они приходят на берег Сены, олицетворенной божеством потока (бас), и там, наконец, их осияет величайшая звезда, святящая над Галлией...

Развернутая по форме "серенада" состоит из двух частей - в 1-й 20, во 2-й 15 вокальных номеров; 2-ю часть открывает типично французская "увертюра", классический образец которой впервые представлен в творчестве Ж. Б. Люлли (1632-1687), - медленное торжественное вступление (Adagio) сменяется быстрым разделом полифонического склада на 3/8, за которым следует музыка Adagio в сокращенном виде.

Высокие художественные достоинства вокально-инструментальных произведений Вивальди позволяют надеяться, что со временем они займут в концертной жизни столь же видное место, как и чисто инструментальная музыка композитора.

ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА

Произведения программного характера играют в творчестве Вивальди столь значительную роль, что заслуживают специального внимания. Предпосылки к созданию программной инструментальной музыки возникли в Италии еще в XVII веке, когда в оперном театре получили распространение изображения героических деяний и пасторальных идиллий, картин подземного царства и природных стихий - плеска волн, завывания ветра и т. п.; во всех подобных сценах оркестру отводилась доминирующая роль. Естественно, что Вивальди как оперный композитор испытывал повышенное влечение к программной музыке. По сравнению с современными ему композиторами-инструменталистами он обнаружил в этой области особую специфическую одаренность.

Характерно, что наиболее популярными у современников стали программные концерты из ор. 8, особенно знаменитые "Времена года" (Под этим названием приобрели известность 1-е 4 концерта из ор. 8 для скрипки и струнного оркестра с continuo.) В Париже они постоянно исполнялись с 1728 года и были выпущены отдельным изданием; еще в 1765 году там исполнялась вокальная аранжировка концерта "Весна" в виде мотета.

Всего известно 28 инструментальных произведений Вивальди, наделенных программными названиями. 17 из них не входят в число отмеченных опусами.

Названия некоторых концертов носят характер шутки или указывают на элементы звукоизобразительности. Таковы, например, скрипичный концерт "Великий Могол" (*Так именовались представители династии моголов, правившей в Индии в XVI-XIX вв.*) и концерт под названием "Протей, или Мир наизнанку"; в партитуре последнего партия 1-й скрипки записана в теноровом и басовом ключах, а партия виолончели в скрипичном; согласно авторской ремарке, скрипка может играть соло виолончели и наоборот (естественно, октавой выше или ниже).

Названия концертов "Щегол" ("Il Cardellino") и "Кукушка" связаны с элементами звукоподражания. В концерте "Щегол" (ор. 10 № 3) оживленная переключка флейты с оркестром в ритурнеле и последующая каденция с трелями и пассажами подражают пению птиц; в остальном 3-частный цикл ничем не отличается от обычного сольного концерта, и только обилие трелей напоминает о программном замысле.

Подобным же образом названия скрипичных концертов "Охота" и "Почтовый рожок" объясняются звукоизобразительным характером мелодики, напоминающей сигналы труб.

Более важны для понимания программной музыки Вивальди произведения, рисующие различные душевные состояния. 2 скрипичных концерта названы "Покой" и "Беспокойство". В 1-м из них оркестр и солист играют преимущественно легато; согласно указанию автора у струнных все время надеты сурдины и ни разу не вступает чембало, чьи резкие аккорды могли бы нарушить ощущение полного покоя.

2-й концерт, естественно, составляет полную противоположность первому. В I части "Беспокойства" господствует возбужденное движение триолей с резкими скачками в мелодии.

В концерте для флейты "Ночь" (ор. 10 № 2) 2 части имеют особые программные обозначения. Следующее за вступительным Largo стремительное Presto названо "Fantasmi" (призраки). "Взлетающие" пассажи 16-х рисуют рой причудливых видений, возникающих в сознании спящего. Последнее Largo перед заключительным Allegro- "Сон" - исполняется струнными с сурдинами без чембало. Напряженные, почти романтические по звучанию хроматизмы этой части выразительно передают неопределенно-зыбкий мир сонных грез.

Особое место в программной музыке Вивальди занимают 2 концерта под названием "Буря на море" ("La Tempesta di Mare"). Изображение морских бурь было излюбленным приемом в операх XVIII века и позднее, вплоть до "Севильского цирюльника" Дж. Россини. Аналогичная сцена имеется в опере Вивальди "Доверчивая нимфа". "Tempesta"-концерты часто включались в оперы, когда автор не успевал сочинить специальную музыку. Все это привело к выработке многообразных иллюстративных приемов, предназначенных воспроизводить в оркестре неистовство морских стихий. В ряду многих подобных произведений "Tempesta"-концерты Вивальди выглядят сравнительно скромно по своим изобразительным возможностям. В концерте для флейты (ор. 10 № 1) I часть пронизывает возбужденное движение 16-х, аналогичное пассажирам из уже упомянутого Presto "Fantasmi".

Несмотря на отдельные изобразительные детали, все перечисленные типы концертов с названиями больше относятся к области "чистой" музыки, чем собственно программной; их развитие строится по законам музыкальной логики; внемузыкальные представления лишь стимулируют творческую фантазию, еще не затрагивая сущности формообразования. Для полноценного восприятия таких произведений знание названия не обязательно.

Программными в подлинном смысле слова являются лишь 4 концерта "Времена года". В амстердамском издании 1725 года каждому из концертов предпослан стихотворный сонет, содержание

которого определяет характер музыкального развития. Судя по тексту посвящения, концерты цикла были известны без сонетов задолго до издания; их тексты, возможно, сочинялись уже под готовую музыку. В посвящении автор сонетов не назван и не исключено, что им был сам Вивальди. Перед публикацией цикла он основательно переработал партитуру, чтобы сделать более понятным программный замысел музыки.

Для творческой манеры Вивальди особенно характерен 3-й концерт цикла, "Осень". Предпосланный ему "Sonetto Dimostrativo" (то есть доказательный, наглядный) разбит на 7 разделов, последовательно воспроизведенных в музыке; кроме того в партитуру включены авторские ремарки программного характера.

Вот подстрочный перевод сонета "Осень":

А) Поселянин в прохладе плясками и песнями справляет радость жатвы обильной,

В) и многие, упившись соком Вакха,

С) завершают свою радость сном.

Д) Так каждый, упоенный ласковым воздухом, оставляет пляски и песни, ибо все в этом времени года манит к прекрасной радости сладкого сна.

Е) На заре охотники выходят с собаками, ружьями и рогами;

Ф) зверь бежит, охотники за ним.

Г) Напрасно он усталый хочет скрыться: вот он уже падает, пораженный выстрелами.

Раздел А) открывает энергичная 4-дольная тема ригурнеля, близкая крестьянским танцам того времени; затем скрипка-соло повторяет ригурнель в двойных нотах. В разделе В) с подзаголовком "Опьяневший" ("L'Ubrìa-co") 2 скрипичных соло с картинной рельефностью передают содержание текста: нарочито беспорядочная, на первый взгляд хаотичная последовательность разложенных аккордов, пассажей 16-х, 32-х и трелей рисует жанрово-характерную сценку, достойную кисти фламандских живописцев. В разделе С), "Сон", постепенно замедляющееся соло скрипки вызывает ощущение долгожданного покоя. Последнее проведение танцевального ригурнеля завершает 1-ю фазу развития "Осени", аналогичную I части сольного концерта; ее форму скрепляют повторения ригурнеля, в то время как в свободно-импровизационных эпизодах соло раскрывается программный замысел.

Раздел D), "Дрема опьяневших" ("Ubrìachi dormienti"), выполняет роль средней части цикла. Музыка этого раздела во многом близка уже упомянутому Largo "Сон" из концерта "Ночь" (ор. 10 № 2).

Последние, разделы E)-G) рисуют сцены охоты и аналогичны финальной части. 3-дольный танцевальный ригурнель и фанфарообразные мотивы, "скачущие" триоли и "убегающие" пассажи 32-х у скрипки-соло, прерываемые "топочущим" тремоло оркестра, не оставляют сомнений в своей звукоизобразительной природе.

Аналогичным образом сочетаются принципы музыкальной формы с программным замыслом в других концертах цикла "Времена года". В первом концерте "Весна" мелодия ригурнеля, передающая "радостное пение" птиц ("lieto canto"), намечает контуры I части; в сольных эпизодах слышится веселое журчание ручейков и нежное веяние зефира, сменяемое грозным шквалом. Затем музыка изображает спящего под шелест дубрав пастушка рядом с недремлющей верной собакой. Как видно из авторских ремарок, в партитуре одновременно переданы сладостные грезы спящего козопаса ("Il capra che dorme") и лай сторожевого пса ("Il cane che grida"): нежно убаюкивающей мелодии скрипки-соло и плавно колышущимся фигурациям 1-х и 2-х скрипок (Largo e pianissimo sempre) противопоставлена назойливо повторяющаяся ритмоинтонация виолы ("molto forte"), играющей "Strappato" ("рывками").

Завершает "Весну" пастуший танец ("Danza Pastorale") с характерной волюночной квинтой в басах: "под звуки пастушьей волынки танцуют нимфы..."

В концерте "Лето", с его более детальной программой, форма трактована значительно свободнее. Плавное течение музыки Adagio четырежды прерывают короткие Presto, изображающие "вихри Борея", "раскаты грома" и т. п.

В концерте "Зима" - в партитуре "L'inverno" ("Ад") - композитор достигает вершин художественной изобразительности. Уже в первых тактах с остинатным "биением" отрывистых 8-х, "наслаивающихся" в различных группах струнных, мастерски передано ощущение всепронизывающей зимней стужи ("под порывами ледяного ветра все живое дрожит в снегу"). В дальнейшем развитии музыки с поразительной наглядностью воспроизводятся удары капель дождя в окно, скольжение на коньках и внезапное падение конькобежца, трещание льда и, наконец, неистовая борьба южного сирокко с северным ветром.

Подлинно новаторский по замыслу цикл "Времена года" значительно опередил свое время, предвосхитив искания в области программной музыки композиторов-романтиков XIX столетия.

На этом можно закончить обзор различных жанров в творчестве Вивальди. В силу того, что множество его рукописей все еще остаются неизданными, этот обзор поневоле носит сжатый, порой конспективный характер; вне нашего поля зрения находится большое количество сочинений, несомненно представляющих значительный интерес. Надо надеяться, что ближайшие годы принесут еще много открытий музыки Вивальди.

Но и то, что уже стало достоянием нашей музыкальной общественности, позволяет видеть в нем одного из наиболее выдающихся композиторов эпохи барокко, творениям которого было суждено пережить свое время и поведать грядущим поколениям о неповторимом великолепии венецианского искусства XVIII века.

Огромное количество произведений Вивальди - всего известно около 825 отдельных композиций - говорит о его исключительной творческой продуктивности. Подобно Перголези и Моцарту, Шуберту и Мендельсону Вивальди принадлежал к типу рано сформировавшихся и стремительно пишущих композиторов. Необходимо помнить, что он жил в эпоху, когда еще незначительное развитие нотопечатания ограничивало "текущий" концертный репертуар почти исключительно новыми произведениями. Умение быстро сочинять было неотъемлемым качеством каждого капельмейстера, вынужденного удовлетворять ненасытные запросы слушателей прежде всего собственным творчеством. Это требование "новизны" музыкальных впечатлений заставляло Баха, Телемана и других композиторов сочинять еженедельно по очередной кантате.

Однако даже в эту эпоху Вивальди выделялся своей феноменальной "скорописью", видимо, составлявшей предмет его особой гордости. По словам Шарля де Бросса, Вивальди "берется сочинить концерт со всеми его голосами быстрее по времени, чем полагается переписчику, чтобы снять копию". Немецкий скрипач-любитель Уффенбах еще в 1715 году сообщал, что Вивальди сочинил для него "expresse" (*спешно - нем.*) за 3 дня - 10 скрипичных концертов. Предельная быстрота выполнения заказа требовалась и в оперном театре, особенно в тех случаях, когда возникала необходимость срочной замены "провалившегося" опуса. На автографе партитуры оперы "Тито Манлио" сделана пометка - "музыка Вивальди сочинена за 5 дней".

Один из современных исследователей ярко описывает впечатление от рукописей Вивальди, хранящих следы поспешной лихорадочной работы: "Страница за страницей, по мере того как усиливается, творческая экзальтация, его нервный почерк становится все менее четким. Стремительное перо словно не может угнаться за бурным потоком неистощимого вдохновения. Знаки в начале нотного стана принимают все большие размеры, акколады начертаны с поистине барочным размахом и гигантские завитушки ключа соль достигают другого стана. Множество пропущенных в спешке знаков альтерации проставлены впоследствии, за неимением места, над нотами. Всюду, где только возможно, Вивальди пользуется знаками сокращения".

Подобные методы, обеспечивая высокую "конкурентоспособность", естественно, таили в себе опасность шаблонного рутинного сочинительства. Уже современники высказывали резкие критические замечания по поводу безудержной, не знающей пределов продуктивности Вивальди. Так, Кванц писал, что "сочиняя под конец жизни слишком много и ежедневно... Вивальди впал в жалкое легкомыслие и даже дерзость"(?!). Однако туринские рукописи показывают, что во многих случаях Вивальди тщательно корректировал свои сочинения, проявляя при этом достаточную самокритичность; особенно это заметно в двойных редакциях одного и того же концерта для различных инструментов.

Известное нам наследие Вивальди количественно не выходит за пределы норм XVIII века, даже, наоборот, уступая такому "рекордсмену" многописания, как Г. Телеман, перу которого принадлежало около 1000 оркестровых сюит, 46 пассионов (по-русски - "Страстей"), 23 годовых цикла кантат, составляющих около 3000 вокальных номеров с сопровождением, и т. д. Слабость и малооригинальность некоторых работ Вивальди скорее объясняется отсутствием в то время подлинной исторической ретроспективы в репертуаре, возможности сравнения с классическими образцами, впервые появившейся в конце XVIII столетия.

Методы работы Вивальди полностью отвечали запросам окружающей среды, для которой "новизна" музыки была неизмеримо "важнее ее "долговечности". И все же не его феноменальная "скоропись", а неустанное стремление к совершенству привело к созданию многих произведений, остающихся непревзойденными образцами художественного мастерства.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА ВИВАЛЬДИ И БАХ

Творчество Вивальди оказало огромное влияние не только на современных ему итальянских композиторов, но и на музыкантов других национальностей, прежде всего немецких. Здесь особенно интересно проследить влияние музыки Вивальди на И. С. Баха, величайшего немецкого композитора 1-й половины XVIII века. В первой биографии Баха, опубликованной в 1802 году, ее автор, Иоганн Николаус Форкель, выделил имя Вивальди среди мастеров, ставших предметом изучения для молодого Иоганна Себастьяна. По словам Форкеля, Бах не имел иных наставников в искусстве композиции кроме музыкальных шедевров прошлого и настоящего. Начав с беспорядочных импровизаций в стиле "клавир-гусаров", как он сам позднее метко окрестил этот способ сочинения, Бах вскоре почувствовал необходимость в некоем руководстве, которое привело бы в порядок его музыкальные мысли. "Таким руководством, - пишет Форкель, - ему послужили появившиеся тогда впервые скрипичные концерты Вивальди. Он слышал, что их часто превозносят как отличные музыкальные пьесы, и напал на счастливую мысль приспособить их все для клавира. Он изучил логику музыкальных мыслей, их взаимоотношение, смену модуляций и многое другое. Переработка мыслей и

пассажей, приспособленных для скрипки, но несоответствующих особенностям клавира, научила его мыслить чисто музыкально, так что по окончании этого труда он уже не должен был заимствовать свои мысли у играющих пальцев, но мог их брать исключительно из своей фантазии".

Современники Форкеля, уже успевшие позабыть о существовании Вивальди, вряд ли в достаточной мере оценили значение этого свидетельства. А между тем Форкель, родившийся в 1749 году, за год до смерти Баха, несомненно собирал сведения о нем среди его ближайшего окружения, сыновей и учеников. В то время еще невозможно было определить, в какой мере итальянская музыка оказала влияние на формирование композиторского гения Баха. Его обработки концертов Вивальди и других авторов были опубликованы лишь полвека спустя, в середине XIX столетия. В настоящее время установлено, что Баху принадлежит всего лишь 10 транскрипций скрипичных концертов Вивальди, а не 22, как считалось в прошлом веке. Все они, кроме одной, были выполнены между 1708 и 1717 годами, в веймарский период жизни немецкого музыканта. Это 3 концерта для органа, 6 для одного чембало и 1 для 4-х чембало с сопровождением.

Транскрипции Баха для чембало, несомненно, значительно уступают по звуковой выразительности оригиналам. Видимо, Бах сделал их в качестве своеобразных учебных пособий для себя и своих учеников. Исключение представляют органные концерты, использующие богатую звукоокрасочную палитру инструмента, превосходящую выразительные возможности оригиналов. Вероятно, Бах предназначал свои органные обработки для исполнения во время литургии, как это было тогда принято.

Несмотря на весь свой пиетет к Вивальди, Бах подходил к нему в своих обработках достаточно критически, создавая улучшенные варианты там, где возникала монотонность от повторения однообразных мелодических фигур, назойливых секвенций и т. п.

Влияние, оказанное музыкой Вивальди на немецкого композитора, несомненно, было огромным. По словам А. Казеллы, "[Бах] - его величайший почитатель и вероятно единственный, кто в то время смог понять все величие гения этого музыканта". Усиление инструментально-виртуозного характера тематизма Баха в кётенский период его творчества (1717-1723) непосредственно связано с изучением музыки Вивальди. Но его воздействие проявилось не только в усвоении и переработке отдельных выразительных приемов, - оно было значительно шире и глубже. Бах настолько органично воспринял стиль Вивальди, что он стал его собственным музыкальным языком. Внутренняя близость с музыкой Вивальди ощутима в самых различных произведениях Баха вплоть до его знаменитой "Высокой" мессы си минор. В том гигантском синтезе различных художественных явлений, который осуществил в своем творчестве Бах, Вивальди принадлежит одно из самых почетных мест.