

Предисловие и благодарности

В последние десятилетия музыка Антонио Вивальди подвергается особенно пристальному критическому изучению. В исследовании его творчества филологический и историографический жанры находятся в практически законченной стадии, пополнившись в последнее время захватывающими открытиями таких монументальных партитур, как опера «Монтесума», поздние литургические сочинения, ранее неизвестные инструментальные пьесы. Кроме того, прогрессивные методы источниковедения все больше проникают в такие традиционно сложные стороны изучения Вивальди, как хронологическая атрибуция его инструментальной и духовной музыки, и помогают заполнять некоторые пробелы, касающиеся его личной и творческой жизни. Вклад Вивальди в формирование новых и развитие существующих жанров и структурных моделей исследуется во всем его огромном объеме, разнообразии и художественной ценности. Все эти исследования, рассматривая свои темы с разных сторон, содержат фрагментарные, хоть и проницательные наблюдения над индивидуальной гармонической идиоматикой Вивальди, однако обращение с тональностью и гармоническими техниками остается наименее изученной стороной его стиля. Более того, исследование теоретических вопросов, связанных с процессом кристаллизации зрелой гармонической тональности, никогда ранее не сочеталось с глубоким анализом широкого круга музыкальных произведений Вивальди.

Задача настоящей книги — конкретное исследование организации тонального пространства в музыке Вивальди в контексте

огромного количества музыкально-теоретических трудов его времени (в основном итальянских). Конечная цель состоит в том, чтобы максимально объединить музыкальную практику и теорию начала XVIII века, применяя при этом для анализа произведений теоретические предпосылки, относящиеся к тому времени. Интерес автора к Вивальди вылился в докторскую диссертацию (Еврейский университет в Иерусалиме, 2001), посвященную гармоническому языку и трактовке тональности в первых частях его концертов. С тех пор автор занимается исследованием этого интереснейшего репертуара и в разных формах возвращается к некоторым из своих прежних концепций. Настоящая книга в определенной степени основана на этих ранних исследованиях, хотя взгляды автора с тех пор претерпели значительные изменения.

Данное исследование выполнено при поддержке научных грантов от фондов Орзен и Солтер по музыке и музыковедению Еврейского университета; премии Виджевани на исследования в Италии, грантов на индивидуальные исследования библиотеки Ньюбери в Чикаго и Итальянской академии продвинутых исследований в Америке при Колумбийском университете, которые предоставили автору исключительную возможность для осуществления этого проекта.

Эта книга была бы невозможна в ее нынешнем виде без редакторской помощи и неустанной поддержки Алис Маквей. Переводы на различные иностранные языки много выиграли под опытным профессиональным взглядом Елены Абрамов-ван Рейк, Гильада Рабиновича и Даниила Стратиевского. Я глубоко признательна Майклу Тальботу за его многолетнюю поддержку моего Вивальди-проекта, а также за помощь и советы в целом. Особую благодарность я выражаю Джону Уолтеру Хиллу, который не только направил мою мысль к новым вдохновляющим идеям, но и предоставил мне доступ к своим уникальным базам данных и микрофильмам. Мои старшие коллеги — Дон Харран и Саймон Маквей, и особенно научный руководитель диссертации Йехоаш Хиршберг — всегда оказывали мне неизменную поддержку. Неоценимая помощь Энрико Фубини содействовала моей работе с рукописями Вивальди в Национальной университетской биб-

лиотеке Турина. Особую благодарность я выражаю Райнхарду Штрома за щедрость в обмене информацией. Выдающиеся ученые прочитали ранние варианты отдельных глав и внесли важные предложения: Идо Абрава, Грегори Барнетт, Майкл Доддс, Рут ХаКоэн, Рут Кац, Рудольф Раш, Николас Темперли и Стивен Зон.

Я благодарна сотрудникам библиотеки гуманитарных и социальных наук Блумфельда в Еврейском университете, библиотеки Иерусалимской академии музыки и танца; Национальной университетской библиотеки, Турин; музыкальной и общей библиотеки Университета Иллинойса, Урбана-Шампейн; библиотеки Ньюбери, Чикаго; и библиотеки Колумбийского университета.

Искренне благодарю редактора серии Массимо Осси и сотрудников издательства Indiana University Press — Джейн Бэнкен, Бетани Киссел, Элейн Отто, Сюзанн Райан, Джун Силай и Донну Уилсон — за их участие, заинтересованность и помощь на всех этапах написания и выпуска книги.

Больше всего я хочу поблагодарить свою семью — источник постоянного ободрения, терпения и неизменной поддержки: моих родителей Марка Бровера и Мирру Кипнис, подающих пример высоких академических стандартов; моих детей Эли, Дану и Илана, которые приняли Вивальди как члена семьи, и, прежде всего, моего мужа Наума Любовского, всегда моего первого и самого требовательного читателя, который мастерски и скрупулезно подготовил все мои нотные примеры, таблицы и рисунки. Всем им с любовью посвящается эта книга.

От автора и переводчика

Данная книга представляет собой русскоязычный перевод монографии «Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi», опубликованной издательством Университета Индианы в Блумингтоне и Индианаполисе в 2008 году в серии «Музыка и воображение раннего Нового времени» («Music and the Early Modern Imagination»).

Между англоязычной и отечественной литературой, посвященной анализу раннетональных гармонических систем западноевропейской музыки, существуют серьезные различия, касающиеся как теоретических оснований, так и принятого аналитического и лексического аппарата; в силу этих различий текст перевода иногда значительно отклоняется от своего дословного эквивалента в оригинале.

Наибольшую терминологическую проблему представляет группа ключевых для настоящего исследования терминов — mode, key, tonality, scale, — требующая определенной корректировки при использовании русскоязычных неточных аналогов — лад, тональность, звукоряд. Принципиальное различие между модальными и тональными звуковыми системами — mode vs tonality/key — представлено в русском тексте термином «лад» с дополнительными пояснениями. При обсуждении тональных структур secondary and tertiary cadences / key areas / tonal centers переведены как побочная и периферийная тональные области.

Жанровое определение *sinfonia* сохраняет адекватную орфографию (синфония).

Имена авторов, названия опер, теоретических трактатов и подобных текстовых документов при первом упоминании даются на кириллице (имена) и на русском языке (названия) и затем —

в скобках — в оригинальном написании. Имена собственные приводятся в исходной форме (не склоняются). Оригинальные тексты теоретических трактатов, приведенные в сносках-примечаниях, сохраняют орфографию оригинала. Их переводы в тексте выполнены переводчиком, за исключением тех случаев, в которых приводится ссылка на существующий перевод.

Все сочинения Вивальди, упомянутые в тексте, обозначаются в соответствии с тематическим каталогом Питера Риома: Peter Ryom. *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi: Les Compositions Instrumentales*. Copenhagen: Engstrøm & Sødning, 1986, в дополнение к оригинальному названию и (для вокальных сочинений) итальянскому или латинскому инципиту.

Музыкальные примеры следуют полным изданиям сочинений Вивальди «Le opere di Antonio Vivaldi» (ed. Gian Francesco Malipiero, Milan: Ricordi, 1947–1972) и «Nuova edizione critica delle opere di Antonio Vivaldi» (Milan: Ricordi, 1982–).

Схемы 5.1, 6.1–3, 8.1 и 12.1–5 очерчивают тональные структуры произведений по отношению к другим композиционным параметрам, а именно фактурным контрастам между рипиено и сольными эпизодами (R (ripieno) — S (solo), повторным проведением начального мотивно-тематического ядра (M (motto motive)), и временным пропорциям. Мажорные тональности обозначены заглавными буквами, и их действие как расширенных ступеней лада в общем тональном плане обозначено большими римскими цифрами; минорные тональности — соответственно строчными буквами и строчными цифрами; стрелки используются для индикации модуляционных процессов, органные пункты обозначены как PP (pedal point), а двойная наклонная линия используется для индикации внезапного тонального сдвига (hiatus).

Вступление

Теоретические аспекты и практическое воплощение явления, получившего определение «ранняя тональность», представляют собой одно из ключевых направлений исследования в современном музыкознании. Признание ранней тональности как самостоятельного этапа в истории организации звукового пространства в западной музыке основывается на общем согласии по поводу ее соотношений со смежными звуковысотными системами — зрелой, классической установившейся тональностью и предшествующей модальностью, — а также на консенсусе относительно ее хронологических границ.

Исследователи относят начало наглядного перехода от модальных принципов к тональным к началу XVII или даже к XVI веку. Первые толкователи понятия тональности Александр-Этьен Шорон и Франсуа-Жозеф Фетис по времени относили ее происхождение к ранним мадригалам Клаудио Монтеверди [Choron, Fayolle 1810–1811: xxxvii; Fétis 1840: 30–33]¹. Такой основополагающий фактор зрелой *tonalité moderne* (установившейся гармонически тональности), как контраст между консонирующей и диссонирующей (септаккорды) гармонией, в музыке Монтеверди они считали уже ясно различимым. В настоящее время Сьюзен Макклари и Эрик Чейф обнаруживают у Монтеверди зачатки тональной гармонии, а Карл Дальхауз улавливает первые ее проявления в мотетах Жоскена де Пре [McClary 1976; McClary 2004; Chafe 1992; Dahlhaus 1990]. Эдвард Ловинский перечисляет несколько важнейших исторических достижений, которые, по его мнению, свидетельствуют о развитии концепции тональности во фроттоле

¹ См. также [Simms 1975].

и мадригале XV века [Lowinsky 1961: 4, 15, 34]². Что касается даты окончательной кристаллизации гармонической тональности, большинство авторов соглашаются на том, чтобы установить ее в последних двух десятилетиях XVII века. После выхода в свет фундаментальной книги Манфреда Букофцера о музыке барокко творчество Арканджело Корелли представляется соответствующей отправной точкой, в которой началось претворение в действительность «языка полностью установившейся тональности» [Bukofzer 1947: 219]³. Эрик Чейф подтверждает эту точку зрения:

Аккордовый и модальный способ сочинения, как поначалу отдельные — теоретически и практически — методы музыкального мышления, в течение XVII века постепенно сливаются, пока примерно к 1680 году эти два принципа не обнаруживаются работающими в тандеме, образуя то, что сегодня иногда называют «гармонической тональностью»⁴.

Сьюзен Макклари остроумно добавляет, что «мы сетуем по поводу остатков модальности в музыке композиторов XVII века и вздыхаем с облегчением по поводу появления таких композиторов, как Корелли, который понял — наконец-то! — как быть полностью тональным»⁵. Джордж Бьюлоу проливает свет на свое

² Эти достижения: использование трезвучных гармоний («трезвучная атональность»), последовательность которых понятна с точки зрения отношений между основными тонами аккордов (без привязки к тональному центру), повсеместное использование гармонических оборотов, состоящих из автентических кадансов (служащих для разделения произведения на различные секции и разделы), ограничение ладового разнообразия одним мажорным и одним минорным ладом, возможности транспозиции диатонической системы с помощью ключевых или случайных знаков альтерации.

³ Это прославление Корелли имеет своим источником историю его канонизации в XVIII веке. См. главу 1.

⁴ «At first theoretically and practically distinct methods of thinking about music, chordal and modal composition gradually merge in the course of the seventeenth century, until by about 1680 these two principles can be found working in tandem to form that which today is sometimes called “harmonic tonality”» [Chafe 1991: 67].

⁵ «We whine over the vestiges of modality in the music of seventeenth-century composers and breathe a sigh of relief over the advent of composers such as Corelli, who figured out—finally!—how to be entirely tonal» [McClary 2000: 64].

утверждение об ответственности Корелли за «укрепление и совершенствование *lingua franca*, концепции музыки для струнных инструментов итальянского стиля, которая на протяжении десятилетий привлекала столько же неитальянцев, сколько и итальянцев»⁶. Джон Уолтер Хилл утверждает, что в произведениях Корелли линейные и интервальные правила модальности объединяются с «нормализацией гармонического стиля» на вертикальном уровне. Хилл говорит, что эта особая манера отбора стандартных аккордовых последовательностей, с упором на небольшое количество устойчивых оборотов и ограничение возможностей для их продолжения, способствовала тому, чтобы создавалось впечатление движения вперед, направленного на достижение четко предсказуемых целей.

Действительно, именно в этот период произошло объединение тех основных принципов, которые сегодня отождествляются с тональностью в общепринятом понимании, включая нацеленность на мажор и минор с их дихотомией и взаимодополняющим противопоставлением, функциональность и иерархическое упорядочивание кадансовых формул, систематическое подчинение тональной периферии центру, соотношение транспозиции и модуляции, расширение тонального контраста. Несмотря на такое единодушие в определении исторических рамок и границ, многие другие вопросы, связанные с ранней тональностью, все еще остаются спорными. Одним из них является извечный вопрос о природе, динамике и практическом осуществлении этого перехода.

Делберт Безвик, исследователь, первым среди других рассматривший дихотомию модальности и тональности в репертуаре XVII века, предполагает, что эти две системы являются взаимоисключающими, и предлагает свою трактовку линейных, гармонических и синтаксических процессов как однозначно тональных либо модальных. Даже если предположить, что некоторые из его предпосылок не выдержали проверки временем, ценность тако-

⁶ «...solidifying and perfecting a *lingua franca*, an Italianate concept of instrumental music for strings that appealed to as many non-Italians as Italians for decades» [Buelow 2004: 132].

го подхода заключается в том, что автор тщательно обозначил эти различия. Безвик утверждает, что модальные сочинения характеризуются отсутствием безусловного тонального центра (с опорой на систему из четырех ладов, каждый из которых демонстрирует собственные кадансовые формулы), врожденным отсутствием когерентности, иерархии и почленного объединения, нецеленаправленной гармонией, изобилующей «обратными» последовательностями, и недостатком расширений данной функции. Тональность, напротив, отличается «организованной иерархической взаимосвязью музыкальных звуков, воспринимаемых и интерпретируемых по их отношению к некоторой центральной точке, которая служит для координации отдельных элементов и событий и придает им смысл как составным частям единого целого». Безвик понимает «тональную осознанность» как поведение преобладающей центральной гармонии по отношению к различным побочным созвучиям. Таким образом, структурная таксономия и гармоническая логика, а также связанная внутренняя организация определяются как составляющие, характерные только для тональности и внутренне ей присущие⁷.

Роберт Винпал разъясняет эти компромиссы в отношении механизма перехода от одного организующего принципа к другому через свое определение смешанной тональности: «смесь тональных и модальных элементов, которая не поддается четкому разграничению... и возникает в произведении, которое протекает то тонально, то модально или и так и этак одновременно»⁸. Этот автор считает, что приемы (обороты), коренящиеся в ладах, могут появляться в контексте произведений, которые являются строго тональными, называя этот синтез принципов «мональностью».

⁷ «the organized relationship of musical sounds, as perceived and interpreted with respect to some central point of reference that serves to coordinate the separate items and events and to lend them meaning as component parts of a united whole» [Beswick 1950: 11–12].

⁸ «...a mixture of tonal and modal elements which defies a clear decision... and occurs in a composition which proceeds now tonally and now modally or both simultaneously» [Wienpahl 1971: 408, 411].

Оригинальная тактика Сьюзен Макклари для осмысления модальной практики разделяет модальную и тональную области действия. Она предполагает, что

хотя некоторые функции, такие как кадансовые формулы, могут оставаться постоянными в обоих случаях, гармонический профиль в тональной и модальной музыке по большей части выполняет совершенно разные функции на разных уровнях. Несмотря на наличие основных элементов тональной гармонии в музыке XV и XVI веков, переход от модальности к тональности был не постепенно-эволюционным, а представлял собой резкое изменение, мотивированное исключительно появлением гомофонии. Его можно рассматривать как радикальную реорганизацию ранее существовавших техник, некоторых линейных и некоторых гармонических, в совершенно новый комплекс функциональных отношений⁹.

Макклари утверждает, что

новая система тональности представляет собой радикальную перекомпоновку различных элементов модальной системы Ренессанса. Сами структурные последовательности, принципы расширения гармонических функций, мелодические завершения, структурообразующая роль диссонанса, определенные гармонические функции и модели формы — все это аспекты более ранней системы, но все они меняют свое относительное иерархическое положение в более позднем стиле¹⁰.

⁹ «while a few functions, such as cadential formulas, may remain constant in both, surface harmony in tonal and modal music, for the most part, serves entirely different functions on different levels. Despite the presence of fundamental units of tonal harmony in music of the fifteenth and sixteenth centuries, the shift from modality to tonality was not a gradual evolution but an abrupt change, motivated largely by the advent of monody. It may be thought of as a drastic reorganization of preexisting techniques, some linear and some harmonic, into a completely new complex of functional relationships» [McClary 1976: 13].

¹⁰ «a new system of tonality represents a radical reassembling of various elements of the Renaissance modal system. The structural progressions themselves, the principles of parenthetical expansion, melodic closure, structural dissonance/counter-

Карл Дальхауз, напротив, отвергает дихотомическую концепцию модальности и мажоро-минорной тональности как двух автономных систем, которые плавно эволюционировали одна в другую с течением времени. Он убедительно доказывает, что модальность и гармоническая тональность не представляют собой отдельные музыкальные языки и поэтому переход от одного к другому не повлек за собой фактического изменения синтаксических систем. Вместо этого он считает, что понятие тональности включает в себя понятие модальности, определяя последнюю как тональность, которая ограничена определенными мелодическими категориями и которая предшествовала гармонической, основанной на аккордах, тональности XVII века. Его подход исходит из того, что гармоническая тональность (которая в ретроспективе выглядит как альтернатива модальной системе) на самом деле была перевоплощением (переструктурированием) ранее существовавших модальных структур, усиленных нормализованным аккордовым синтаксисом, хотя в своей продолжающейся трансформации она претерпела решающий этап в XVII веке.

Дальхауз новаторски предлагает определение тональности «посредством отношений между аккордами, связанными с центром — тоническим трезвучием»¹¹. Для него тональная гармония основывается на двух положениях: что трезвучие само по себе представляет первичное, врожденное единство и что последовательность основных тонов аккордов определяет тональность. В гармонической тональности

характеристика лада и грамматика аккордов были двумя сторонами одной медали — тональность определялась гармонически, через аккордовые отношения, а гармония определялась тонально. Такой уровень (тип) иерархии об-

balance, and certain harmonic functions and formal shapes are all aspects of the earlier system, yet they all change their relative hierarchical positions in the later style» [Ibid.: 79].

¹¹ «the representation of a key by means of associations among chords related to a center—a tonic triad» [Dahlhaus 1990: 18].

разует контраст с более ранней музыкой, где эти два фактора были взаимно независимы — метод соединения вертикальных комбинаций тонов не служил в первую очередь для показа лада¹².

В гармонической тональности различные индивидуальные особенности (а именно, сведение многообразия ладов к мажорному и минорному, утверждение роли основного тона аккорда, эмансипация септаккорда и различие между функцией и ступенью лада), уже работающие спорадически в модальном контексте, объединяются, становясь «кофакторами» системы.

Эти идеи развивает Эрик Чейф в своем проницательном разборе тональной логики в кантатах Баха и сборниках мадригалов и операх Монтеверди. Чейф показывает, что общий облик звуковысотной структуры в этот период был гораздо сложнее, чем представленный как простое сопоставление (и совпадение) лада и тональности. Он подчеркивает в своем разборе важность того, что тональное пространство должно было быть приведено в систему одновременно на основе взаимодополняющих понятий, таких как гамма, система, гексахорд и лад. Его рассуждения основываются на объединении

различных типов тональных отношений внутри произведения, в соответствии с которыми категории модуса, амбигуса и тетракорда («genera») являются одинаково важными. В результате получается очень сложный тональный спектр, который сохраняет многое из исторически сложившегося тонального ощущения¹³.

¹² «the characterization of key and the grammar of chords were two sides of the same coin—tonality was determined harmonically, through chordal relationships, and harmony was defined tonally. This development stands in contrast to earlier music where the two factors are mutually independent—the method of linking vertical combinations of tones did not primarily serve the presentation of the mode» [Ibid.: 4].

¹³ «different types of tonal relationship within the work, according to which distinctions of mode, ambitus, and genera are all important categories. The result is a very complex tonal spectrum that preserves many historical tonal perceptions» [Chafe 1991: 88].

Беря такой подход за основу, Чейф предлагает свою концепцию тональной аллегории: последовательная трактовка тональности как звукового пространства с сильным образным потенциалом, лежащая в основе композиторского метода, глубоко укоренившегося в музыке барокко.

Беверли Стайн, изучая музыку данного периода, тщательно разбирает механизмы того, что она называет переходом от модальности к тональности, в кантатах Джакомо Кариссими, используя его творчество как хорошо структурированный пример подлинно промежуточной формы тональности. У Стайн картина постепенной эволюции от одной системы к последующей основывается на меняющейся взаимозависимости между количеством ладов и возможностей их транспозиции.

Ее схема охватывает период от восьмеричной системы ренессансных ладов (с возможностью их транспозиции на два тональных уровня) до сведения количества ладов к оставшимся от более ранней практики четырем, являвшимся предметом расположения на семи тональных уровнях, которые она выявляет у Кариссими. Этот процесс приводит к конечному «выживанию» двух ладов — через полное расширение возможности их транспонирования до 12, что и иллюстрирует зрелая тональность XVIII века. Стайн показывает, как традиционная техника модальной транспозиции послужила движущей силой в экспансии тональности [Stein 1994: 60, 63–64; Stein 2002].

Несмотря на столь разные взгляды на переходный период в отношении консолидации, отбора, реорганизации и переосмысления существующих структур в новый тип иерархии, все эти авторы сходятся в том, что эта промежуточная стадия на практике была слиянием черт обоих типов.

Данная работа ставит своей целью показать, что рассмотрение некоторых аспектов тональности начала XVIII века может служить инструментом в попытке пролить свет на этот продолжавшийся во времени сдвиг в системе звуковысотной организации в европейской музыке. В настоящей книге исследуется отношение к тональности и гармоническим процессам в музыке Антонио Вивальди, который в наши дни считается самым продуктивным,

оригинальным и влиятельным итальянским композитором начала XVIII века.

Решающее влияние, которое его формообразующее и тональное мышление оказало на музыку XVIII века, отмечали многие поколения исследователей, начиная с Луиджи Торки, Арнольда Шеринга и Ойгена Шмитца около 1900 года и заканчивая Вальтером Кольнедером, Карлом Хеллером и Майклом Тальботом почти столетие спустя [Torchi 1901; Schering 1905; Schmitz 1914; Kolneder 1982; Heller 1997; Talbot 1988, 1993, 1995]. Тем не менее организация тонального пространства в музыке Антонио Вивальди должна подорвать любую неуместную уверенность в однозначно «зрелом тональном характере» его музыкального языка, поскольку при рассмотрении оказывается, что в этом языке различные аспекты тональной структуры и гармонической лексики имеют общие черты с таковыми же, относящимися к более раннему периоду.

Любое серьезное исследование вивальдиевского стиля имеет тенденцию укреплять предположение, что основные параметры гармонической тональности, определяющие тональную организацию в музыке позднего XVIII века, не могут адекватно объяснить характерную для его музыки структуру звуковысотной организации. На самом деле, тональное мышление Вивальди, кажется, возникает из совершенно иных предпосылок и часто оказывается трудно совместимым с теорией при помощи тех аналитических инструментов, которые наиболее распространены в общепринятой практике. Учитывая значение Вивальди в то время, когда гармоническая тональность все еще находилась в таком аморфном состоянии, обсуждение его гармонического языка требует специальных терминов, способных адекватно охарактеризовать этот сложный процесс. Эти причины в основном и определили для автора выбор Вивальди как главного героя настоящего исследования.

Кроме того, уникальное положение Вивальди в сокровищнице западного музыкального искусства делает удивительно привлекательными некоторые другие ракурсы обсуждения. Прежде всего, обращение Вивальди с тональностью и его гармонический

язык, поднимая типичные проблемы тональной организации, одновременно являют собой качества как индивидуальные, так и общие для всего исторического периода. Использование тональных и гармонических техник Вивальди в качестве наиболее ощутимых параметров (указывающих на степень его стилистической корреляции с мейнстримом или отклонения от него) позволяет пролить свет на тональное мышление того времени.

Во-вторых, огромное значение имеет вклад Вивальди в консолидацию структурной парадигмы ритуальной формы быстрых частей сольного концерта — самой ранней самостоятельной формообразующей модели, опирающейся на гармоническую тональность в качестве своей логической основы. Являясь вершиной структурной концепции барокко, эта гармонически контролируемая, сложная и выверенная инструментальная форма ознаменовала собой поистине судьбоносный момент в истории музыки XVIII века.

В-третьих, существует явное различие между оценкой гармонического языка Вивальди у его современников и у ученых настоящего времени. Современные нам исследования описывают тонально-гармонический язык Вивальди как однозначно новаторский и передовой, в одном ряду с другими характеристиками его музыкального стиля¹⁴. Однако музыканты XVIII века часто относились к его музыке с пренебрежением и даже осуждали голосоведение и гармонию Вивальди, считая их продуктами откровенного невежества. Несмотря на то что некоторые нововведения Вивальди (такие как возвышенная драматическая воодушевленность, твердые формообразующие принципы, виртуозное инструментальное письмо и смелые выразительные средства) были восприняты и интенсивно развивались последующими поколениями музыкантов в течение XVIII века, жизнь его гармонического языка оставалась сравнительно мало

¹⁴ Шеринг говорит о Вивальди как о «прогрессивном» во всех отношениях музыканте [Schering 1905: 96]. Пеншерль отмечает в сочинениях Вивальди «силу тонального чувства в современном понимании мажора-минора» [Pincherle 1957: 70], а Тальбот подчеркивает его «новизну и беспрецедентную непосредственность» [Talbot 1988: xv].

подражаемой. Это запутанное положение вещей само по себе является красноречивым доказательством вдохновенной непредсказуемости тонального мышления Вивальди!

Не менее важен и тот факт, что Вивальди, в отличие от большинства своих коллег и прямых преемников, был чисто практическим музыкантом, не отличаясь ни особой ученостью, ни даже систематической подготовкой, и никогда не занимался теоретическим обобщением в отношении своего искусства¹⁵. Пресловутое отсутствие у него формального образования, безусловно, способствовало тому, что его воображение выходило далеко за рамки модальной традиции, признанной господствующей доктриной для итальянских музыкантов его эпохи. Действительно, Вивальди, в силу историко-культурных причин, а также случайных обстоятельств личного свойства, был, возможно, уникально предназначен для того, чтобы бросить вызов господствующим музыкальным обычаям того времени, являясь к тому же восхитительно равнодушным к исторической жизнеспособности любых своих инноваций.

Наконец, выбор Вивальди обусловлен важнейшим положением, которое тонально-гармоническая выразительность занимает в пространстве его индивидуального стиля. Его тонально-гармонический язык в сравнении с другими стилистическими составляющими (выбором инструментального ансамбля и состава исполнителей, типом инструментовки, виртуозным требованиям к партиям и т. д.), с течением времени претерпел сравнительно мало изменений и оставался независимым от таких факторов, как конечное предназначение произведения и условия его испол-

¹⁵ О систематическом музыкальном образовании Вивальди практически ничего не известно, за исключением предположения, что уроки игры на скрипке он брал у своего отца, Джованни Баттиста Вивальди. Почти во всех биографиях XX века увековечен миф о том, что Вивальди также изучал орган и получил теоретическое образование у Джованни Легренци, который служил *maestro di capella* в Сан-Марко. Однако Тальбот [Talbot 1993: 30] и совсем недавно Сарделли [Sardelli 2005: 48] поставили это под сомнение, причем Сарделли указывает на то, что Вивальди был многим обязан как отцу, так и венецианским маэстро, входившим в его круг.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru