**"Времена года" Антонио Вивальди**

Александр Майкапар

Цикл из четырех концертов для солирующей скрипки с оркестром. Каждый из концертов в трех частях и каждый концерт изображает одно время года. Они входят в состав собрания (Op. 8), озаглавленного "Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione" ("Спор Гармонии с Изобретением").

Сочинен: ок.1720.

Опубликован:1725. Амстердам. Издатель Мишель Ле Цене.

Полное название: "Le quattro stagioni" ("Четыре ремени года").

**Рыжий священник**

"Prete rosso" ("Рыжий священник") - такое прозвище получил Антонио Вивальди в мемуарах Карло Гольдони. И действительно, он был и рыжим ("Рыжий" - было прозвище и его отца), и священником.

Антонио Вивальди (4 марта 1678, Венеция - 28 июля 1741, Вена) родился в семье профессионального скрипача, его отец играл в соборе Св. Марка, а также принимал участие в оперных постановках. Антонио получил церковное образование и готовился стать священником: он последовательно становился exorcista (заклинатель; 1695), acolythus (восприемник; 1696), subdiaconus (протодьякон; 1699), diaconus (дьякон; 1700). Но вскоре после того, как он был посвящен в sacerdos (священник; 1703), что давало ему право самостоятельно служить мессу, он отказался от этого, сославшись на плохое состояние здоровья (он страдал астмой, явившейся следствием перенесенный при рождении травмы грудной клетки). В 1703 он числился maestro di violino (учитель игры на скрипке) в Оспедале делле Пиета. Это один из венецианских приютов для девочек-сирот. С перерывом в два года Вивальди занимал этот пост до 1716 года, когда стал maestro de' concerti. Позже, находясь уже далеко от Венеции, он сохранил свои связи с Пиета (одно время он каждый месяц посылал туда два своих новых концерта).

Репутация Вивальди начала быстро расти с его первыми публикациями: трио-сонаты (вероятно 1703-1705), скрипичные сонаты (1709) и особенно его 12 концертов "L'estro armonico" ("Гармоническое вдохновение") Op. 3 (1711). Они, содержа некоторых из его самых прекрасных концертов, были изданы в Амстердаме и широко распространились в северной Европе; это заставило музыкантов, посещавших Венецию, разыскивать там Вивальди, а в ряде случаев заказывать у него новые, как это было, например, сделано для дрезденского двора. Баху так понравились концерты Вивальди, что пять концертов Op. 3 он переложил для клавесина , а еще ряд концертов - для органа. Многие немецкие композиторы подражали его стилю. Он издал два далее собрания сонат и еще семь сборников концертов из концертов, включая "La stravaganza" ("Экстравагантность") Op. 4 (приблизительно 1712), "Il cimento dell'armonia e dell'inventione" ("Спор Гармонии с Изобретением"), Op. 8 (приблизительно 1720, включая "Четыре времени года") и "La cetra" ("Лира"), Op. 9 (1727). Именно в жанре инструментального концерта заключены главные достижения Вивальди и его значение в истории музыки. Он был первый композитор, который постоянно использовал форму ритурнели в быстрых частях, и это стало образцом для других композиторов. Тот же самое можно сказать о вивальдивской форме концерта в целом, состоящим из трех частей: быстро - медленно - быстро. Из его приблизительно 550 концертов, примерно 350 - для солирующего инструмента с оркестром (более 230 для скрипки); около 40 двойных (то есть для двух солистов), больше 30 для нескольких солистов и почти 60 для оркестра без солистов. Вивальди был оригинальным инструментовщиком и написал несколько концертов для необычных сочетаний инструментов, например, для виолы д'амур и лютни, или для множества духовых инструментов, включая такие, как шалмей, кларнет, валторну и другие редкие инструменты. У него также много сольных концертов для фагота, виолончели, гобоя и флейты. Некоторые из его концертов - программные, например "Буря на море" (такое название имеют три концерта ), "Охота", "Тревога", "Отдых", "Ночь", "Протей, или Мир навыворот". Вивальди написал также много вокальной - церковной и светской - музыки. Он автор (по разным сведениям) от 50 - 70 опер (сохранилось около 20).

**Времена года как тема искусства и музыки**

Тема времен года всегда была популярна в искусстве. Объясняется это несколькими факторами. Во-первых, она давала возможность средствами данного конкретного искусства запечатлеть события и дела, наиболее характерные для того или иного времени года. Во-вторых, она всегда наделялась определенным философским смыслом: смена времен года рассматривалась в аспекте смены периодов человеческой жизни, и в таком аспекте весна, то есть пробуждение природных сил, олицетворяла начало и символизировала юность, а зима - конец пути - старость. Причем, жизнь, по аналогии с годом, могла делиться на четыре периода (справедливости ради, необходимо сказать, что такое деление жизни по популярности у художников уступает более распространенному делению на три стадии: юность - зрелость - старость), а также - опять-таки по аналогии с делением года на двенадцать месяцев - на двенадцать периодов (каждый, как считалось, по шесть лет).

Что касается изобразительных искусств, то времена года, точнее труды, то есть характерные для данного месяца работы (главным образом сельскохозяйственные), изображались в самых разных жанрах - от скульптуры (в порталах готических соборов, как, например, в Сен Дени, где мы видим все двенадцать месяцев) до графики. Из книжных иллюстраций этой темы наиболее известен "Роскошный часослов герцога Беррийского" (1415 -1416), где двенадцать миниатюры изображают сцены из сельскохозяйственных дел, характерных для того или иного времени года.

Замечательный цикл времен года представляет собой серия фресок в Салоне Месяцев в Палаццо Скифанойя, в замке герцогов д'Эсте в Ферраре, созданных Франческо дель Косса и Косме (Козимо) Тура (1456 -1470). Фреска каждого месяца, делится на три регистра, соответствующие трем разным образным системам. Так, в среднем регистре фрески каждого месяца помещен соответствующий знак зодиака. С каждым знаком соседствуют три астрологические фигуры. Например, в "Марте" рядом с Козерогом изображены паж с обручем и стрелой в руках, сидящая женщина в красном облачении и мужчина в разодранной одежде; в "Апреле" - Телец, молодая женщина с ребенком, сидящий обнаженный юноша с ключом в руках и старик рядом с белой лошадью.

Поскольку совершенно очевидно, что все эти фигуры что-то значат, были предприняты попытки истолковать их. Высказывалось предположение, что они являются аллегорическими обозначениями еще более дробного деления года - декад месяцев.

Особняком стоит знаменитая картина Сандро Боттичелли "Весна" ("La Primavera") (или "Царство Флоры"; 1477 - 1478; Флоренция, галерея Уффици). Посреди цветущего луга стоит Венера. Она представлена здесь иначе, чем это делали античные мастера: она изображена в виде нарядной девушки. Склоненные над ней ветви деревьев образуют нечто вроде триумфальной арки. Над ней парит амур с луком и стрелой. Его глаза завязаны, что символизирует слепоту любви. Крайняя левая фигура на картине - Меркурий (о смысле его присутствия в этой сцене можно высказывать лишь предположения; одно из них состоит в том, что он, устремив взгляд вверх, рассеивает своим кадуцеем облака). Между Венерой и Меркурием группа из трех граций - образ, ставший хрестоматийным. Флора, древняя (но при этом всегда остающаяся юной) итальянская богиня цветов, по имени которой картина получила свое второе название, изображена справа. Примечательна живописная трактовка ее истории Боттичелли: греческой богиней цветов была Хлорида, вышедшая замуж за Зефира, западного весеннего ветра, который породил цветы. Римляне называли ее Флорой. В поэме Лукреция "О природе вещей" (5:756 - 739) повествуется о том, как Флора весной последовала за Зефиром, усыпая свой путь цветами. Боттичелли, однако, почерпнул идеи для изображения Флоры из другого источника - из "Фаст" (5 : 193 - 214) Овидия, в которых повествуется о Хлориде, спасавшейся бегством от преследовавшего ее Зефира. Когда же Зефир все же настиг Хлориду, и завладел ею, с ее губ посыпались цветы, и она превратилась во Флору. Именно этот момент изобразил Боттичелли, показав двух богинь вместе: Хлориду, из уст которой сыплются цветы, и Флору, которая их сама рассыпает.

История музыки знает четыре знаменитых интерпретации темы времен года. Эти произведения так и называются - "Времена года". Это цикл концертов Вивальди, оратория Гайдна (1801), цикл фортепьянных пьес П. И. Чайковского (1876), балет А. К. Глазунова (1899).

"Времена года" Антонио Вивальди принадлежат к числу самых популярных произведений всех времен. Для многих само имя "Вивальди" является синонимом "Времен года" и наоборот (хотя он написал массу других произведений). Даже в сравнении с другими концертами того же опуса эти концерты демонстрируют поразительное новаторство Вивальди в области барочного концерта. Присмотримся к каждому из четырех концертов. И с самого начала отмечу, что каждому из концертов композитор предпослал сонет - своего рода литературную программу. Предполагается, что автором стихов является сам Вивальди. Итак...

**"Весна" (La Primavera)**

На редкость естественным получается разговор о "La Primavera" Антонио Вивальди после рассказа о "La Primavera" Сандро Боттичелли. Сонет, предваряющий этот концерт, почти в такой же степени можно отнести картине Боттичелли. Вот как он звучит (здесь и далее сонеты приводятся в переводе Владимира Григорьева):

Весна грядет! И радостною песней

Полна природа. Солнце и тепло,

Журчат ручьи. И праздничные вести

Зефир разносит, Точно волшебство.

Вдруг набегают бархатные тучи,

Как благовест звучит небесный гром.

Но быстро иссякает вихрь могучий,

И щебет вновь плывет в пространстве голубом.

Цветов дыханье, шелест трав,

Полна природа грез.

Спит пастушок, за день устав,

И тявкает чуть слышно пес.

Пастушеской волынки звук

Разносится гудящий над лугами,

И нимф танцующих волшебный круг

Весны расцвечен дивными лучами.

Концерты этого цикла - это так называемая программная музыка, то есть музыка, соответствующая определенной, в данном случае, литературной программе. Всего у Вивальди можно насчитать более сорока программных произведений. Но в них их "программа" формулируется лишь в названии, и программой это может быть названо весьма условно. Таковы концерты "Щегол", "Кукушка", "Соловей", "Охота", "Ночь" (на эту "программу" Вивальди написал четыре концерта). Во "Временах года" мы имеем дело действительно с самой настоящей программой: музыка точно следует за образами стихов. Сонеты так хорошо соответствуют музыкальной форме концертов, невольно возникает подозрение, не сочинены ли, наоборот, сонеты к уже написанной музыке? Первая часть данного концерта иллюстрирует первые два четверостишия, вторая часть - третье четверостишие, а финал - последнее. (Автор русского перевода, стремясь сохранить точность смысла, что, конечно же, очень важно, особенно, когда речь идет о программности, отошел от формы сонета и перевел его, как и остальные, четырьмя четверостишьями.)

Первая часть концерта открывается необычайно радостным мотивом, иллюстрирующим ликование, вызванное приходом весны - "Весна грядет!"; играет весь оркестр (tutti). Этот мотив (каждый раз в исполнении всего оркестра и солиста) помимо того, что обрамляет эту часть, еще несколько раз звучит по ходу части, являясь своего рода рефреном, что придает всей части форму, похожую на рондо. Далее следуют эпизоды, иллюстрирующие следующие строки сонета. В этих случаях играют три солиста - главный (напомню, что все концерты этого цикла написаны для солирующей скрипки с оркестром) и концертмейстеры групп первых и вторых скрипок; все остальные участники молчат. Даже без имеющейся в партитуре ремарки - "Canto de gl' Ucelli" - ясно, что музыка, звучащая в высоком регистре, изображает здесь "пение птиц" (дословный перевод строки сонета: "радостно приветствуют ее (весну. - А.М.) птицы своим пением"). Как чудесно это передано звучанием скрипок!

Следующий эпизод (после рефрена) иллюстрирует слова сонета о бегущих ручьях (дословно: "бегут ручьи со сладким журчаньем в дуновении Зефира"; ср. как изобразил Зефира Боттичелли!). И опять рефрен. Следующий эпизод - гремит гром ("чернотой покрывается небо, весна возвещает о себе молнией и громом"). Вивальди в высшей степени изобретательно изображает это явление природы: раскаты грома переданы грозным стремительным звучанием всего оркестра, играющим в унисон. Вспышки молнии в первый раз звучат у всех трех солистов скрипачей во взметающихся гаммообразных пассажах (требуется огромное мастерство всех участников ансамбля, чтобы добиться идеальной точности исполнения стремительных пассажей, исполняемых одновременно тремя солистами). В следующие разы они переданы пассажами у главного солиста, графикой своей напоминающими ту изломанную стрелу, которой обозначают опасность высокого напряжения в электросети. Грозу сменяет музыка рефрена - неомраченная радость прихода весны. И вновь - в следующем эпизоде - поют птицы ("Потом он (гром. - А. М.) отгремел, и птицы начали снова свое прекрасное пение"). Это отнюдь не повторение первого эпизода - здесь другое пение птиц. О том, как завершается первая часть, я уже сказал.

Вторая часть ("Сон крестьянина"). Образец поразительного остроумия Вивальди. Над аккомпанементом первых и вторых скрипок и альтов (басы, то есть виолончели и контрабасы, а, следовательно, и клавесин и орган, дублирующие их, здесь не играют) парит мелодия солирующей скрипки. Именно она иллюстрирует сладкий сон крестьянина. Pianissimo sempre (итал. - "все время очень тихо") в мягком пунктирном ритме играют все скрипки оркестра, рисуя шелест листвы. Альтам же Вивальди поручил изображать лай (или тявканье) собаки, охраняющей сон хозяина. Все эти детали литературной программы необходимо знать самим исполнителям, в первую очередь, и - во вторую - слушателям. Тогда удастся найти интересную краску и характер звучания, и в альтах будет слышаться резковатое "гав-гав", забавно контрастирующее с мелодией солирующей скрипки в стиле bel canto, а не сладкозвучное "бай-бай", что само по себе красиво, но для "другой программы".

Третья часть ("Танец-пастораль"). Здесь царит полное энергии и жизнерадостности настроение. В литературе о Вивальди можно встретить утверждение, что "основным ритмом в этой части выступает поступь быстрой сицилианы". Никак не могу согласиться с этим утверждением. Это, безусловно, разновидность жиги, тоже старинного танца: в данном случае он представлен во французской своей разновидности и отождествляется с канари (особый род жиги). Удивительно, как Вивальди на небольшом звуковом пространстве удается передать столько оттенков радости, вплоть до своеобразной радости грустной (в минорном эпизоде)!

**"Лето" (L'Estate)**

В полях лениво стадо бродит.

От тяжкого, удушливого зноя

Страдает, сохнет все в природе,

Томится жаждой все живое.

Кукушки голос звонко и призывно

Доносится из леса. Нежный разговор

Щегол и горлица ведут неторопливо,

И теплым ветром напоен простор.

Вдруг налетает страстный и могучий

Борей, взрывая тишины покой.

Вокруг темно, злых мошек тучи.

И плачет пастушок, застигнутый грозой.

От страха, бедный, замирает:

Бьют молнии, грохочет гром,

И спелые колосья вырывает

Гроза безжалостно кругом.

Первая часть. Форма концерта, которую Вивальди культивировал и довел до совершенства, подразумевает, что концерт, как я уже отмечал, состоит из трех частей: быстро - медленно - быстро. Надо было обладать талантом и фантазией Вивальди, чтобы в первой, то есть, быстрой, части отразить настроение и состояние лени и истомы, о которых говорится в первых двух четверостишиях, являющихся программой этой части. И Вивальди это блестяще удается.

"Изнеможение от жары" - такова первая ремарка композитора. Музыка звучит pianissimo (итал. - "очень тихо"). Вивальди делает небольшую уступку настроению: темп этой части, хотя и Allegro (в данном случае это означает именно "быстро"), но non molto ("не очень"). В музыкальной ткани много разрывов, "вздохов", остановок. Далее мы слышим голоса птиц - сначала кукушки. (Сколько "кукушек" знает история музыки! Сам Вивальди, как уже отмечалось выше, написал отдельный концерт, в котором имитируется эта птица; знаменита, например, клавесинная "Кукушка" Дакена). Затем щегленка (и вновь, оказывается, что у Вивальди есть еще один концерт, где изображена эта птица). Голоса птиц в музыке - это могла бы быть отдельная тема для разговора...

И вот, первый порыв холодного северного ветра - борея, предвестника грозы. Его изображают все скрипки оркестра (включая солиста), тогда как у альтов и басов, согласно ремаркам в партитуре, "резкие порывы ветра" и просто "разные ветры".

Но этот первый порыв проносится, и возвращается настроение истомы от жары (рефрен этой части, та музыка, с которой начался концерт). Но и это проходит: остаются одна солирующая скрипка и бас (его линия проводится виолончелью и аккомпанирующим органом, как указано в партитуре, хотя часто и даже, как правило, аккомпанемент во "Временах года" поручается клавесину). У скрипки слышатся интонации жалобы. Вы не ошиблись: это "жалоба пастуха", поясняет свое намерение Вивальди. И вновь врывается порыв ветра.

Вторая часть замечательно строится на резком контрасте мелодии, олицетворяющей пастушка, его страх перед стихией природы, и грозными раскатами грома приближающейся грозы. Это, быть может, самый впечатляющий образец динамического контраста в музыке добетховенского периода - образец, который смело можно назвать симфоническим (сравнить с подобным эпизодом грозы в "Пасторальной" симфонии Бетховена). Ремарки Вивальди чередуются здесь с категоричностью армейской команды: Adagio e piano (итал. - "медленно и тихо") и Presto e forte (итал. - "быстро и громко"). И никаких разнотолков! Кончается вторая часть затишьем - затишьем перед бурей...

Третья часть. И вот буря разражается. Почти зримы потоки воды, низвергающиеся с неба. И как вспышки молнии в "Весне" передаются мелодией с характерным рисунком (см. выше об этом), так и здесь потоки воды устремляются в разных направлениях, изображаемые гаммаобразными пассажами и арпеджиями (аккордами, звуки которых исполняются очень быстро один за другим, а не одновременно), устремляющимися вверх и вниз. Цельность всему концерту придают некоторые особенности композиции, которые обнаруживаются лишь при внимательном вслушивании в музыкальную ткань всего произведения: например, в середине, когда быстрые пассажи поручаются альтам и басам, скрипки исполняют ритмическую и мелодическую фигуру, родственную эпизоду с "разными ветрами" из первой части. Завершается эта часть (и этот концерт, но еще не весь цикл!) грозным унисоном всего оркестра, оставляя слушателя в некотором замешательстве: что же будет дальше, после этой страшной грозы?..

**"Осень" (L'Autunno)**

Шумит крестьянский праздник урожая.

Веселье, смех, задорных песен звон!

И Бахуса сок, кровь воспламеняя,

Всех слабых валит с ног, даруя сладкий сон.

А остальные жаждут продолженья,

Но петь и танцевать уже невмочь.

И, завершая радость наслажденья,

В крепчайший сон всех погружает ночь.

А утором на рассвете скачут к бору

Охотники, а с ними егеря.

И, след найдя, спускают гончих свору,

Азартно зверя гонят, в рог трубя.

Испуганный ужасным гамом,

Израненный, слабеющий беглец

От псов терзающих бежит упрямо,

Но чаще погибает, наконец.

Первая часть. Вивальди мастер сюрпризов: после грозы, разразившейся летом, мы попадаем на осенний веселый праздник урожая. "Танец и песня крестьян" - поясняет авторская ремарка в начале части. Жизнерадостное настроение передается ритмом, кстати, напоминающим ритм первой части "Весны". Яркость образам придает использование эффекта эха, столь излюбленного не только Вивальди, но и всеми композиторами барокко. Это играет весь оркестр и вместе с ним солист.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление и объяснить одну особенность инструментального концерта эпохи барокко. Когда я обращаю внимание на эпизоды у Вивальди, где играет весь оркестр, то подразумевается, что всегда с оркестром играет и солист: он такой же участник этого музыкального сообщества, только лишь с развернутой и виртуозной партией. И сегодня эту партию может исполнять один оркестрант, а завтра - другой. Такова особенность барочного инструментального концерта. Положение дел постепенно меняется в концертах более позднего времени. В фортепианных концертах Моцарта солист уже отнюдь не член оркестра. Правда, в моцартовских концертах еще остаются эпизоды, в которых, согласно замыслу композитора, пианист перестает быть солистом и превращается, в сущности, в аккомпаниатора оркестру, исполняя на рояле гармонический каркас того, что играет оркестр. (Наши современные пианисты-солисты не хотят выполнять этой роли, и попросту игнорируют эти эпизоды, позволяя оркестру играть одному). Надо сказать, что Моцарт писал свои фортепианные концерты для самого себя, то есть сам их исполнял в качестве одновременно дирижера и солиста; по этой причине, кстати, очень многое им даже не было записано в нотах и импровизировалось прямо во время исполнения. Дальше - больше. В концертах романтиков (Мендельсон, Шуман, Шуман, Шопен, Лист) солист - "мировая звезда", он никогда не "из оркестра", его партия никогда не дублирует оркестровую партию, а наоборот, конкурирует с ней. Теперь в "конфликте" и "борьбе" солиста с оркестром заложена психологическая интрига и, следовательно, дополнительный интерес для слушателя. Таково одно из направлений эволюции формы и жанра инструментального концерта.

Но вернемся к Вивальди. Новый раздел первой части - забавная жанровая сценка: "Подвыпившие" (или "Захмелевшие"). Солист в струящихся у скрипки пассажах "разливает" вино; мелодии в оркестровых партиях, с их нетвердой походкой, изображают захмелевших поселян. Их "речь" становится прерывистой и невнятной. В конце концов, все погружаются в сон (скрипка замирает на одном звуке, тянущемся пять тактов!). И все это изображено Вивальди с неизменным юмором и доброй ироничной улыбкой. Завершается первая часть тем, с чего она и началась - ликующей музыкой веселого празднества.

Вторая часть. Но бороться со сном все-таки не возможно, к тому же на землю опускается ночь. Об этом повествует второе четверостишие сонета. И небольшая, всего на две страницы партитуры, часть рисует звуками состояние крепкого сна и тихой южной ночи. Особый колорит звучанию придает способ исполнения своих партий струнными инструментами: Вивальди предписывает музыкантами играть с сурдинами. Все звучит очень таинственно и призрачно. При исполнении этой части особая ответственность ложиться на клавесиниста (в наше время, повторяю, именно клавесину поручается партия аккомпанемента; у Вивальди указан орган): его партия не выписана композитором полностью, и предполагается, что клавесинист ее импровизирует. Эта импровизация должна в идеале быть конгениальной музыке самого Вивальди. Третья часть ("Охота"). Музыкальный и поэтический жанр caccia (итал. - качча, "охота") культивировался в Италии еще в XIV - XV веках. В вокальных каччах текст описывал сцены охоты, преследования, а музыка изображала скачки, погоню, звучание охотничьих рогов. Эти элементы обнаруживаются и в этой части концерта. В середине охоты музыка изображает "выстрел и лай собак" - так поясняет этот эпизод сам Вивальди.

**"Зима" (L'Inverno)**

Дрожишь, замерзая, в холодном снегу,

И севера ветра волна накатила.

От стужи зубами стучишь на бегу,

Колотишь ногами, согреться не в силах

Как сладко в уюте, тепле и тиши

От злой непогоды укрыться зимою.

Камина огонь, полусна миражи.

И души замерзшие полны покоя.

На зимнем просторе ликует народ.

Упал, поскользнувшись, и катится снова.

И радостно слышать, как режется лед

Под острым коньком, что железом окован.

А в небе Сирокко с Бореем сошлись,

Идет не на шутку меж ними сраженье.

Хоть стужа и вьюга пока не сдались,

Дарит нам зима и свои наслажденья.

Концепции, которые выражают авторы, обращаясь к аллегории времен года, могут быть разными, а порой и прямо противоположными. Зима, судя по всему, как раз то время года и тот период - если говорить аллегорически - человеческой жизни, который допускает наиболее разнящиеся трактовки. Если у Шуберта в вокальном цикле "Зимний путь" это крайняя степень пессимизма, то у Вивальди, притом, что природный годичный круг явлений завершен, конец зимы является одновременно и предвестником новой весны. И если у Шуберта в последней песни цикла - "Шарманщик" - надежды нет, то Вивальди и музыкой и стихом утверждает совсем другое: "дарит нам зима и свои наслажденья". Коли так, то драматический элемент, который, как ни крути, в зиме присутствует, отодвинут у Вивальди от самого конца концерта, и весь цикл завершается вполне оптимистично.

Первая часть. Здесь действительно царит очень холодная (для итальянцев!) атмосфера. Ремарки поясняют, что здесь изображается то, как стучат от холода зубы, притоптывание ногами, завывание лютого ветра и бегание, чтобы согреться. Для скрипача в этой части сконцентрированы наибольшие технические трудности. Виртуозно сыгранная она проносится как бы на одном дыхании.

Вторая часть. А вот и зимние радости. Полное единение солиста и аккомпанирующего ему оркестра. Льется чудесная ария в стиле bel canto. Эта часть необычайно популярна как самостоятельное совершенно законченное произведение, и так она часто и исполняется.

Третья часть. Вновь жанровая сценка: катание на коньках. А кто же в Италии умеет или умел во времена Вивальди, когда никакого искусственного льда не было, кататься на коньках? Конечно, никто. Вот Вивальди и изображает - в забавных "кувыркающихся" пассажах скрипки - как можно "легко поскользнуться и упасть" или как "ломается лед" (если дословно переводить содержание сонета). Но вот задул теплый южный ветер (сирокко) - предвестник весны. И между ним и бореем разворачивается противоборство - бурная драматичная сцена. Это и есть завершение - почти симфоническое - "Зимы" и всего цикла "Времен года".

**Оригинальный текст и первые издания "Времен года"**

Всякий, кто интересовался историей музыки и , в частности, творчеством Вивальди, убежден, что "Времена года" сочинены в 1725 году, то есть в том же году, когда они и были изданы. Эту дату дают все авторитетные музыкальные справочники и словари, в том числе самый большой - New Grove Dictionary of Music and Musicians. В самом начале данной статьи я указал другую дату - 1720. Дело в том, что новый свет на проблему хронологии проливает исследование Пауля Эверетта, подготовившего новое издание "Времен года" для авторитетного итальянского издательства "Ricordi" (Paul Everett. Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8. Cambridge & New York. Cambridge University Press, 1996). И теперь при обсуждении этого гениального произведения Вивальди необходимо считаться с результатами исследования этого музыковеда. А результаты эти как раз и сделали необходимым новое издание этих концертов.

Возникает резонный вопрос: разве может очередное издание столь известных произведений, множество раз издававшихся, привнести что-то новое и заставить нас пересмотреть свои взгляды на это произведение? Ответ на этот вопрос должен быть утвердительным.

Поразительно, но до недавнего времени не было современного издания этих наипопулярнейших концертов, которое надежно обеспечивало бы исполнителей текстом концертов. Это означает, что большинство, а возможно и все интерпретации и записи этих концертов, основанные на существовавших изданиях, в большей или меньшей степени дефектны. Когда дело касается таких популярных произведений классики, как "Времена года", неверное или искаженное прочтение текста приобретает огромное влияние. Через какое-то время к этим ошибкам привыкает ухо - как исполнителя, так и слушателя. В результате такое неверное толкование становится узаконенным и освященным традицией. Таким образом, "Времена года" настоятельно нуждаются в реконструкции - как с точки зрения текста, так и с сочки зрения его истолкования. Весьма уместной здесь оказывается аналогия с реставрацией старой живописи. С картин необходимо удалить наслоения грязи и бесцветного лака, чтобы их истинные цвета снова ярко засверкали. Тусклый вид картины это часто не от недостатка мастерства художника, который ее создавал, а результат действия времени. В случае с "Временами года", это результат исполнения этой музыки музыкантами, не знающими традиций исполнения времен Вивальди, и делающими из нее нечто совершенно другое.

Приведу один пример, чтобы продемонстрировать, что я имею в виду. В медленной части "Весны" скрипичные партии с пунктирными ритмами теперь исполняются legato (связанно), то есть не каждое движение смычка исполняется несколько пунктирных фигур. Так рекомендуют редакторы в некоторых изданиях. Этот способ исполнения теперь стал обычным и приобрел статус закона. Сам Вивальди не написал для этой фигурации вообще никаких лиг, которые указывали бы на такое исполнение. Наоборот, по правилам исполнения вивальдивского времени каждую пунктирную фигуру следует играть на отдельное движение смычка. Звуковая картина при этом получается совершенно иная: теперь мы явственно ощущаем шелест листвы от мягкого дуновения ветерка.

Даже лучшие издания "Времен года" имеют недостатки, которых не могли избежать самые авторитетные редакторы, поскольку коренятся они в одном общем источнике, на котором были основаны все издания - первом издании Op. 8, опубликованном Мишелем Ле Цене в Амстердаме в 1725 году; "Времена года" здесь № № 1 - 4. По стандартам печатных изданий восемнадцатого века этот текст вполне точен и тщательно награвирован. Проблема в том, что у более поздних редакторов и издателей не было для сравнения никакого другого текста. Наиболее ответственные редакторы сверялись с изданием Op. 8, выпущенным в Париже нотоиздателем Ле Клерком в 1739 году, но так как и это издание основывалось на амстердамском, его текст был по существу тем же самым, и это сравнение мало что давало. Редакторов прошлых времен можно простить, поскольку они ничего не знали и о том, что почти все дошедшие до нас экземпляры амстердамского и парижского изданий являются неполными. В наши дни, если в медленной части концерта "Зима" вы слышите восхитительную сольную партию виолончели, записанную быстрыми нотами (чего нет, например, в издании Peters), знайте, что вы слушаете исполнение, основанное на другом источнике - рукописных копиях, сохранившихся в Манчестере - важном недавно обнаруженном документе, о котором необходимо сказать подробнее еще и потому, что в нашей литературе о нем вообще нет упоминаний.

Сейчас нет сомнений в том, что специальная виолончельная партия с самого начала была включена в Op. 8: она имелась отнюдь не только в манчестерской версии "Времен года", как думали некоторые музыковеды. Эта партия со временем пропала из многих экземпляров первых изданий, поскольку для удобства виолончелиста была напечатана отдельно (в этом эпизоде виолончельная партия не дублирует, как в других случаях, нижний голос органа). В конце концов, отдельные листы потерялись. Почти никто из прошлых редакторов не знал о ее существовании, потому во всех современных изданиях она отсутствует. И как следствие - эта часть и исполняется без виолончельного соло. В свете новых текстологических открытий уже нельзя считать амстердамское издание в том виде, в каком оно сохранилось до наших дней, единственным источником текста "Времен года".

Вывод о том, что Вивальди собственноручно, а не копиист, готовил текст "Времен года" для печати, подтверждается сравнением этих концертов с другими, входящими в этот опус, и сохранившимися в виде автографов. Они дают представление о стиле работе Вивальди. Когда он переписывал свои произведения, то поступал не просто как переписчик, а почти всегда вносил изменения и улучшения в произведение. Это объясняет причину текстовых различий между автографами и окончательными печатными версиями. Следует иметь в виду, что Вивальди все новое, что приходило ему в голову в момент изготовления копии, предназначенной для отсылки в Амстердам, вносил именно в эту копию и не фиксировал в той, которая оставалась у него.

Еще одно обстоятельство необходимо отметить, поскольку это совершенно новый вывод: Вивальди, по-видимому, подготовил копию Op. 8 и послал ее в Амстердам уже около 1720 года! Поразительно, что публикация этого опуса состоялась только спустя пять лет. Создается впечатление, что задержка произошла по какой-то неизвестной нам причине именно в Амстердаме.

Теперь, наконец, о манчестерской копии "Времен года". Эта рукопись была написана в Венеции. Однако до недавнего времени не было возможности убедиться в том, что манчестерский текст и есть тот самый, который санкционировал сам композитор, и который может считаться первоисточником. Ведь это рукопись, которая ни в какой своей части не содержавшая почерка Вивальди, не давала ключа к ее датировке. Но теперь эта неуверенность устранена благодаря ряду музыковедческих доказательств.

Одна трудность состояла в том, что два переписчика, изготовлявшие манчестерскую копию "Времен года", не были, как считалось, в контакте с композитором. Теперь мы вполне можем быть уверены, что их все-таки связывали определенные отношения. К одному из них, как теперь установлено, Вивальди обратился с просьбой о переписке рукописи (хранящейся в Париже) одного из своих скрипичных концертов. Этот копиист известен специалистам как "Переписчик № 4" . Он был постоянным помощником композитора. В настоящее время высказывается мнение, что это был никто иной, как... Джованни Баттиста Вивальди, отец Антонио. Поскольку "Переписчик № 4" работал исключительно для Антонио, контакт переписчика манчестерской рукописи с ним представляется равнозначным его связи непосредственно с Антонио.

Вторая трудность заключалась в том, что манчестерская копия "Времен года" написана на двух разных типах нотной бумаги, с которой раньше Вивальди, как считалось, не имел дела. Но теперь доказано, что именно такую бумагу Вивальди использовал еще в нескольких случаях. (Здесь сейчас трудно вдоваться в эти детали; Вивальди использовал для записи своих произведений несколько сотен видов бумаги, и дальнейшее исследование соотношения писчих средств может пролить свет на датировку многих его произведений.) Таким образом, это нельзя считать простым совпадением, и это дает основание для утверждения, что копирование манчестерской рукописи было сделано по воле композитора и под его наблюдением. Последняя трудность была в отсутствии даты изготовления манчестерской копии "Времен года". Копия эта относится к большой группе вивальдивских рукописей, включающей некоторые автографы, которая составляет часть римской коллекции кардинала Пьетро Оттобони, и резонно было предположить, что Вивальди самолично заказал изготовить копии "Времен года" и передал их музыкантам кардинала, славившегося своим меценатством. Но контакт Вивальди с Оттобони и его двором был непостоянным и ограничивался 1720-ми годами. В то время как датировка манчестерской копии "Времен года" оставалась не установленной, теоретически нельзя было исключать того, что она была изготовлена для другой цели и попала в собрание Оттобони каким-то иным путем, и что Вивальди вообще не заказывал копирования концертов. И вот, недавно появилось весьма необходимое уточнение даты. Сравнение бумаги, на которых написан манчестерский вариант концертов, с венецианской рукописью, на которой написана анонимная кантата "Andromeda liberata", дает право утверждать, что манчестерская копия изготовлена примерно в сентябре 1726 года. Эта датировка вполне согласуется с другим доказательством. В этом году Пьетро Оттобони находился в Венеции с июля по декабрь; в августе в его честь была исполнена одна из кантат Вивальди. В какой-то момент в этот период композитор вполне имел возможность преподнести кардиналу копию "Времен года". И таким образом, долго считавшимся гипотетическим мнение, что Вивальди заказал изготовление манчестерской копии "Времен года", теперь можно считать твердо установленным, поскольку это утверждение основывается на целом ряде объективных фактов. Более того, из этого следует, что эта копия сделана непосредственно с версий автографа, имевшихся у композитора. Короче говоря - и это главный вывод из всего сказанного, - манчестерская копия по времени сделана после выхода из печати амстердамского издания, но передает версию, предшествующую всем опубликованным вариантам.

Итак, "Времена года" сохранились в двух основных версиях - в амстердамском издании Ле Цене и в манчестерской копии. Именно их текст можно считать аутентичным. Но версии эти, однако, различные, и не должны быть соединены или сплавлены. И это порождает дилемму. Любое новое критическое издание неизбежно должно предпочесть какую-то одну версию. Но все же нельзя совершенно пренебречь другой. Логичнее всего основывать современное издание на классическом амстердамском издании, но при этом в критическом комментарии дать все разночтения по манчестерской копии. В таком случае каждый, кто воспользуется таким изданием, сможет получить полную картину подлинного вивальдивского текста "Времен года". Во многих эпизодах, где версии явно совпадают, манчестерский текст часто более точен. Но и в этом случае остается некоторое количество спорных мест, в которых точные намерения Вивальди уже никогда не удастся установить...