

К. Кузнецов, И. Ямпольский

Арканджело Корелли

М.: Государственное музыкальное издательство, 1953

Текст приводится без нотных примеров. Написание, не соответствующее, приведено в соответствие с современными правилами (принятыми в 1961 г.), устаревшие формы имен и названий оставлены без изменений.

От авторов

Скрипка Корелли и ее историческое место

Жизнь и творчество Корелли

Вопросы музыкального стиля у Корелли

Заключение

ОТ АВТОРОВ

Настоящая работа посвящена Арканджело Корелли; 300-летие со дня его рождения отмечается в 1953 году. С Корелли, великого классика итальянской скрипичной школы, начинается вереница скрипачей, поднявших до высокого художественного уровня искусство игры на своем инструменте в оркестре, камерном ансамбле, музыке соло, утвердивших значение скрипки в развитии национальных музыкальных культур.

Корелли прошел свой жизненный путь как мастер инструментальной музыки. Скрипке отдал он безраздельно все свои творческие силы. Про себя и про свою скрипку Корелли мог сказать, что «умел петь с помощью струн», как говорили древние римляне про своих кифаристов-струнников.

Восторженное отношение к Корелли современников, называвших его «новым Орфеем», «Колумбом в музыке», готовых, как это сделал французский клавесинист Франсуа Куперен, сочинять в честь Корелли музыкальные «Апофеозы», - с течением времени приняло более уравновешенные формы, но и в оценках потомства Корелли живет как музыкант не умирающего значения.

Это отметил Гектор Берлиоз в своей оставшейся малоизвестной статье о Корелли, написанной в 1837 году. Берлиоз говорит в ней одновременно и о композиторе-певце Джулио Каччини, одном из создателей итальянской вокальной школы. Сопоставление двух новаторов в области вокальной и инструментальной музыки не случайно. В деятельности Корелли на переломе XVII-XVIII веков и в деятельности Каччини на переломе XVI-XVII веков Берлиоз тонко подметил их значение как художников, стоявших на исторической грани в рождении нового, мелодического в его первооснове, музыкального стиля. Берлиоз высоко оценивает «чистоту», ясность гармонии Корелли, и в особенности его «мелодию», полную чувства (*sensibilit *). Это качество современники Корелли характеризовали, употребляя итальянский термин «кантабиле» - певуче, напевно. «Всякое музыкальное произведение, вокальное или инструментальное, должно быть кантабиле», - по выражению младшего современника Корелли, немецкого музыканта, Иоганна Маттесона.

«Экспрессивность», выразительность в музыке, утверждает Берлиоз в той же статье, явилась почвой, на которой выросла «драматичность» музыки XIX века, ее Конкретная содержательность. Свою драматическую симфонию «Ромео и Юлия», создававшуюся в период 1829-1838 годов, Берлиоз посвятил последнему великому представителю итальянского скрипичного искусства, Николо Паганини. Работая над драматической симфонией, Берлиоз не упустил из поля зрения и творческий облик Корелли, родоначальника итальянской скрипичной школы, посвятив ему краткую, меткую статью.

Корелли - один из основоположников итальянской национальной музыкальной культуры, заложивший фундамент новой, светской инструментальной музыки. В публикуемой работе авторы пытаются осветить значение деятельности Корелли как итальянского национального художника.

СКРИПКА КОРЕЛЛИ И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО

Ответить на вопрос, как сложилась история скрипки, значит определить, как сформировался тот музыкальный инструмент, с помощью которого Корелли и его школа смогли разрешить свою прогрессивную, историческую задачу - создание нового, мелодического стиля в инструментальной музыке.

Композитор не всегда получает вполне сложившимся музыкальный инструмент, который соответствовал бы его художественным устремлениям. Так, например, замыслы Бетховена опережали технику построения клавишных инструментов его времени. Если клавирам, которыми он пользовался, приходилось круто под его пальцами, то причина заключалась не только в возраставшей глухоте композитора, но и в том,

что их динамические возможности были пределом технически достижимого для инструмента деревянной конструкции. Лишь между 1821-1825 годами, к самому концу жизни Бетховена, в конструкции фортепиано начинает применяться металлическая рама. Это было новое качество в инструментальном строительстве, определившее звуковую мощь, а также иные особенности нового фортепиано.

Столь резкого расхождения между художественным замыслом и техникой строительства скрипок не было у Корелли. Скрипка была сложившимся инструментом ко второй половине XVI века, то есть за 100 лет до расцвета его деятельности как исполнителя и композитора. Берлиоз в упомянутой статье говорит о том, что находившийся в Риме в 1711-1713 годах английский скрипач Корбетт купил после смерти Корелли его инструмент работы неизвестного мастера 1578 года. Эта скрипка не сохранилась. *(На этой скрипке Корелли играл, видимо, в ранние годы своей исполнительской деятельности в Болонье. Корбетт указывает, что ее футляр был украшен рисунками знаменитого итальянского художника Ан. Караччи (1560-1609), работавшего в 1593 году в академия Сан Лука в Болонье. У Корелли было несколько скрипок. В своем завещании он пишет: «Я завещаю свои скрипки синьору Маттеа Форнари». Однако ни в завещании, ни в описи имущества Корелли не указано, чьей работы были эти инструменты. В одной из старинных записных книжек XVIII века упоминается скрипка Андреа Амати, «некогда принадлежавшая Корелли»).* Представление о скрипке, на которой играл Корелли, дает инструмент 1581 года работы венецианского мастера Вентуры Линароля, отделенный от «скрипки Корелли» всего лишь тремя годами. Обращает внимание большой корпус, короткий гриф и широкая шейка по сравнению с современными скрипками. Удлинение грифа, связанное с развитием игры в высоких позициях и тем самым расширением диапазона скрипки, а также некоторое изменение конструкции шейки произошло лишь спустя два столетия, в конце XVIII века.

Сложившись в середине XVI века, скрипка - молодой, исторически прогрессивный музыкальный инструмент - выступает в Италии XVII века как носитель новой, демократичной в своей основе, художественной культуры. К этому времени начинает клониться к закату искусство игры на щипковой лютне, исчерпавшей свои выразительные возможности, не выдвигающей больше крупных виртуозов-композиторов, которыми в XVI веке славилась Италия; не получает значительного распространения и многострунная смычковая виола - инструмент с несильным и однообразным по тембру звуком; не привлекает значительных творческих сил клавесин, получивший большое распространение во Франции того времени. Но именно в Италии, с ее передовой музыкальной культурой, выявилась тяга к клавишному инструменту нового - не «касательного», а «ударного» типа У Корелли, наряду с Антонио Страдивари, завершителем строительства классической скрипки, - другой, не менее замечательный, современник: Бартоломео Кристофори (1655-1731), конструктор молоточкового *piano e forte*. И не случайно искусство Доменико Скарлатти (1685-1757) - крупнейшего итальянского клавесиниста XVIII века - естественно и закономерно эволюционирует к стилю раннего молоточкового фортепиано.

На первое место в Италии XVII века выдвинулась скрипка и возглавляемое ею семейство смычковых инструментов как характерный ансамбль. В условиях городской художественной культуры страны, с ее живыми эстетическими традициями эпохи Возрождения, скрипка нашла благоприятную почву для своего распространения и развития. Из народного инструмента, не имевшего строго установленных пропорций и не покрытого лаком, она превращается в инструмент художественно ведущий и технически совершенный. В новом инструменте, с его богатым красками и индивидуальным по тембру звуком, отразились стремления выявить многообразие душевной жизни человека.

В работах мастеров северной Италии XVI-XVII веков (особенно Ломбардии) - Гаспаро да Сало, Джованни Паоло Маджини (Брешиа), Андреа, Джироламо и Николо Амати (Кремона) скрипка, постепенно улучшаясь в конструкции и в художественности отделки, становилась сильным и отзывчивым, глубоким и теплым по тону инструментом. Апогея звуковой динамики и экспрессии скрипка достигла в работах А. Страдивари (1644-1737) и Дж. Гварнери дель Джезу (умер около 1741).

Искусство построения скрипок на итальянской почве достигло совершенства благодаря длительной, высокой традиции художественного мастерства, в любых изделиях, из любых материалов, где проявлялось не только техническое умение, но и подлинная артистическая фантазия. В своих скрипках брешианские, кремонские и иные мастера творили будто живые и чуткие музыкальные образы человеческой, личности, трепетно-отзывчивой, даже внешне как-то отраженной в гармонично, стройно сложенной скрипке. Ни один музыкальный инструмент не выразил с такой силой, тонкостью и законченным совершенством дух гуманизма итальянского искусства эпохи Возрождения. Несмотря на католическую контрреформацию XVI-XVII веков, этот дух не был поколеблен. С новой силой он о себе заявил на рубеже XVII-XVIII веков в таких явлениях, как скрипичное строительное мастерство А. Страдивари, скрипичное исполнительство и творчество А. Корелли, в которых, по справедливости, находят не только хронологическую параллель, но и художественное родство, в подлинной классичности их инструментального и музыкального творчества.

Вместе с тем было бы неправильно думать, будто итальянское скрипичное мастерство XVI века было единичным явлением. Итальянская скрипка с ее бесспорными достоинствами именно потому находила за рубежом широкий сбыт, что опрос на нее был вызван повсеместно ширившимся интересом к новому музыкальному инструменту. Больше того, параллельно с итальянским скрипичным строительством интенсивная работа в том же направлении шла и в других странах - во Франции, странах славянских (в Польше, Чехословакии), где образовались свои школы скрипичных мастеров. Эти мастера были создателями замечательных скрипок. Например, изделия краковского мастера Марцина Гроблича-старшего сохранились в весьма ограниченном числе, отчасти потому, что купцы-экспортеры продавали их, выдавая за работы мастеров брешанской школы.

Подобно своим итальянским мастерам-современникам, славянские мастера, тот же Гроблич, изготавливали и виолы, отвечая спросу на эти инструменты, возникшему одновременно с возраставшим спросом на новые скрипки.

Мерсенн, автор французского трактата «Универсальная гармония» (1636-1637), дает такую характеристику музыкальных инструментов его времени: скрипка - «весела и оживленна»; виола и смычковая лира - «печальна и томна»; лютня - «умеренна и скромна». Знаменательно в этом перечне то, что на первом месте поставлена скрипка, и ее звучности не приписана ни «умеренность» щипковой лютни, ни «томность», вялость вышедшей из моды смычковой виолы.

Борьба «галантной» виолы с «лакейским» инструментом, скрипкой, протекавшая на протяжении XVI-XVIII веков, была одной из форм столкновения аристократической музыкальной культуры с новой музыкальной культурой, нарождающейся в демократических, широких кругах любителей музыки. Эта борьба хронологически предшествовала развернувшейся позднее, во Франции 1750-х годов, «войне буффионов» (*Ожесточенная идеологическая борьба, разгоревшаяся в Париже в 1752 году вокруг спектаклей труппы итальянской оперы-буффа, приехавшей с постановками опер Перголези и других итальянских композиторов и получившая название «войны буффионов». Во время «войны буффионов» Париж раскололся на два резко враждебных лагеря: «буффистов» во главе с Дидро, Руссо, Гриммом - сторонников итальянской оперы, основанной на бытовых сюжетах, на естественности мелодики и четкой ритмике, бесхитростном сценическом оформлении, на содержательности и действенности спектакля - и «антибуффистов» - приверженцев французского придворного театра, отстаивавших традиции пышной музыкальной трагедии, основанной на мифологических сюжетах (см. «Война буффионов и борьба за реализм во французской музыке XVIII века», Л., 1933)) и была не менее ожесточенной, вызвав большую полемическую литературу. В эпоху французской буржуазной революции конца XVIII века скрипка становится музыкальным символом «третьего сословия». На французских политических карикатурах того времени в руки «хорошего патриота» обычно вкладывалась именно скрипка.*

В исторической победе скрипки над смычковой виолой или над щипковой лютней звучность явилась одним из решающих моментов. В звуковых качествах скрипки сказались явные связи ее, как народного инструмента, с музыкой открытых, вольных пространств, где она готова была объединяться с другими инструментами, способными пронизывать воздух, пробиваться сквозь топот танцующих. В 1565 году в Байоне, на юге Франции, на придворных празднествах, были устроены танцы, в их числе - бургундские, шампаньские, которые исполнялись под звуки дискантовых скрипок и гобоев. Звонкий до резкости ансамбль!

В XVI-XVII веках из обстановки «музыки под открытым небом» скрипка переходит в обстановку закрытых помещений, «камеры» (дворцового зала), католического храма. В это время и протекает быстрый процесс коренного улучшения ее строительства как концертного инструмента. Сделавшись к XVII веку одним из ведущих инструментов в закрытых помещениях светских и церковных, скрипка сохранила многие качества инструмента, своим звучанием пронизывавшего большие пространства, не порвала тех уз, которые ее связывали с народным музыкальным бытом. На многочисленных старинных жанровых гравюрах, изображающих этот быт, мы неизменно встречаем скрипку.

Смычковые инструменты виольного типа, с квартово-терцовым строем, со способом держания у ног, отражали еще ту стадию развития инструментальной музыки, когда объем мелодии был сравнительно невелик, а ее моторность ограничена. Самая слабость звучания виол (мягкий, завуалированный звук) подчеркивала ее подчиненную роль в вокальном инструментальном ансамбле.

Скрипка - струнно-смычковый инструмент, настроенный по квинтам, который держат на плече. Со своими четырьмя крепко натянутыми струнами, со строением корпуса, обладавшего повышенными акустическими свойствами, скрипка нужна была композиторам как носитель нового гомофонно-гармонического музыкального стиля. Мелодия с ее разнообразием оттенков, ритм с его силой и гибкостью - вот в чем скрипка оказалась отзывчивой в руках итальянских музыкантов.

Свободный от ладов, более узкий гриф скрипки, повышая технические требования к исполнителю, в то же время обуславливал несвязанность движений, а следовательно и резко повышал художественные

возможности инструмента. Создавался новый метод движений, в действие вступали новые художественные требования.

Отчетливо выявлен смысл перемещения центра тяжести от старинных виол к новой скрипке в мемуарах англичанина Антони Вуда (вторая половина XVIII века). Здесь описывается, как во время английской революции середины того же века любители музыки собирались у себя на дому и исполняли пьесы для ансамбля виол в сопровождении органа или клавесина. Эти любители музыки были «джентльмены», как их называет Вуд. «Они считали, - говорит автор мемуаров, - что скрипка подходит лишь для простого музыканта; они не потерпели бы, чтобы подобный инструмент проник в их среду; иначе их собрания приобрели бы легкомысленный, вульгарный характер». Но уже к 1660 году, и особенно позже, виолы стали терять популярность; английский король Карл II, следуя французской моде, требовал, чтобы у него за столом играл ансамбль 24 (придворных) скрипачей. «Ведь скрипки более легки, проворны, нежели виолы». В этих словах автор мемуаров дал почувствовать ту новую жизненность, моторность, которую принесла с собой скрипка, завоевавшая права гражданства и в королевском дворце.

Откуда же взялся у брешанских, кремонских мастеров в Италии, у французских, польских и иных «лютнистов», мастеров-струнников прототип скрипки? Они его нашли в народной струнно-смычковой музыкальной практике. В XVI-XVII веках, вместе с ростом народных движений, на фоне распада феодального общества, скрипка из народных глубин была вынесена на поверхность и совершила то, что следует назвать мощным сдвигом в принципах строительства струнно-смычковых инструментов. История скрипки XVI-XVII веков - интереснейшая картина быстрого восхождения, продвижения народного музыкального инструмента вверх в своем общественном значении и художественном весе.

В этом процессе любопытно наблюдать, как победе скрипки помогали и «перебежчики» из аристократических кругов, которые увлекались новым инструментом, несмотря на его «подлое» (народное) происхождение. Журнал «Французский Меркурий» в 1738 году отчитывал «больших сеньоров», аристократов, именно за то, что они готовы были соперничать со скрипачами-профессионалами в открытых публичных выступлениях. Не менее, а еще более солидную поддержку скрипка уже издавна, с XVI века, находила у королевской власти. Новый инструмент оказался превосходным средством для того, чтобы придать блеск придворным празднествам с танцами, балетом. Ведь скрипач был нередко и танцовщиком, балетмейстером - сочетание, которое особенно ярко проявилось в личности и искусстве композитора Люлли - итальянца по происхождению, француза по художественной деятельности.

В эпоху, когда сложился классический тип скрипки, не наблюдается подобного же усовершенствования смычка - он остается тяжелым, не имеющим механического приспособления для натяжения волоса. Еще к началу XVII века в его форме ощутимы связи с луковидным смычком. Лишь во второй половине XVIII века смычок приобрел современную форму.

На первый взгляд кажется удивительным то, что смычок был усовершенствован почти на два столетия позже скрипки. Причины этого следует искать в художественных требованиях, предъявлявшихся к смычковой музыке в XVI-XVII веках. Смычковая музыка этой эпохи требовала от скрипки новой звучности, певучей экспрессивности, для чего необходим был прежде всего благородный источник звука - инструмент. Дифференцированная штриховая техника смычка, тонкая нюансировка родились позже - не в XVII, а в XVIII веке, с его любовью к художественной детали и отрицанием резких контрастов. XVIII век выдвинул и новый тип артистизма. В скрипичной игре Тартини - замечательного мастера XVIII века, начинает играть большую роль техника штрихов. Значит, одновременно должен был родиться и новый тип смычка. Он родился во Франции, во второй половине XVIII века. Новый смычок, который приобрел свою законченную форму в работах французских мастеров Туртов, отца и сына, обладал новыми качествами - легкостью, гибкостью, эластичностью. Длинная вогнутая трость с металлическим винтовым механизмом для тонкого отрегулирования натяжения волоса и с приспособлением для распластания его лентой, рациональное распределение тяжести на отдельных частях трости - ряд качеств, еще отсутствовавших в эпоху Корелли.

Буржуазное музыкознание уклонилось от поисков предшественников скрипки среди инструментов, бытовавших в народно-музыкальной практике и, в частности, среди инструментов славянских народов. Между тем на это, естественно, наталкивает не только непосредственное соседство Северной Италии (Ломбардии, Венецианской области) со славянским миром. На связь скрипки с народными музыкальными инструментами славян указывают весьма важные и обстоятельные музыкально-исторические факты и документы.

В западноевропейских странах, в том числе и в Италии, струнно-смычковые инструменты - характерное средневековое, а не античное явление. В древнем Риме не знали смычковых инструментов. Любопытно, что уже на исходе античности в «музыкальных конкурсах» (*agones musicoi*) участвовали и духовики и струнники (исполнители на щипковой кифаре и арфе), но не мастера смычка. Смычковый инструмент с плечевым способом держания (*a braccio*), а не у ног (*a gamba*), изображен на знаменитой фреске Киевского Софийского собора (начало XI века). Интересно, что на этой фреске, как и на более поздних русских фресках XV века,

изображен смычок с прямой тростью, а не тростью луковидной формы, преобладавшей в средние века на западе. Факт, заслуживающий внимания исследователей.

В Польше сохранились струнно-смычковые «генсле», один из древнейших европейских смычковых инструментов с квинтовым строем и с плечевым способом держания. При сопоставлении польских «генсле», о которых писал современный польский историк музыки Хибиньский, с «маленькой скрипкой», изображенной в трактате немецкого инструментоведа XVI века Мартина Агриколы, легко установить сходство между обоими инструментами. Это и не удивительно. Польские «генсле» и «маленькие скрипки» Агриколы представляют собой разновидности широко распространенной у славян стародавней «жиги» - трех- или четырехструнного смычкового инструмента. Приобретя широкую известность не только у себя на родине, «генсле» получили прозвище «польских жиг» или, правильнее сказать, «польских скрипок», поскольку немецкий термин «geige» (жига) получил более широкий смысловой оттенок - скрипка. Агрикола в «Фундаменте польских скрипок» в стихотворной форме отмечает их квинтовый строй, характер звучания, приемы игры:

Далее я хочу указать тебе
На другой род скрипок,
Которые распространены в польской земле.
На них струны настроены по квинтам...
По-моему, они звучат совершенно чисто.
И много нежнее (subtilen)
По сравнению с итальянскими, их звучность (resonantz)
Гораздо искуснее (kunstlicher) и приятнее.

Не случайно также, что строительство смычковых инструментов получило развитие в Италии, именно в ее северных областях (Брешии, Венеции, Кремоне), прилегающих к славянским землям Истрии и Далмации. Отсюда в эпоху средневековья в Италию, знавшую лишь щипковые и духовые музыкальные инструменты, заносится странствующими народными музыкантами «скрипка-жига». Неслыханная до того в Италии легкость и подвижность этого народного инструмента, новизна технических приемов игры, скрытые в ней выразительные возможности поразили итальянских музыкантов и инструментальных мастеров, постепенно привлекали все большее внимание.

Используя в дальнейшем опыт, накопленный в строительстве инструментов виольного типа, инструментальные мастера в новых звуковых качествах и технических особенностях народной «скрипки-жиги» нашли творческий стимул к созданию классического типа скрипки, сочетавшей высокую тесситуру и подвижность с выразительностью и богатством певучего звука.

Привлекает к себе внимание тот факт, что самое название инструмента - «скрипка-жига» оказалось собирательным именем для народных танцев, оживленных и разнообразных, с которыми историк сталкивается в весьма многих странах - и в Италии, и в Англии с Шотландией, и в Ирландии. Именно разнообразие танцев типа жиги показывает, что терминологическое единство лежало не столько в самом танце, сколько в самом инструменте - в «скрипке-жиге», под которую танец, исполнялся. Инструмент дал родовое обозначение многим видам танца, и это показывает, какую большую роль «скрипка-жига» играла в народном быту.

Исключительно важное свидетельство о скрипке мы находим у интересного, недостаточно изученного и мало оцененного французского музыканта XVI века - Филибера (Filibert), по прозвищу «Нога железная». Это был композитор и писатель, связанный с французскими городами Пуатье и Лионом. Он был гугенот. В августе 1572 года в Варфоломеевскую ночь, когда католики вырезали сторонников протестантизма, гугенотов, Филибер погиб; его сочинение - «Краткий музыкальный обзор тонов и строев у человеческих голосов, немецких флейт, флейт с девятью отверстиями, виол и скрипок» (Лион, 1556) - сохранилось лишь в единственном экземпляре, находящемся в библиотеке парижской консерватории. На странице 61-й автор говорит о скрипке, которая, по его мнению, является инструментом, наиболее подходящим для танцев. Скрипка легко настраивается: «квинта мягче воспринимается слухом, нежели кварта». Автор отмечает, что скрипкой пользуются лишь немногие люди за исключением тех, кто от нее «живет своим трудом» - музыкантов-профессионалов. Очевидно скрипка в процессе своего обновления еще не получила к середине XVI века такого широкого использования в профессиональной музыке, какое она получила в XVII-XVIII веках, в творчестве таких мастеров искусства, как Арканджело Корелли.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КОРЕЛЛИ

Арканджело Корелли родился 17 февраля 1653 года в небольшом городке Фузиньяно, между Равенной на Адриатическом море и Болоньей, старинным центром науки и искусства. Он происходил из древнего культурного рода, давшего ряд юристов, врачей, математиков и поэтов. Отец умер за месяц до рождения сына, и Корелли пришлось самостоятельно пробивать себе жизненный путь. Направляющая рука матери-

воспитательницы ощутила в прямоте и дельности, с какою этот путь неизменно проходилась. Профессиональное образование Корелли получил в Болонье, где уже к середине XVII века сложилась своя школа скрипичной игры.

Основатель этой школы - Гаибара, по прозвищу «скрипач», что указывает на высокую оценку его исполнительской деятельности современниками. Ученик Гаибары - Бенвенути считается учителем Корелли; в какой-то мере воздействие на него оказал и другой ученик Гаибары, Бруньоли, который надолго сохранил славу отменного виртуоза и одаренного импровизатора. С Болоньей были связаны и современники Корелли, композиторы Торелли и Бассани, внесшие свой существенный вклад в скрипичную литературу. Одно время здесь работал выдающийся скрипач и композитор Дж. Б. Витали, сыгравший видную роль в создании инструментальной сюиты и сонаты.

Профессию музыканта Корелли избрал, по-видимому, с детства, ибо в семнадцатилетнем возрасте мы встречаем его в качестве члена незадолго до того основанной болонской «Академии филармоников», организации очень распространенного в то время типа. В одной Болонье насчитывалось четыре такие академии. Интерес к академиям, по словам тогдашних наблюдателей, доходил до «неистовой страсти». Академии, правильнее сказать, «Музыкальные общества», объединяли в своей среде как профессионалов, так и любителей музыки. Для поступления необходимо было выдержать испытание по композиции. Требования были довольно строгими.

Концерты, ученые диспуты, просто культурные встречи - основной стержень деятельности таких академий. Роль их была очень велика в выработке новой, светской культуры. Здесь музыканты-профессионалы, встречаясь с представителями интеллигенции и образованными дилетантами, расширяли кругозор, укрепляли свое общественное положение.

Принятие Корелли в число членов «Академии филармоников» можно считать концом его ученических лет. Имя «болонец» долго сохранялось за Корелли, и он сам на своих печатных музыкальных сочинениях писал - «Из Фузиньяно, по прозвищу «болонец». Но с ор. 4 (1694), после резкого конфликта с болонскими филармониками, о котором будет идти речь дальше, он ограничивается указанием лишь на свой родной город Фузиньяно. Вплоть до 1675 года - полный пробел в биографии Корелли, и это показывает, насколько нелегкими были для него первые шаги на артистическом поприще. В 1675 году Корелли - в Риме, где он занимается по композиции у М. Симонелли (певец папской капеллы, органист и композитор), которого современники называли «Палестриной XVII века», работает вторым скрипачом в инструментальном ансамбле во время церковных служб, получая за три таких выступления два скудо (три рубля золотом). Этот штрих сразу переносит нас в обстановку католического Рима конца XVII столетия. В эту эпоху церковь, борясь с ростом светской музыкальной культуры и пользуясь для привлечения прихожан ее новыми средствами - вокальной и инструментальной музыкой, - вносила в церковные службы элементы оперного и концертного искусства. При отсутствии в то время специально приспособленных для концертов помещений церковь оказывалась естественным и удобным по размерам концертным залом. Иностранцы путешественники свидетельствовали о том, что посетители стекались к тем моментам, когда в церкви можно было послушать знаменитого виртуоза, а затем уходили.

Карьера Корелли, при всех его блестящих артистических данных, не могла развертываться в быстрых темпах. Италия, с ее большим числом капелл - церковных и светских, консерваторий, частных преподавателей музыки - вокалистов и инструменталистов, всевозможных кружков, академий, в которых не только музицировали, но и помогали в овладении музыкальным искусством, оперных театров, - поглощая много композиторских и исполнительских сил, создавала мощный приток молодых артистов, соискателей и соребнователей в поисках работы. И это уже добрый признак, если Корелли в 1679 году, в 26-летнем возрасте, выступил в качестве концертмейстера в римском театре Капраника, где шла опера его друга Бернардо Пасквини. Пасквини - выдающийся композитор и другой известный римский музыкант того времени - Гаэтани были близкими друзьями Корелли. Про эту «тройку» французский писатель XVIII века Ф. Рагенэ писал: «...бесспорно, Корелли, Пасквини и Гаэтани - наиболее выдающиеся люди в игре на скрипке, клавесине и теорбе, или большой лютне». Характерно, что Корелли в этом перечне поставлен на первое место. И, конечно, это правильно угаданный порядок.

В 1682 году мы снова встречаем Корелли как участника праздничного концерта во французской церкви, но уже как концертмейстера струнного ансамбля из 10, а в дальнейшем и 14 исполнителей. Неторопливо, но верно и прочно он завоевывал себе одно из первых мест в римском музыкальном мире. За год до этого, в 1681 году, вышел «опус первый» Корелли, сборник его трио-сонат. Сонаты, включенные в ор. 1, принято называть «церковными сонатами» (*Церковная соната («sonata da chiesa») предназначалась для исполнения в церкви, отсюда и ее название. Основной принцип построения «церковной сонаты» - противопоставление в цикле контрастирующих медленных и быстрых, нетанцевальных частей, в противоположность «камерной сонате» («sonata da camera»), носящей танцевальный характер и предназначенной для исполнения в обстановке*

светского музицирования), но на титульном листе такое обозначение отсутствует. Наличие органного сопровождения позволяет безошибочно заключить, что сонаты предназначались композитором для исполнения в форме «церковного концерта», и это свидетельствует о том, в какой степени светская культура проникла в самую сердцевину культуры католицизма, у подножия папского престола.

Корелли входил под своды католического храма со своими произведениями для струнного ансамбля во главе со скрипкой - инструментом, связанным с народно-музыкальным бытом, с народными увеселениями, плясками, - инструментом, «удобным для носки, особенно, когда нужно возглавлять свадебную процессию или комедиантов». Во всем облике Корелли, в его манерах, художественных вкусах, сказывался мирянин, пренебрегающий канонами благостно отрешенного от жизни церковного искусства. В противоположность своим современникам - скрипачам Альбини, Бассани, Торелли и Витали, писавшим наряду со скрипичными произведениями духовные мессы и кантаты, - Корелли ограничился лишь областью скрипичной музыки. Играя во время церковных служб, он нередко заканчивал свои сонаты и концерты стремительными импровизациями, в которых прихожане улавливали отголоски зажигательной тарантеллы; в одном из его «Больших концертов» (Concerto grossi) под сводами католического храма прозвучала Пастораль - произведение, полное естественности, простоты и народности; сборник сонат для скрипки соло - творческий итог всей своей жизни - он завершил вариациями на испано-португальскую народную танцевальную песню - «Фолью».

Чем выше поднимался Корелли по лестнице артистических успехов, исполнительских и композиторских, тем яснее ощущается противоречие между окружающей его обстановкой и художественной направленностью его творческой деятельности. На одной стороне - обветшалое аристократическое общество, группирующееся вокруг папской курии, питающее несбыточные мечты о реставрации католицизма в странах, для него утраченных, а на другой стороне - Корелли, своей музыкой утверждающий новые основы человеческой культуры, по прямой преемственности с наследием итальянского Возрождения.

В 1659 году в Риме поселилась бывшая шведская королева, Христина. Отказавшись от престола, она сохранила огромные доходы от ряда шведских провинций, дававшие ей ежегодно около 240 000 скудо (360 000 рублей золотом). В своем дворце «палаццо Риарио», с богатыми коллекциями произведений искусства, она организовала один из самых пышных и знаменитых европейских салонов своего времени, где сходились представители науки, литературы, искусства; а незримо, в глубине и в тишине, плелись сложные международные политические интриги. Именно Христине оказался посвященным первый сборник трио-сонат Корелли, и это показывает, что композитор был одним из активных участников салона в «палаццо Риарио». Кроме своего старого друга Пасквини, Корелли встречал здесь выдающегося итальянского мастера - оперного и камерного композитора Алессандро Скарлатти.

В 1687 году в Рим прибыл посол английского короля Якова II Кэссельмен для переговоров с римским престолом о возврате Англии в лоно католической церкви. Из переговоров ничего не вышло. Но они дали повод к организации на средства Христины празднеств, во время которых была исполнена кантата Пасквини, с участием 100 певцов и 150 инструменталистов, в основном, скрипачей во главе с Корелли. Бесспорно, это был один из самых грандиозных струнных ансамблей в концертной практике не только XVII века.

На этот факт в биографии Корелли часто ссылаются. Однако подобная пышность не была в духе передовых музыкальных стремлений, выразителем которых исторически явился Корелли. Вместо этой пышности, столь характерной для искусства XVII века (стиль «барокко»), утверждало себя новое, классическое искусство с акцентом не столько на количественном умножении художественных средств, сколько на их качественном, экспрессивном использовании. Весьма поучительно наблюдать результаты этого процесса, сказавшиеся ярко во Франции, сыгравшей большую роль в утверждении художественного принципа «классичности». Скрипач-композитор Люлли стоял во главе так называемых «24 скрипок короля» Людовика XIV, - ансамбля, пользовавшегося заслуженной исполнительской славой далеко за пределами Франции. Рядом с этим старым ансамблем Люлли создал другой, численно более сжатый, но отборный скрипичный ансамбль. Нужно думать, что и Корелли, с его струнным ансамблем в 10-15 исполнителей, с которыми он выступал в праздничных церковных концертах перед многолюдной, не только итальянской, но и иноземной, особенно французской, аудиторией, добивался высоких художественных результатов. Почти до конца жизни он участвовал в таком небольшом исполнительском ансамбле. Лишь в 1710 году Маттео Форнари, верный друг Корелли, постоянный исполнитель партии второй скрипки в этом ансамбле, заменил его в должности первого скрипача.

Отмечая, что под 1681 годом значится публикация первых сочинений Корелли, мы должны подчеркнуть, что композитору было в это время уже около тридцати лет. Он не торопился с опубликованием своих сонат не только потому, что это было технически не так просто (опытные граверы были очень немногочисленны); не только потому, что при отсутствии защиты авторских прав композиторы в то время не торопились с обнародованием своих произведений и делали это порою, лишь убедившись, что и без того сочинения их ходили по рукам, но только в плохих копиях. У Корелли, по-видимому, имелась еще особая причина.

Доподлинно известно, что он уже с конца 1670-х годов работал над скрипичными сонатами соло. Сонаты были опубликованы как ор. 5 лишь в 1700 году. Это одно из самых ярких свидетельств того медленного и вместе с тем тщательного процесса, в каком рождались его замечательные музыкальные произведения. В противоположность, например, А. Скарлатти, исключительно продуктивному композитору, Корелли был необычайно осторожен в своих творческих опытах, вынашивал их, отделявал до полного совершенства. Он относится к числу тех композиторов, чье творческое наследие не очень многочисленно, но зато оставило по себе глубокий, яркий след в истории музыки.

Салон бывшей королевы Христины не был единственным центром художественной жизни Рима времен Корелли. Римские кардиналы соперничали в привлечении лучших музыкантов в качестве своих маэстро. В 1687 году Корелли поступил на службу к кардиналу Панфили, у которого он работал капельмейстером до 1690 года. В его вилле он жил со своим верным другом Форнари. Это было у Корелли первое «штатное» место с ежемесячной оплатой. Очевидно и до этого Корелли был связан с Панфили по музыкальной работе, ибо изданные еще в 1685 году трио-сонаты для двух скрипок, смычкового баса или клавесина ор. 2 посвящены ему. Интересно, что на титульном листе этого сборника сонат стоит обозначение «камерных сонат», то есть для исполнения в комнате. У Корелли это единственный случай жанровой характеристики, которую композитор в дальнейшем не находил нужным применять, довольствуясь общим обозначением «сонаты», «концерты», проводя различие в самом их содержании, самом характере той или иной сонаты, того или иного концерта. Прогрессивность такого музыкально-эстетического приема у Корелли бросается в глаза особенно при сравнении с композиторами середины XVIII века, например, с Л. Моцартом (*Моцарт, Леопольд (1719-1787) - немецкий скрипач, педагог и композитор. Отец и учитель В. А. Моцарта. Автор симфоний, ораторий, опер, камерных инструментальных сочинений и др. Моцарту принадлежит «Опыт основательной скрипичной школы» (1756) - одно из лучших руководств по скрипичной игре XVIII века, переведенное на многие европейские языки, в том числе на русский («Основательное скрипичное училище», СПб, 1804)*), издавшим в 1740 году сборник трио-сонат «для церкви и камеры». Для Корелли еще в конце XVII века это был уже пройденный этап.

С 1690 и до смерти, в 1713 году, Корелли работал у кардинала Пьетро Оттобони. Кардинал поселил Корелли у себя, вместе с Форнари, и здесь создал то, что Корелли в посвященном ему ор. 4 «Трио-сонат» (1694) называет «Академией Оттобони». Молодой, менее всего аскет, несмотря на кардинальский сан, сам немного композитор, Оттобони вплоть до старости сохранил страстную любовь к музыке. У него в течение многих лет Корелли руководил музыкальными собраниями, заведовал его капеллой. Здесь в 1708 году он встретился с Генделем, на которого игра Корелли и его произведения произвели глубокое впечатление. Современники, в их числе видный итальянский литератор Кресшимбени, давали самые лестные отзывы о концертах «Академии Оттобони». Сохранился его восторженный отзыв 1702 года об этих концертах, руководимых «Арканджело Корелли, знаменитым мастером скрипичной игры» (буквально «профессором скрипки»).

В инструментальную капеллу под управлением Корелли входило свыше тридцати музыкантов, находившихся у Оттобони на постоянной службе. Корелли был выдающимся дирижером, вернее, концертмейстером, ибо лишь столетием позже, уже к эпохе Бетховена и романтиков, в частности Вебера, роль дирижера четко отделилась от роли ведущего артиста-исполнителя, сидел ли он за клавесином или находился перед скрипичным пультом.

Даже не профессионалы, а просто культурные, чуткие слушатели умели оценить в Корелли его стремление добиться «точного аккорда у инструментов», а что он делал со своей собственной скрипкой, это «превосходило самое чудо».

По рассказу столь компетентного судьи, как Джеминиани, под водительством Корелли, игра «одним смычком», одним штрихом, считалась незыблемым законом. «Он останавливал оркестр, если только замечал уклонение хоть у единого смычка». Попутно следует отметить, что такая заботливость Корелли к единству действий у скрипачей-оркестрантов должна рассматриваться как показатель повышающихся требований к смычку; этим объясняется тот быстрый прогресс, который смычок, примерно с эпохи Корелли, стал претерпевать в своей конструкции и отделке.

В последний период жизни Корелли был занят интенсивной работой над сборником «Сонат для одной скрипки и смычкового баса или клавесина» ор. 5, изданном в 1700 году. Он шел здесь путем широкого и яркого выявления возможностей скрипки как сольного инструмента. Параллельно продолжалась и другая, весьма важная работа Корелли над созданием «Больших концертов» ор. 6. В своем завещании, подписанном «собственноручно» 5 января 1713 года, Корелли передал и поручил публикацию этого произведения Маттео Форнари, которому передал и доходы с этого издания, «если таковые будут». «Большие концерты» вышли посмертно в Амстердаме в 1714 году (*Внимание биографов Корелли не было привлечено тем, что из шести сборников и композиций Корелли две серии «Трио-сонат» - ор. 3 и ор. 4 - были изданы в Риме «богемцем», чехом Комареком. Он же в 1701 году повторил издание 1685 года «Трио-сонат» ор. 2. Джованни Джакомо*

(по-чешски Ян Якуб) Комарек, работавший в Риме, «у фонтана ди Треви», издавал ноты и книги. Деятельность печати Комарека отмечена и во второй половине XVIII века. Это - новое и существенное свидетельство инициативы славян в области музыкального искусства в странах Западной Европы, обычно отмечаемой лишь в творчестве, исполнительстве. Можно указать и на другого чеха - Матвея Моравского, издавшего в Неаполе в 1477 году сборник месс (см. книгу Б. П. Юргенсона «Очерк истории нотопечатания», М., 1928, стр. 16).

С 1710 года Корелли перестал выступать публично. В конце 1712 года он переехал из кардинальского дворца в свою скромную частную квартиру, где умер 8 января 1713 года.

Какой известностью пользовался Корелли за пределами Италии, видно из того, что еще в 1708 году, когда распространился ложный слух о его кончине, дипломатическому агенту одного из немецких княжеств, аккредитованному при папском дворе, было официально поручено выразить сочувствие. В уцелевшем письме племянника Корелли на родину говорится о том, что кончина Корелли «опечалила и Рим, и мир».

Корелли был погребен в Пантеоне, где с XVI века хоронили художников, архитекторов, скульпторов. На надгробном памятнике он именуется «славнейшим лиристом». «Лирой» к этому времени нередко называют смычковые инструменты - доказательство роста смычкового, фрикционного (*Фрикционный (от лат. frictio - трение) - действующий посредством трения*) принципа, за счет щипкового. Для погребения Корелли в Пантеоне потребовалось специальное разрешение церковных властей, вероятно потому, что с образом музыканта-скрипача все еще упорно соединялись представления о чем-то, по преимуществу праздничном, увеселительном, бально-танцевальном.

Сохранился портрет Корелли, написанный около 1700 года ирландским художником Хью Хаурдом по заказу одного из английских учеников Корелли. С портрета на нас смотрит тонкое и страстное лицо. Для своих почти пятидесяти лет Корелли выглядит здесь еще молодым, сохранившимся, будто оправдывающие слова современников, что все его страсти были направлены лишь в сторону музыки.

Завещание и опись имущества, оставленные Корелли, позволяют воссоздать характерные черты его быта - скромного и содержательного. В имущественной описи Корелли после его смерти значатся: скрипки, виолончель, смычковый бас. В его квартире, увешанной картинами и рисунками, стоял клавесин с двумя клавиатурами, отделанный «в античном стиле» (*all'antica*).

Главное украшение квартиры Корелли - обширная коллекция из 136 картин и рисунков. О близких, дружеских, отношениях Корелли с художниками свидетельствует тот факт, что один из них, Тревизани, дал свой рисунок для посмертного издания его «Больших концертов». Подобное содружество представителей разного рода искусств - литературы, живописи, музыки - характерная, ренессансная черта. Интерес Корелли к живописи заслуживает серьезного внимания. В его домашнюю коллекцию, наряду с мастерами итальянской живописи, входили пейзажи выдающегося французского мастера этого жанра Пуссена, а также одна картина Питера Брейгеля, гениального голландского живописца, великого реалиста XVI века, с удивительным мастерством запечатлевшего на своих полотнах сцены народного быта - крестьянских свадеб, плясок под звуки народных инструментов. Корелли, по-видимому, высоко ценил эту картину Брейгеля, поскольку в завещании он сделал о ней специальное упоминание, передавши картину Оттобони. И если французский король Людовик XIV с презрением говорил про «уродцев», про крестьян, про бюргеров на картинах фламандцев и голландцев, то в коллекции Корелли нашлось место для одного из представителей этого нового, реалистического искусства.

Страсть Корелли-музыканта к живописи заставляет вспомнить уже приводившиеся нами слова Берлиоза о «экспрессивности», содержательности его музыки. В своих произведениях Корелли избегал конкретных, программных указаний, столь распространенных у композиторов того времени, например у Франсуа Куперена. Но зрительный образ, вылившийся в художественно-законченную форму, очевидно, играл значительную роль в его творческом процессе, являясь одним из стержней музыкального замысла. Италия, с ее колоритной природой, ярким народным бытом, разнообразием форм городской жизни, начиная от севера, где родился Корелли, вплоть до Рима и Неаполя, где он бывал и восхищался глубоким своеобразием неаполитанской народной музыки («и играют же в Неаполе», - любил говаривать Корелли), - все это давало ему богатый запас зрительных впечатлений, наряду с бесценными сокровищами пластических искусств, архитектуры, живописи, скульптуры, художественных ремесел, которыми столь богата Италия.

Всю свою жизнь Корелли безвыездно прожил в Италии. А куда только ни стремилась его направлять Досужая фантазия современников, не мирившихся с подобной упрямой оседлостью! Его направляли и в Германию, и во Францию, и в Испанию. Тем отчетливее выступает привязанность мастера к родной стране, к Устойчивой обстановке в работе. В такой устойчивости Корелли явно искал и находил опору для своей творческой деятельности, поразительно цельной, подчиненной обдуманному, последовательно проводимому плану - от трио-сонат (ор. 1, 2, 3, 4) через сонаты для скрипки соло (ор. 5) к финальному синтезу в «Больших концертах» (ор. 6). Шли годы, вырастали и усложнялись масштабы, а параллельно, между отдельными

творческими вехами в виде сонатных и концертных сборников, увеличивались жизненные «паузы». И все же план до конца реализовался у Корелли, методично и даже симметрично - по двенадцати крупным произведениям в каждом из шести сборников.

Разум мыслителя и пылкая натура музыканта-художника ярко проявились в конфликте между Корелли и болонской «Академией филармоников». Этот конфликт бросает свет не только на личность Корелли, но и на его музыкально-теоретические интересы.

В 1685 году в Риме вышли в свет трио-сонаты Корелли (ор. 2, «камерные»). Новинка прибыла в Болонью, и в доме одного из активных членов, некоторое время президента «Академии филармоников», Колонна, получившего в Риме музыкальное образование, состоялось первое проигрывание. В Аллеманде из 3-й сонаты этого сборника Корелли использовал сочетание хода параллельными квинтами с приемом задержания, для достижения острого эффекта синкопированного ритма, столь характерного для народного итальянского танца «цоппо». Синкопированный ритм у Корелли резко подчеркнут движением в басу нескольких параллельных квинт. Внося элементы живой, народно-танцевальной ритмики (в дальнейшем мы еще вернемся к вопросу о синкопах у Корелли), композитор не остановился перед строгостями гармонической благовоспитанности. Несколькими цифрами, пятерками, поставленными над басом, он подчеркнул преднамеренность своего художественного замысла. При исполнении этого гармонического хода в Аллеманде исполнители поморщились (*scorgevano*). Хотя после конца пробы и послышались аплодисменты, участники не успокаивались, возник затянувшийся спор. Чтобы положить этому конец, Колонна через Маттео Цани, ломбардского скрипача и композитора, очевидно, лично знавшего Корелли, обратился к композитору.

В ответ было получено из Рима письмо Корелли от 17 октября 1685 года. Вот что писал композитор: «Я получил при Вашем письме выписку пассажи к сонате, где ваши виртуозы оказались в затруднении. Я этому несколько не удивляюсь, но именно поэтому я прекрасно улавливаю объем их знаний, который не слишком выходит за пределы элементарных знаний композиции и голосоведения; если бы они были в музыке подвинуты вперед, постигали ее тонкость и глубину, знали, что такое гармония и то, как она может очаровывать и возвышать человеческий дух, у них не было бы подобных сомнений, обычно порождаемых незнанием. После тщательной и продолжительной работы и практики у лучших римских учителей, я стремился усвоить их указания, зная прекрасно, что всякое произведение должно опираться на разум и на пример лучших знатоков».

После некоторых технических объяснений, почему и как использованы у него параллельные квинты, Корелли делает несколько критических замечаний по адресу тех, кто пребывает в «темноте» (*in obscuris*), а вместе с тем ссылается на поддержку в данном споре своих наиболее авторитетных коллег по музыкальной профессии. В числе их - Антимо Либерати, музыкальный теоретик и историк, который в связи с этой дискуссией опубликовал «Письмо об одном квинтовом последовании» (Рим, 1685).

В письме Корелли не должна удивлять резкость тона его критических замечаний; она была в духе многочисленных музыкальных полемик того времени, порою значительно более острых, а порою и просто грубых. За всем этим скрывались дельные, здоровые тенденции, ибо споры велись между музыкантами-творцами, исполнителями, находившимися в живом контакте со своими инструментами, а не оторванными от музыкальной практики, спокойными теоретиками.

Письмо вскрывает картину творческого процесса Корелли, у которого музыкальная фантазия шла рука об руку с тщательной обдуманностью всех музыкальных элементов. Отсюда - ссылка подлинного художника не только на указания почтенных людей, учителей и товарищей в музыкальном искусстве, но и на разум. Авторитет, утверждает Корелли, никак не должен игнорироваться, но свободное, критичное суждение самого художника должно стоять на первом месте. В этом замечательном письме Корелли разум поставлен в первом ряду, а уже во втором ряду - пример других авторитетных музыкантов. Оно показательно для композитора, как носителя духа итальянского Возрождения, уже в преддверии к эпохе европейского Просвещения XVIII века.

Рим эпохи Корелли стал центром европейского скрипичного искусства. Сюда стекались скрипачи из всех стран не только послушать игру великого артиста, но и получить у него музыкальное образование. Корелли был первым скрипачом, создавшим педагогическую школу мирового значения. Исполнительский стиль у Корелли целиком определялся его творческими принципами. Пальцы Корелли являлись только «слугами его души». Описание игры Корелли, величайшего виртуоза своего времени, говорит о том, как он волновал и трогал слушателей, увлекая силой выраженных им чувств. Техническая сторона игры отступала у него перед силой дара музыкальной речи. Современники отмечали яркую выразительность игры Корелли, богатство и разнообразие оттенков. Про самый звук Корелли его ученик Ф. Джеминиани говорит, что он напоминает звук «мягкой трубы». Это сопоставление хорошо вводит нас в эстетику скрипичной игры эпохи Корелли, когда выразительность не превращалась в резкость, грубость, но где в то же время имела ясность, округленность звуковой подачи. Английский историк музыки Хоукинс, основываясь на беседах с Джеминиани, стремится подчеркнуть благородство, изящество игры Корелли при твердости и ровности тона его скрипки. Однако тот

же Хоукинс не упускает случая подчеркнуть «патетичность», страстность исполнения Корелли. От Тартини, верного хранителя скрипичных традиций Корелли, сохранился завет, обращенный к ученикам: «...чтобы хорошо играть, необходимо хорошо петь» («per ben suonare, bisogna ben cantare»). От самого Корелли сохранилось другое, не менее смелое указание, обращенное к ученикам: «Вы не слушаете живую речь» («Non udite lo parlare»). «Искусство пения» Корелли, имевшее строго определенные рамки, ограниченные идеалом плавной, «связной» игры, основывалось почти исключительно на лежащем, выдержанном смычке. Тяжелый, мало эластичный смычок эпохи Корелли затруднял извлечение ровного, протяжного звука, той кантабильности, напевности, к которой влеклись широкие круги любителей музыки и которую умел вносить Корелли, особенно в проникновенные, медленные части своих сонат и концертов. Извлечение длинных, выдержанных звуков считалось в эту эпоху одной из наибольших трудностей в скрипичной игре. «Он показал величие лучшего в Европе штриха... Он преодолел на скрипке главную трудность выдерживания длинной ноты... Движение смычка вниз продолжалось так долго, что одно воспоминание о нем захватывало дыхание». Так писали о знаменитом скрипаче Джованни Баттиста Сомис, желая воздать ему высшую похвалу. Сомис - один из учеников Корелли, у которого он явно воспринял особенности игры.

Метод преподавания Корелли базировался на его личном исполнительском и композиторском опыте. Основным критерием являлась игра мастера, его произведения. Свыше столетия спустя сонаты Корелли ор. 5 находятся в центре педагогической системы Тартини, высоко ценившего Корелли. Когда какой-то любитель музыки обратился к нему с просьбой «переделать» одну из пьес Корелли, Тартини ответил по-латыни иронически торжественно: «In hoc non laudo» («За это не хвалю»). Свой замечательный труд - «Искусство смычка» - Тартини написал на мелодию гавота Корелли из его гениальной сонаты № 10 ор. 5. Дав мелодии исчерпывающую разработку в 50 вариациях, Тартини открыл новые горизонты скрипичной техники. Примерами из сонат Корелли Тартини обосновывает и знаменитое методическое письмо к своей ученице Мадаллене Ломбардини-Сирмен, одной из известнейших скрипачек XVIII века, концертировавшей в 1784 году в России (в Петербурге и Москве).

Корелли умел понять и почувствовать индивидуальные качества каждого ученика, развить их. Ни один из них не стал «копиистом» мастера. Это оказались все «живые», значительные художники, со своей ярко выраженной творческой физиономией. Каждый из них пошел собственным путем. К сожалению, творческое наследие учеников Корелли - Пьетро Локателли, Франческо Джеминиани, Джованни Баттиста Сомис - изучено далеко не в достаточной степени, и это, разумеется, отражается на полноте оценки и той педагогической роли, которую сыграл великий мастер, учитель - Корелли.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ У КОРЕЛЛИ

В личности и творчестве Корелли, в многогранности этого «играющего на скрипке композитора» ярко выявляются черты искусства универсального художника, черты традиций Возрождения - исторической эпохи, «которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» (*Энгельс Ф. Диалектика природы, М., 1948, стр. 6*).

Проведя почти всю жизнь в католическом Риме, Корелли пронес нетронутым свое оптимистичное, глубоко человеческое искусство, которое себя противопоставило косности клерикализма.

Размах творчества Корелли, новизна его музыкального языка поражали современников, как бы ни был этот язык подготовлен предшествующим музыкальным развитием. Работа, сделанная несколькими поколениями итальянских скрипачей - предшественников Корелли, была значительной. Но лишь Корелли сумел подвести итог их творческим исканиям. То, что у них являлось смелой догадкой, техническим новшеством, приобрело у Корелли законченный смысл, глубокое содержание, стройность и органичность формы.

С помощью скрипки, опираясь на мелодические богатства народного музыкального творчества, Корелли и его современники ковали новый музыкальный язык. Так, мелодичность, напевность, уже сыгравши однажды, на переломе XVI-XVII веков, благую роль в рождении оперы, камерной песни, снова выполняли ту же роль на переломе XVII-XVIII столетий в развитии новой инструментальной музыки. Именно скрипичная мелодия большого дыхания - длительная и протяженная, приобретающая эмоциональную напряженность и модуляционную свободу, создала музыкально-эстетические предпосылки для формирования и развития старинной или, как ее нередко именуют, предклассической сонаты, контрастность ее объединенных в целостном циклическом замысле частей. Это было музыкально-историческое событие, по-своему столь же значительное, как и создание итальянской оперы на рубеже XVI-XVII веков. Круг музыкальных образов сонаты Корелли еще недостаточно широк, ее конфликтность не выходит за пределы контрастного сопоставления тем-образов, медленного и быстрого движений, порой ощущается некоторая абстрактность музыкального языка (главным образом, в полифонических частях, в которых проявляется влияние

композиционных приемов, идущих от виольного искусства). Но ясность и завершенность мысли, чеканность формы, отточенность фактуры, а главное, чудесная песенность его лучших произведений предвещают грядущее классическое искусство. «Когда соната овладеет новым драматическим содержанием, она станет классической сонатой-иной по своим масштабам и по методам композиции». (Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 года*, М.-Л, 1940, стр. 342)

В сонате, возникшей как специфический жанр скрипичной музыки, так же как и в самой скрипке, современниками отыскивались «великие страсти», в то время как выходившая из моды сладкозвучная виола объявлялась ими годной передавать лишь пастушеские песни и элегии.

Уже упоминавшийся нами французский писатель XVII века Ф. Рагенэ, горячий поклонник итальянской музыки и игры итальянских скрипачей, которых он слушал в Италии, в своем сочинении «Параллель итальянцев и французов в том, что касается музыки и оперы» писал, что сонаты Корелли «потрясают чувства, воображение и душу; скрипачи, которые их исполняют, подчиняются их захватывающей, бешеной власти; они терзают свои скрипки, свои фигуры, будто одержимые». В содержании сонаты, исполнявшейся итальянскими скрипачами XVII века, - музыкальной формы, не известной еще в других странах, Рагенэ ощущает огромную силу музыкально-психологического воздействия.

Скрипичную сонату эпохи Корелли нужно рассматривать в историческом аспекте, в конкретных условиях музыкальной жизни XVII века, когда она была предметом резких споров, горячего энтузиазма, сурового осуждения, когда она своим примером увлекала и английских (Пёрселя), и французских (Куперен, Леклэр), и немецких (Гендель) виднейших композиторов, когда в стихах поэты писали про ее победоносный путь. Так, в стихотворном послании «Музыка» один из французских поэтов, Сэрэ де Риэ, восхвалял Францию именно за то, что соната оказалась здесь, наконец, оцененной по достоинству. «Корелли своими звуками увлек все сердца», а еще недавно итальянские скрипичные сонаты могли показаться этюдом, «способным набить руку в быстром упражнении». За этими стихами, хоть и не слишком высокого качества, ощутим пафос в восприятии скрипичной сонаты как музыкально-художественного явления.

Поскольку споры вокруг скрипичной сонаты, как нового музыкального жанра, приобретали характер живой дискуссии вокруг достоинств музыки разных народов, особенно итальянцев, скрипичная соната получала значение художественного средства в утверждении принципа народности в музыкальном искусстве. Тот же Сэрэ де Риэ писал, что у итальянских композиторов все построено на крайностях: «...очертания их композиций или слишком живы или слишком медленны». Контрастность стремительно быстрых и медленных частей итальянской скрипичной сонаты - устойчивый, характерный признак и итальянской народной музыки, где четко противопоставлена живые ритмы таких танцев, как сальтарелла (сохранились записи еще XIII-XIV веков), и медлительно плавные ритмы сицилианы.

В стремительно быстрых частях. своих сонат и концертов Корелли часто пользуется ритмом «жиги». Когда зарубежные слушатели итальянской скрипичной музыки его времени стремились поделиться своими впечатлениями, они говорили про поток страстных звуков, их неудержимо захватывающих. Отсюда легенда, распространенная среди почитателей Корелли, будто он завещал, чтобы на его могильной плите была выбита «Жига» из сонаты для скрипки соло соль минор № 5.

Это - именно легенда, поскольку в сохранившемся завещании Корелли на это нет и намека. Но громадная роль жиги в творчестве Корелли - бесспорна. Этот танец, тесно связанный со «скрипкой-жигой», дал в Италии ряд местных, стремительно быстрых вариантов, среди которых - венецианская фурлана, или форлана, ломбарда и более поздняя тарантелла - танец жителей Тарента. В эпоху Корелли тарантелла еще не приобрела характера общенационального итальянского танца, входя в группу особенно живых, воздушно-легких танцев, да и в XVIII столетии она не занимала еще ведущего положения. Лишь позднее, в XIX столетии, тарантелла становится символом итальянского народного танца. Но без фурланы, ломбарды и особенно жиги не было бы в дальнейшем и тарантеллы. Корелли в своих многочисленных жигах выступает как мастер, выковывающий итальянский национальный стиль в музыке.

Корелли применяет жигу очень разнообразно. Если в более ранних сочинениях он довольствуется ровным, непрерывным быстрым движением, как например, в Allegro в форме жиги из трио-сонаты № 5, ор. 3, то в жиге из 12-го «Большого концерта» пунктированный, осложненный тонко расставленными трелями мелодический рисунок смягчает ритмическое однообразие.

Корелли пользуется и распространенными в его время неитальянскими танцами - французскими гавотом, менуэтом, испанской сарабандой. Он искусно переплавляет их в итальянские формы, порою изменяя до неузнаваемости. Особенно поражает трансформация, которой подверглась медлительная торжественная и чинная испанская сарабанда в 12-м «Большом концерте» ор. 6; у Корелли она протекает, подобно жиге, в предельно быстром темпе *vivace*!

В анализе народно-музыкальных, народно-хореографических корней у Корелли выявляются подлинно итальянские черты в его сочинениях: мягкость и плавность напевных мелодий, заставляющие вспоминать о

сицилиане, нашедшей столь яркое художественное воплощение у его младшего современника Д. Скарлатти, обилие живых танцевальных ритмов в излюбленном размере итальянской народной музыки 6/8, 12/8. В музыку танца Корелли начинают проникать синкопы, довольно часто встречающиеся и в других его произведениях. Некоторые виды синкопированной ритмики у Корелли связаны с четырехдольной аллемандой (в сонатах № 8 и № 9 из оп. 5). Особенно ярко выявляется эта национальная особенность ритмики в заключительном Vivace 7-го «Большого концерта». Vivace можно рассматривать как отзвук итальянского народного танца «с прихрамыванием», с ритмическими перебоями, так называемого цоппо.

Тяготение Корелли к музыке для скрипки соло явственно ощутимо не только в сборнике сонат оп. 5. Припомним знаменательное обстоятельство - в биографии Корелли: непрерывное сотрудничество, начиная с 1680-х годов, со скрипачом Маттео Форнари, исполнителем партии второй скрипки в его трио-сонатах и «Больших концертах», их совместную службу у кардинала Панфили, а затем у Оттобони. Когда говорят - «вторая скрипка», то невольно на эпоху Корелли переносят иные композиционные и исполнительские масштабы, имея в виду скрипичную партию и исполнительскую фигуру подчиненного значения рядом с первой скрипкой. Во времена Корелли - это своеобразное, нераздельное единство партий двух скрипок, реализуемое в совместной игре. Такой дуэт хочется сопоставить с двумя сплетающимися нитями. То одна наверху, то другая, то обе выются рядом, в параллелизме, столь характерном для итальянского музыкального языка. Таково Andante largo, из «Большого концерта» № 7, оп. 6.

Композитор здесь стремится выразить характерное для него душевное настроение серьезного, прочувствованного раздумья; он создает единый психологический образ с помощью двух исполнителей; партии, естественно, близки друг другу, но в их переключках отсутствует схематичная имитационность; получается как бы дружеская беседа, в атмосфере взаимного согласия и понимания, мелодия обогащается, углубляется.

Вместе с тем и в трио-сонатах и в трио в виде «Кончертино» в «Больших концертах» у Корелли явственно выступает тенденция и к чистой сольной игре. В этом проявляются в его творчестве влияния народных традиций инструментального ансамблевого исполнения.

Начав композиторскую деятельность с опубликования трио-сонат, доминирующего жанра скрипичной музыки XVII века, Корелли отдал дань художественным нормам эпохи. Однако в то время, как его современники-скрипачи использовали трио-сонату в качестве чисто камерного жанра, Корелли, следуя народным традициям, развивал заложенные в трио-сонате элементы сольной скрипичной игры.

Истоки трио-сонаты, как формы исполнительского ансамбля (две скрипки и смычковый бас), восходят к народному скрипичному искусству. Это обычный состав народного инструментального танцевального ансамбля, распространенный с давних времен у многих народов (украинская «троиста музика», цыганская «банда» и т. п.).

В славянском фольклоре и отдельные участники такого ансамбля, и самый ансамбль нашли широкое отображение в устном поэтическом творчестве. В этом - свидетельство не случайности, а устойчивости именно данной формы народного инструментального музицирования.

В Италии трио-соната явилась плодом давно сложившейся народной музыкальной практики, а не результатом простого сжатия крупных инструментальных ансамблей до более скромных количественно составов, как это полагают многие историки (Вазилевский, Торки и другие).

Яркое описание венецианского народного инструментального музицирования в форме трио (две скрипки и бас) дал англичанин Чарльз Берней в своих путевых дневниках. *(Берней, Чарльз (1726-1814) - английский органист и историк музыки. В 1770 и 1772 гг. совершил путешествия по западноевропейским странам; свои музыкальные впечатления описал в дневниках: «Современное состояние музыки во Франции и Италии» (1771) и «Современное состояние музыки в Германии и Нидерландах» (1773), являющихся ценным источником для изучения музыкальной практики и быта эпохи).*

Народный инструментальный ансамбль из двух скрипок и баса являлся своеобразной народной формой сольной скрипичной игры, при которой первый скрипач, поддерживаемый остальными участниками ансамбля, «ведет мелодию». Отсюда один шаг до сольной игры в обычном ее понимании. Этот шаг был сделан Корелли, утвердившим сольный концертный стиль музыки в своих скрипичных сонатах. Он исходил при этом из трактовки скрипки как гомофонного инструмента.

Сонаты для скрипки соло Корелли (оп. 5, 1700), объединенные в одном сборнике под общим названием «Сонаты», распадаются на две группы произведений. Первая включает: I, II, III, IV, V и VI сонаты; вторая - VII, VIII, IX, X, XI сонаты, которые в свою очередь объединены общим подзаголовком: Прелюдии, Аллеманды, Корренты, Жиги, Сарабанды, Гавоты и Фолья (Follia), - тема с 23 вариациями, не поименованная «Сонатой».

В отличие от трио-сонат оп. 1 и оп. 3, где предусмотрено участие органа, в сонатах оп. 5 орган заменен смычковым басом и клавесином (*Трио-соната (sonate a tre)* - произведение для трех концертирующих

инструментов (обычно 2 скрипки и смычковый бас), в качестве четвертого, аккомпанирующего инструмента придавался дополнительно орган или клавесин (иногда теорба), удваивавший басовую партию и служивший для расшифровки цифрованного баса (нижний голос с присоединенной к нему гармонией, сокращенно записанной посредством цифрового обозначения). Трио-сонаты исполнялись и без цифрованного баса).

Для композиторов болонской школы являлось характерным использование органа в своих скрипичных произведениях в качестве сопровождающего инструмента. Так, у видного скрипача-композитора, старшего современника Корелли, Пьетро дель Антони (1645-1720), именно в таком виде были изданы 2 сборника сольных скрипичных сонат (1676-1686). Однако сборник своих танцев он издал в виде дуэта для скрипки соло и смычкового баса (1670), отчетливо подтверждая привычную особенно для танцев бытовую комбинацию скрипки и баса. Корелли уже сознательно отвергает орган и предусматривает возможность исполнения своих сонат ор. 5 не только в сопровождении клавесина, но и смычкового баса. Как и Тартини, он использовал струнно-смычковую группу в любом составе. Известно, что Тартини в лице выдающегося виолончелиста и композитора Антонио Вандини имел не только самого близкого друга, но и спутника в концертных поездках в роли «баса», который сопровождал солиста скрипача.

Сборник сонат ор. 5 был рассчитан на широкие круги исполнителей, для них в случае нужды достаточно было и смычкового баса, да и клавесин - под рукой.

В течение всего XVIII века и в начале XIX столетия множились переиздания этого поистине великого по своему художественному и историческому значению музыкального произведения - в Италии (в Венеции, помимо Рима), в Амстердаме, в Париже, в Лондоне, в Вене, в Мадриде. Муцио Клементи был в числе первых, кто издал в Лондоне, около 1815 года, сборник сонат соло Корелли в сопровождении уже не клавесина, а фортепиано. Бесспорно, ор. 5 - самое популярное произведение Корелли, наряду с его «Большими концертами», этой основой новой симфонической музыки.

Сонаты для скрипки соло ор. 5, распадающиеся на две группы произведений, включают шесть сонат в первой группе и пять во второй.

Если сопоставить количество страниц пяти сонат первой и пяти сонат второй групп, соотношение получится 30 и 20 страниц. Это дает наглядное представление о большей сжатости сонат второй группы. Репризность, как правило, присущая сонатам второй группы, указывает на их связь с танцем. Эту группу сонат недаром именовали «балетами». В ряде сонат первой группы репризы заключительные части, танцевальные по характеру, а порою и по названию. Это показывает, в какой степени моторность типична для Корелли.

Действительно, и в группе первых шести сонат Корелли осязательны танцевальные ритмы. Такова финальная часть - Allegro на 12/8 в сонате № 3 со скачками у скрипки, достигающими полутора октав, с движением не сплошь стремительно-гладким, а в заключительных тактах со смелыми, резкими синкопами. Что касается Allegro в финале сонаты № 5, то здесь композитором прямо указано: Жига на 12/8.

Заключительную часть Allegro на 6/8 в сонате № 6 обычно рассматривают как жигу. Едва ли это правильно; сходство в ритме не означает в данном случае сходства в характере, лишенном легкости, присущей танцам такого типа. Характер в этом Allegro совсем иной: движение - оживленное, но чинное, основательное, что композитором подчеркнуто и в самой музыкальной форме - трехголосная fuga, оба верхних голоса которой поручены скрипке соло, а нижний голос - смычковому басу. Клавесину с его гармониями осталось не столь уж много дела, если только соблюдать в аккордах разумную экономию и не перегружать сверх меры сопровождение.

В эпоху Корелли fuga в своем развитии достигла высокого совершенства, пластичности, особенно в замечательных клавирных fugaх у Алессандро Скарлатти. Fuga в Allegro сонаты № 6 ор. 5 Корелли сделана безукоризненно во всех ее элементах, в экспозиции, контрэкспозиции, в репризе, фигурационных «интермедиях», в которых можно усматривать как бы элементы сонатной «разработки».

Так, начав с замечательного Allegro, написанного в форме фугато в сонате № 1 ор. 5, Корелли кончил целостной фугой, показав значение, которое он придавал полифоническому стилю в музыке и тем высоким техническим требованиям, вытекавшим из этого стиля, которые он ставил перед скрипачом-солистом. Можно не сомневаться в том, что такие великие мастера скрипичного искусства, как Тартини, требуя от своих учеников преодоления трудностей в ор. 5 Корелли, настаивали не только на исполнении второй части его сонат или «Фольи», но и первой части, пронизанной полифоническим стилем, не отвлеченно обращенным к музыкальному инструменту «вообще», а именно к скрипке. Это особенно важно отметить, если вспомнить, что в Италии XVII-XVIII веков шел великий спор, важный не только для музыкальных судеб одной этой страны. Наблюдались стремления к одностороннему утверждению гомофонно-гармонического стиля, с упором на солиста, певца или инструменталиста. Не все являлись сторонниками чисто мелодического стиля, таившего в себе явную опасность обеднить итальянское музыкальное искусство, великое и в гармонии, и в полифонии. Защитники у полифонии находились, но они оказывались в одиночестве, вроде болонца Падре Мартини, его ученика Джузеппе Паолуччи, выдвинувшего прекрасную идею о полноте музыкального стиля, при наличии

органичного единства полифонии и гармонии. Разумеется, единство полифонии и гармонии - первооснова стиля и у И. С. Баха, который не только прекрасно знал произведения Корелли, но порою пользовался его темами. Уже в конце XVII века был ощутим поворот к такому искусству не только у венских мастеров, но и у самих итальянцев, например, у Муцио Клементи, значение творчества которого полностью еще не оценено. Его фортепианные «Каноны», изданные отдельным сборником, - подлинные жемчужины контрапунктического искусства. К преодолению односторонности гомофонно-гармонического музыкального мышления стремился в зрелые годы творчества и Джузеппе Верди, когда он сочинял свой гениальный квартет из третьего акта оперы «Риголетто». Верди использовал форму свободной фуги и в финале своей шекспировской оперы «Фальстаф».

Корелли не писал сонат для скрипки соло, без сопровождения. Игра на скрипке без сопровождения основана обычно на использовании приемов аккордовой техники. Такая техника игры процветала в XVII веке у скрипачей в Германии, в Чехии и иных странах; ей отдал дань и такой мастер, как И. С. Бах в своих сонатах и партитах. Но она не чужда и Корелли. Пусть читатель-скрипач возьмет свой инструмент в руки и исполнит без сопровождения Allegro в форме фугато на 4/4 из первой сонаты Корелли оп. 5. Он убедится в том, что партия скрипки с ее двойными нотами и аккордами, с ее богатой фигурационной разработкой, дающей инструменту великолепное полнозвучие, близка сонатам Баха для скрипки соло без сопровождения.

Исследователи приемов скрипичной игры Корелли говорят о сравнительно небольшом диапазоне, внутри которого вращается его мелодия: около двух октав, то есть около половины всего объема звуков скрипки. Он не стремился выходить за пределы средних голосов, поручая басу «регулировать гармонию», как выражались современники с похвалой по адресу композитора. В связи с этим стоит и ограниченность у Корелли в использовании позиционной игры: он предпочитает оставаться в пределах первых трех позиций.

Эта характерная особенность скрипичной музыки Корелли связана, однако, не с мнимой ограниченностью его творческого размаха, а с исторически сложившимися художественными требованиями его времени. Ведь тогда еще не умерла в Италии традиция хорового пения, хоть и была уже значительно ослаблена и в церкви, и в театре. Параллельно развивалось мощно и быстро сольное вокальное искусство. Корелли утверждал новое искусство игры на скрипке, беря за образец выразительное звучание человеческого голоса. Современники ценили в его скрипичной музыке напевность именно в том смысле, что скрипка со своими специфическими средствами не нарушала граней, отмеренных природой для нормального использования человеческого голоса. В этом не только одна из существенных особенностей скрипичного стиля Корелли, но и свидетельство его живых связей с вокальным искусством его времени.

В исполнении Корелли-скрипача пластичная и ясная мелодия в медленных частях его произведений обрастала пассажами и «украшениями», согласно требованиям импровизационной практики эпохи. Но Корелли-композитор, в сущности, довольствовался простотой и ясностью своих выразительных мелодий в том виде, в каком он их записал.

Вопрос о том, как исполнять Кореллиевы *grave* (величественно, торжественно), *adagio* (медленно), - а они занимают внушительное место в произведениях композитора, - приобретает практическое значение. Корелли по поводу произведения, центрального для широкой массы скрипачей, - сонат для скрипки соло с басом оп. 5, - вел переписку с амстердамской издательской фирмой Э. Рожэ. Он выслал ей *Adagio* упомянутых сонат с выписанной орнаментикой («украшениями»). Рожэ и другой амстердамский издатель, Мортье, выпустили сонаты в этом виде. Рожэ в объявлении 1716 года приглашал покупателей заходить к нему, чтобы взглянуть на оригиналы рукописи Корелли с композиторскими «украшениями», а также на подлинные письма Корелли по этому поводу.

Итак, сам Корелли выпустил в Риме свои сонаты оп. 5 без «украшений». Без «украшений» - так, как они были написаны, - эти и иные произведения маэстро исполнялись в Риме, на концертах-поминках, которые многие годы устраивались в день его кончины верными почитателями. Вместе с тем Корелли считал возможным согласиться на зарубежные издания своих сольных сонат с «украшениями», учитывая не только музыкальные, особенно французские, вкусы исполнителей и любителей, охочих до «украшений», но, видимо, и принимая в расчет трудности исполнения кантабиле, обусловленные техникой игры на скрипке его времени; эти трудности в исполнении самого Корелли и его ближайшего, ученического окружения преодолевались, но композитор согласился на некоторую уступку в отношении среднего скрипача-любителя, которого имели в виду амстердамские музыкальные издатели.

В произведениях Корелли, в том виде, как они были им опубликованы в Риме, лишь небольшое место уделено различного рода мелизмам: мордентам, форшлагам, группето и тому подобное. Иными словами, «украшения» Корелли далеки от измельчения, от технической утонченности. У Корелли преобладает свободная орнаментика - широкие фигурационные фиоритуры, «опевание» опорных мелодических звуков гаммообразными или арпеджированными пассажами большой протяженности. Эти «украшающие» пассажи увеличивают выразительность мелодии, раздвигают ее звуковую перспективу, вносят в ее аккордовую основу элементы напряжения, диссонирования.

В эту эпоху вибрато - важное средство выразительной игры скрипача, - применялось обычно в весьма ограниченных размерах. Не применялась и смена позиций как специфическое средство окраски звука путем использования приема портамента. И вибрато, и портамента получили широкое применение в скрипичной игре позднее, во второй половине XVIII столетия, в эпоху сентиментализма.

Отсутствие вибрато или ограниченное его применение было одной из главных причин, придававших скрипичному стилю игры XVII века известную статичность. Ведь вибрато является элементом не только колорита, но и динамичности. В этом смысле орнаментальная манера игры Корелли отражала стремление к движению, являясь средством борьбы с неподвижностью звука. Не случайно некоторые историки говорят о «возбуждающем средстве свободной орнаментики». Вибрато - в родстве с некоторыми видами мелизмов. По существу, например, трель есть более развитая, более грубая форма вибрато, выводящая звук из состояния покоя. Поэтому трель на выдержанных звуках встречается чаще у клавишных инструментов, так как на них не существует вибрато.

Чем пристальнее вглядываешься в произведения Корелли, тем полнее раскрывается большая обдуманность, исключительная тщательность в отделке каждой детали. В самом порядковом расположении сонат ор. 5 виден тонкий художественный расчет. Поражает будто театральная смена первой группы сонат, которая завершается монументальным Allegro в форме фуги, второй группой танцевальных сонат. Энергичная, волевая моторность необычной по темпу Прелюдии, открывающей седьмую сонату, как бы подчеркивает динамичность всего того, что далее следует в танцевальной группе сонат, рядом с большей конструктивно-статичной природой сонат первой группы.

Танцевальный характер более строго выдержан в VII, VIII, IX и X сонатах. В X сонате предпоследняя часть озаглавлена «В темпе гавота» (4/4, Tempo di gavotta).

Своей сжатой формой, живым, динамичным грациозным характером она привлекла внимание Тартини, избравшего этот гавот темой для 50-ти вариаций «Искусство смычка».

В последней, одиннадцатой сонате проявляется усиление сонатной специфики за счет ослабления танцевальной сюитности. Вместе с тем и в этой сонате проявляется танцевальность, в музыкальном рисунке vivace на 3/8, в перебойном, синкопированном ритме угадывается итальянский народный танец XVI-XVII века цоппо, танец с «прихрамыванием».

Самостоятельная, финальная часть в «Сонатах» Корелли ор. 5 носит название «Фолья». У лондонского издателя, прославленного пропагандой новых, демократичных танцев («контрадансов» - деревенских танцев) Джона Плейфорда была напечатана в 1680 году мелодия фольи, испано-португальской танцевальной песни типа сарабанды про неудержимую, «безумную» любовь. Мелодия была напечатана у Плейфорда с сопровождением неизменно повторяющегося (остинатного) баса. На этом басу - вереница несложных вариаций. Их автором был итальянский скрипач, родившийся во Франции, Мишель Фаринелли. Он гордился приоритетом в отношении вариаций Фольи и в своей автобиографии подчеркивал, что сочинил их до Корелли.

Корелли, если признать доказанным, что именно у Фаринелли он заимствовал мелодию Фольи, внес в нее ряд изменений, в частности, обновил лад, проведя отклонение из ре минора в доминанту параллельного мажора (в до мажор). В редакции Корелли мелодия Фольи приобрела собранность, напряженность и страстность.

Мелодия Фольи пользовалась огромной популярностью, особенно в XVII-XVIII веках. Ее распространенность и в XIX-XX веках свидетельствует о живой и устойчивой силе воздействия. Фолью отплясывали «со страстью» уже в XIV веке. Первая запись этой мелодии, принадлежащая испанскому музыканту XVI века Франсиско Салинас, сохранилась в его «Семи книгах о музыке» (1577). К моменту, когда за Фолью принялся Корелли, истекла добрая сотня лет; старая мелодия существенно изменилась, приобрела большую широту и свободу, но сохранила ритмическую общность с мелодиями типа чаконь, сарабанды. *(Мелодия фольи неоднократно использовалась композиторами многих стран: Д'Ангелебер в «Пьесах для клавесина» (1689) дает 22 вариации на фолью, Вивальди в качестве заключительного номера своих трио-сонат ор. 1 (ок. 1712-1713) помещает фолью, Лист свою известную «Испанскую рапсодию» для фортепиано написал на тему фольи и др.)*

Сочиняя фолью, Корелли, возможно, и не знал деталей ее первоначального, испанского текста, но обобщенный в ней образ непобедимой любви, неудержимо движущейся вперед, вопреки всем препятствиям, естественно, жил в душе композитора. Именно поэтому его «Фолья» столь далека по качеству, по внутренней насыщенности от ее вероятного прототипа «Фольи» Фаринелли, изданной в 1680 году.

«Фолья» Корелли написана с сопровождением клавесина и смычкового баса; при этом партия баса в ряде вариаций сделана осязательно живой и служит мелодической, а не только гармонической основой. Фолья принадлежит к группе тех музыкальных произведений, где особенно ощутимы связи с народной музыкой. Интересно, что когда в 1685 году Корелли в трио-сонаты ор. 2 включил вариации на тему чаконь, Джон Плейфорд уже вторым изданием выпустил обширный сборник скрипичных вариаций с басом на темы

народных песен и танцев, в их числе на английский «Джиг» (Jigg), жигу. В составлении сборника Плейфорда участие принимали местные и зарубежные скрипачи.

Это была скрипичная литература «переходного типа», - от народной практики игры на скрипке с сопровождением баса к художественным произведениям высокого профессионального уровня. Примером такой «переходности» могут служить и вариации Фаринелли на тему фольи. Гуго Риман, посвятивший Фаринелли и его вариациям специальное исследование, отыскал и опубликовал «Испанскую Фолью» того же времени в виде 16 вариаций для скрипки соло, без сопровождения в обычном, широко распространенном в Германии XVII века полифонном складе. Эта «Фолья» более близка к практике народных скрипачей и более художественна, нежели плоские вариации Фаринелли.

Некоторые буржуазные музыковеды называют «фолью» самым бледным произведением итальянского мастера. В лучшем случае они готовы приписать ей только инструктивное значение. В наших глазах «Фолья» является педагогическим произведением не только потому, что она - незаменимый фундамент скрипичной техники. «Фолья» - педагогична и в ином смысле. В ней как бы выявился протест против тех течений в скрипичном исполнительстве XVII века, которые для требовательного в искусстве художника были и антипедагогичны, и антихудожественны.

У ряда скрипачей XVII века имелся уклон в сторону виртуозности в отрыве от содержательности: погоня за высокими позициями, «скордатура» (scordatura), то есть игра на скрипке, настроенной не в обычном квинтовом, строе; эффекты вибрато и пиццикато, примененные чрезмерно обильно, игра у подставки (sul ponticello), придающая тембру струн у скрипки свистяще-металлический характер; игра ударом о струны смычковой тростью (collegno); игра на грифе (sulla tastiera), с флейтовым звуком, уцелевшая вплоть до 9-го «Каприччо» Паганини («на грифе, подражая флейте»), не говоря уже о более примитивных приемах звукоподражания голосам животных, птиц и тому подобное.

Из всего этого обилия приемов внешней выразительности, в котором имелись и семена ценных предвосхищений дальнейшей эволюции скрипичной техники (например, в расширении используемого диапазона скрипки, ее колористических средств) надлежало сделать отбор - улучшить скрипичное мастерство по принципу художественного самоограничения, поставить форму на службу содержанию и тем самым поднять ее до совершенства.

Историческая и в этом смысле художественно-педагогическая роль «Фольи» Корелли заключалась в том, что она этим ложным тенденциям в скрипичной игре противопоставила большой, содержательный и прекрасный по форме художественный стиль.

Форма вариаций дала Корелли максимальную возможность разностороннего выявления в пределах одного музыкального произведения типических приемов скрипичного искусства. В этом смысле «Фолья» является как бы сжатой энциклопедией скрипичной техники итальянской школы XVII века. Характерно вместе с тем то, что в вариациях на тему фольи Корелли никак не стремится к максимальным техническим трудностям. Народность «Фольи» сказывается и в большей ее технической доступности, по сравнению с остальными сонатами ор. 5. В «Фолье» Корелли не применяет тех сложных приемов полифонной игры, которые широко и импозантно представлены в первой группе сонат ор. 5; нет в ней и той развернутой кантилены, какая присуща сонатам в обеих группах, как бы ни была напевна самая тема, как бы ни пробивала себе путь напевность и сквозь ее вариационную разработку. Отсутствуют в «Фолье» и те стремительно-быстрые звуковые потоки, которые щедро рукою рассыпаны на страницах остальных сонат ор. 5.

Характерно что и Паганини свои «24 Каприччи» ор. 1, которые могут быть названы энциклопедией романтической скрипичной техники, завершает народно-песенной «Темой» с рядом ее вариационных разработок. Как и у Корелли в его «Фолье», эта тема с вариациями у Паганини написана в простых, душевных тонах, лишена трудностей, присущих остальным «Каприччи».

Корелли, как уже отмечалось, не именует фолью с ее вариациями сонатой, и это явственно показывает, что старая терминология, готовая именовать сонатой любое музыкальное произведение, любой формы и любой фактуры, уже уступила место более строгим и четким понятиям.

Циклическая, единая по целенаправленности сонатная форма противопоставлена в самой композиции сборника ор. 5 вариационной форме, и все же «Фолья» таит в себе элементы сонатности, в смысле единства в многозначности, достигаемого не только единством тематическим, тональным, но и в значительной мере метрическим. В последовательности вариаций «Фольи» имеется своя динамика, хотя драматической напряженности развития, как, например, у Шуберта в его вариациях на песенную тему «Смерть и девушка» (ре минорный струнный квартет), у Корелли в «Фолье» еще нет. Однако в последних вариациях (11, 14 и 15-й) углубляется патетичность экспрессии, а самое движение приобретает напряженность (с 16 и особенно с 17 вариации), с характерными для народной музыки синкопами, часто встречающимися у Корелли. Стремительное развитие, начиная с 18-й вариации, говорит о том, что композитору не чужда здесь мысль о

некой драматической «развязке». Вариации фольи, несмотря на их сравнительную, на фоне остальных сонат, простоту, требуют, как и музыка Корелли вообще, внимания к общему замыслу, к любой детали.

Сборник сонат Корелли для скрипки соло ор. 5 является творческим итогом всей жизни композитора. Фолья, танцевальная песня, венчающая сборник, наглядно подтверждает народную, светскую основу скрипичного искусства Корелли. Не случайно «Фолья» до сих пор остаётся одной из самых популярных пьес концертного репертуара скрипачей, вызвав множество обработок, о которых можно было бы написать специальное исследование.

Развивая и качественно обновляя форму трио-сонаты, расширяя ее исполнительские рамки, Корелли создал свои «Большие концерты» ор. 6. Вот титульный лист этого произведения: «Большие концерты для двух скрипок и виолончели, входящих обязательно (*obligato*) в малый состав («концертино»), а также двух других скрипок, альты и баса, входящих по желанию (*ad arbitrio*) в большой состав («концерто гротто») и могущие быть удвоенными». Таким образом, до конца своей жизни Корелли оставался верен народно-инструментальному музицированию в форме трио.

Своими «Большими концертами» Корелли заложил фундамент для развития классической симфонической музыки. «Большой концерт» - форма ансамблевой оркестровой музыки, сложившаяся в XVII веке; в ней отразились типические черты музыкального стиля барокко. В основу этой музыкальной формы было положено резкое, непосредственное противопоставление небольшой группы солирующих инструментов (две скрипки и виолончель) общей массе оркестра, включающего удвоенный состав смычкового квартета.

Непосредственное противопоставление двух различных по количественному составу инструментальных групп исключало постепенные динамические переходы от одной звучащей группы инструментов к другой. Это определило своеобразные выразительные возможности «Большого концерта», которые были ограничены рамками контрастной динамики и в более тонких нюансах - динамикой регистров.

Оркестр Корелли - с преобладанием струнных инструментов, с добавлением органа или клавира - может показаться в наше время красочно несколько односторонним. Но музыкальное искусство XVII. века ищет не столько красочности, сколько подвижности, звуковой динамичности, выразительности. И не случайно именно смычковые инструменты во главе со скрипкой были призваны помочь композиторам в этой новой задаче.

Инструментальные составы XVI-XVIII веков были неустойчивы и количественно, и в смысле твердого отбора инструментов. Композиторы сообразовались с числом имеющихся в их распоряжении оркестрантов, а также с тем, что «подскажет разум». И у Корелли в более ранних произведениях наблюдается некоторая неустойчивость в составе его инструментальных ансамблей. Так, в ор. 1 и ор. 3 смычковый бас предлагается заменить щипковым инструментом - басовой лютней, а в ор. 2 смычковый бас - клавишно-струнным клавесином.

Долголетний композиторский и исполнительский опыт Корелли, а также продолжавшийся процесс строительства инструментов струнно-смычковой группы привели к тому, что можно говорить об известной стандартизации струнно-смычковой группы в «Больших концертах» Корелли. В них впервые среди опубликованных сочинений Корелли появляется и альт, и виолончель-особенность, явно указывающая на более позднее происхождение и на более позднюю окончательную отделку «Больших концертов» Корелли.

Особенно характерно выпадение щипковых, типа басовой лютни, а также замена в «концертино» смычкового баса новой виолончелью, к изготовлению которой в эпоху Корелли прилагали руку такие мастера-инструменталисты, как Страдивари. При этих условиях звучность струнно-смычкового состава в «Больших концертах», значительно выигрывая в светлой звонкости и в тембровой монолитности, поглощала звучность сопровождающих инструментов, особенно клавесина, роль которого быстро отмирала, - в оркестре даже быстрее, нежели в качестве сольного инструмента.

Музыкальное построение, стиль и содержание «Больших концертов» Корелли в основном те же, что в трио-сонатах и сонатах соло. Большинство из них пятичастные или даже шестичастные произведения, если считать небольшие *Adagio*, служащие как бы мостиком между отдельными быстрыми частями. Корелли любил такие «мостики», явно стремясь к более тесному связыванию отдельных частей в единое целое. Единство музыкального языка на протяжении «концерта» проявлялось прежде всего в устойчивости тональности (все части в одной и той же тональности). Это характерная черта творчества Корелли, хотя он и не делал из этого правила схему, допуская отклонения от основной тональности.

Есть в «Больших концертах» (например, в *Andante largo* из 7-го ре мажорного) страницы по-настоящему патетические, привлекающие человечностью чудесной мелодии, совершенством формы, прозрачной ясностью, гармоничной пластичностью музыкального языка. Они выявляют связь Корелли с итальянскими вековыми художественными традициями, со всей культурой итальянского Возрождения. За теплой лирикой Корелли, за его патетичностью в «Больших концертах» таится, а порой и прорывается большая мощь, как например, в третьем до минорном концерте, в начальном *Allegro* с его упруго-настойчивой темой, в кратком, но напряженном *Grave*, в финальном *Allegro* в движении жиги. Если про концерты Вивальди «Времена года»

позволительно сказать, что в них уже ощущаются нити, связывающие это гениальное произведение с «Пасторальной симфонией» Бетховена, то в до минорном «Большом концерте» Корелли есть нечто, отдаленно возвещающее его же пятую симфонию.

Так же как и в других сочинениях Корелли, в «Больших концертах» явственно ощутимы народные истоки его музыки. Показательна в этом отношении близкая к сицилиане Пастораль, завершающая «Большой концерт» № 8. Пастораль - жанр, очень характерный для эпохи Корелли. В произведениях этого жанра проявлялась типичная для XVII-XVIII веков тяга к природе, естественности и, конечно, к народности. Это ведь было время, когда со старыми светскими танцами стали конкурировать контрдансы, то есть сельские, деревенские танцы (от английского «country dance»). Они пришли на европейский континент из Англии, из той страны, где народная революция середины XVII века выразила с наибольшей силой, смелостью и целостностью новые демократические идеалы. Революционный толчок прокатился по всей Европе, и англичане, путешествовавшие по континенту, с удивлением констатировали популярность их родных «контрдансов», отголоски которых дошли до кадрили XIX века.

Вместе с народными танцами стали модными и народные: инструменты: свирель, волынка; улучшилась их конструкция, появились виртуозы. Им начали подражать композиторы, в особенности клавесинисты.

«Пастораль» Корелли относится к области тех же явлений. Она навеяна подлинной народной музыкой, наигрышами итальянских «пифферари», флейтистов, гобоистов, волынщиков; на праздники они спускались с гор в Рим и услаждали слушателей на улицах, площадях. Игру «пифферари», спустя столетие, ярко описал в своих «Мемуарах» Берлиоз, использовавший их мелодии в «Сельской сцене» своей «Фантастической симфонии».

«Пастораль» - одно из высших творческих достижений Корелли. Это прекрасный образец того изумительного художественного мастерства, когда гениальный мастер, законченный техник, каким был Корелли, прикоснулся к истокам народного творчества. Конечно, в «Пасторали» Корелли напрасно стали бы мы искать ту примитивную дикость, какую у итальянских «пифферари» открыл Берлиоз в начале XIX века. Тонкий мелодический рисунок, стройность формы, исчерпывающая разработка бесхитростного, теплого и поэтичного напева. Эти качества мы находим и в сонатах Корелли, но здесь композитор дает нечто большее: обаятельный колорит, напевность и поэтичность, которых он порой будто опасался в своих «серьезных» произведениях.

Народное творчество питало музыку Корелли, ее «великие страсти», говоря языком современников. Музыкальное искусство Корелли должно быть оценено и осмыслено в его итальянских народных истоках. С тех пор, когда жил Корелли, многое совершилось в музыкальной истории, многое в его творческом наследии оказалось заслоненным крупными произведениями больших музыкантов, пришедших вслед за ним: Вивальди - в Италии, Баха и Генделя - в Германии. Однако неправильно было бы рассматривать Корелли только как предшественника тех, которые ему были обязаны многим. Сонаты для скрипки с басом и ансамблевые концерты Вивальди, Баха и Генделя ясно говорят о том, что в своей музыке для смычковых инструментов они шли по художественному пути, указанному великим итальянским мастером.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Произведения Корелли получили еще в XVIII веке самое широкое распространение во всех европейских странах. В России музыка Корелли впервые прозвучала в исполнении немецкой инструментальной капеллы, приехавшей в 1721 году в Петербург и обосновавшейся там на придворной службе. С тех пор произведения Корелли, неоднократно игравшиеся многочисленными итальянскими скрипачами, посещавшими Россию на протяжении XVIII века, зачастую подолгу здесь жившими и работавшими, были хорошо известны русским музыкантам.

Утверждая на самобытной народной основе свой национальный исполнительский стиль, творчески перерабатывая лучшие достижения западноевропейского скрипичного искусства, русские скрипачи внимательно изучали сочинения великого итальянского виртуоза. Музыка Корелли была особенно близка им своей содержательностью, напевностью, выразительностью, ярко выявленными в ней народными чертами. Большое число сохранившихся в России старинных печатных изданий и рукописных списков произведений Корелли говорит о живом интересе, который вызывала его музыка у русских слушателей.

В мемуарных записях отмечается исполнение в XVIII веке сольных сонат Корелли крепостными скрипачами. Один из них, будучи еще учеником, «разыгрывал в публичных концертах трудную музыку Виотти, Местрино и фуги Кореллиевы» (подчеркнуто нами - К. К. и Я. Я.). Исполнение было столь мастерским и искусным, что мемуарист добавляет о том, что игру этого крепостного скрипача вспоминали в 800-х годах в Москве при исполнении этих же произведений знаменитыми французскими скрипачами Роде и Байо. Более полувека спустя А. Ф. Львов, один из крупнейших русских скрипачей, в своих «Советах начинающему играть

на скрипке», изданных в 1859 году (о которых Серов говорил, что «каждый русский скрипач должен иметь под рукой эти золотые «Советы»»), писал о том, что, изучая скрипичную игру, он старался образовать свой стиль «собственным внимательным изучением великих скрипачей-музыкантов: Корелли, Тартини, Гавинье, Виотти, Крейцера, Роде и других». Характерно, что Корелли в этом перечне поставлен на первое место.

Любопытные записи о Корелли оставил путешествовавший по европейским странам русский любитель музыки, страстный поклонник итальянской оперы А. М. Белосельский. В своей книге «О музыке в Италии», изданной в 1778 году в Гааге на французском языке, он посвятил Корелли несколько критических строк. Подходя к творчеству композитора с эстетических позиций аристократического слушателя второй половины XVIII века, увлеченного обаянием нового музыкального стиля итальянской комической оперы, он рассматривает Корелли как ученого музыканта. Называя его первым писавшим «трудные и ученые фуги», Белосельский упрекает Корелли в том, что он отдал все «на долю инструментальной партии», не сочинял вокальной музыки. Вместе с тем он чутко подметил разнообразие музыки Корелли, первый обратил внимание на историческую заслугу великого скрипача, указав на то, что «искусство в его руках обогатилось ладами и ритмами».

«Фолья» Корелли, до сих пор остающаяся одной из популярных пьес концертного репертуара скрипачей, вызвала множество самых разнообразных обработок. Едва ли не первым, использовавшим «Фолью» в произведении музыкально-сценического жанра, был Алябьев. В его двухактном балете «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты», написанном в 1827 году и поставленном на сцене Большого театра в Москве в том же году автором либретто балетмейстером Ф. Бернарделли, дважды проходит тема фольи, в первый раз - в третьей сцене первого акта; она построена на противопоставлении двух образов: торжественного патетического (Фолья *Maestoso*) и гротескно-насмешливого (*Allegro scherzando*, тип экоссеца). Тема фольи Алябьевым несколько видоизменена (4-дольный размер вместо 3-дольного, ми мажор вместо ре минора), но по своему мелодическому очертанию она остается очень близкой к мелодии Корелли. Примечательна ее гармонизация с использованием уменьшенного септаккорда второй ступени. Второй раз тема фольи звучит в шестой сцене первого акта. Если ранее она была поручена группе первых скрипок, то на этот раз ее исполняет флейта соло, сопровождаемая легким, прозрачным аккомпанементом. Изменен темп (*Sostenuto* вместо *Maestoso*), сохраняется тональность «Фольи» Корелли - ре минор. Использование Алябьевым темы фольи подтверждает популярность музыки Корелли в 20-х годах XIX века. Торжественно-патетическая тема фольи, с ее мрачным колоритом, несомненно, была и ранее знакома Алябьеву и потому вспомнилась ему в тяжелые годы тюремного заключения, когда он сочинял этот балет (сообщено Б. Доброхотовым).

Более чем через сто лет после. Алябьева другой русский музыкант - Рахманинов создал одно из значительнейших своих фортепианных сочинений - «Вариации на тему Корелли» ор. 42 (1932), положив в их основу все ту же не умирающую тему фольи. Это произведение Рахманинова непосредственно предшествует его «Рапсодии на тему Паганини» для фортепиано с сопровождением оркестра ор. 43 (1934), написанной также в вариационной форме. Знаменательно это сопоставление в фортепианном творчестве Рахманинова - величайшего виртуоза своего времени, имен Корелли и Паганини, в искусстве которых он чувствовал родственную стихию. Этими двумя произведениями он как бы воздвиг художественный памятник искусству гениальных итальянских музыкантов. «Вариации на тему Корелли» необычны по форме благодаря неожиданно вторгающемуся между 13 и 14 вариациями Интермеццо. Возможно, что в этом потоке каденций перед внутренним взором композитора вставал образ Корелли, скрипача-виртуоза, в игре которого слушатели усматривали нечто фантастически-чудесное. После Интермеццо возникает ослепительный ре бемоль мажор, но не надолго. С 16-й вариации вновь утверждается основная тональность ре минор. Заканчиваются «Вариации» тихо и задумчиво.

На произведениях Корелли, положивших начало концертной скрипичной литературе, в течение веков воспитывались многие поколения музыкантов. Как и несколько столетий тому назад, музыка Корелли пленяет своей мелодической напевностью, жизненным ритмом, ясностью формы. Лишенная виртуозной мишуры, она требует от скрипача подлинно творческого истолкования, совершенного владения всеми выразительными средствами исполнения, той внутренней свободы, которую нельзя подменить никакими внешними блестящими приемами игры.

Творчество Корелли входит в «золотой фонд» музыкальной классики, широко используемой советской скрипичной школой. Отмечая 300-летие со дня рождения Корелли, советские музыканты чтут в нем передового художника своего времени, заложившего основы реалистического скрипичного искусства.