



ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ МУЗИКИ

УДК 78.071,2 : 787.1 (450) «15/16»

*Ірина Гребнева*

**А. КОРЕЛЛИ КАК КОМПОЗИТОР-СКРИПАЧ:  
СПЕЦИФИКА И УНИВЕРСАЛИЗМ ИНСТРУМЕНТА**

**Целью** данной статьи является обобщенная характеристика стиля А. Корелли как композитора-скрипача. **Предметом** изучения выступает скрипичный стиль кореллиевской эпохи в его индивидуально-авторской интерпретации.

Характерная особенность творчества А. Корелли-композитора – его «мышление скрипкой», которая была для великого музыканта главным орудием осуществления художественных замыслов. Эту особенность кореллиевского стиля хорошо осознавали музыканты прошлого. Со временем, однако, новаторство А. Корелли стало замечаться менее отчетливо, причиной чему были грандиозные достижения позднебарочного инструментализма (И. С. Бах, Г. Ф. Гендель) а затем – венского классицизма (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен). Возрождение интереса к А. Корелли, которого его современники называли «новым Орфеем», «Колумбом в музыке» (Ф. Куперен сочинил в честь А. Корелли «Апофеозы»), обнаруживается у романтиков, первым из которых был Г. Берлиоз.

В статье, опубликованной еще в 1837 г., создатель программной симфонии и трактата о современном оркестре ставит фигуру А. Корелли рядом с Дж. Каччини. Оба они были создателями «... нового,

мелодического в его первооснове, музыкального стиля» [5, с. 4]. Ключевые слова здесь – «новый мелодический стиль», формирование которого у А. Корелли теснейшим образом связано со скрипкой как мелодическим в своей основе инструментом. В инструментальной сфере именно А. Корелли, по Г. Берлиозу, впервые создал «мелодию, полную чувства (*saçon* – орудие, инструмент) инструменты рассматриваются как «внеиндивидуальные факторы и условия опосредования личностных проявлений», «развивающиеся в самой музыке и накапливаемые культурой»; «...в инструменте проявляют себя разные силы, способные заслонять собою непосредственные проявления индивидуальности»; «инструмент изготавливается мастером, а затем попадает в собственное владение к другому мастеру – исполнителю» [8, с. 35].

Будучи артефактами культуры, инструменты требуют использования их «по назначению», что возможно только на индивидуально-личностном уровне стиля. Стиль инструмента триедин и объединяет в себе стили мастера-изготовителя, исполнителя, композитора. Инструмент воплощает в себе обобщенные качества, определяемые Е. Назайкинским как *Paradigma musicum*, в то время как произведение представляет собой *Sintagma musicum* [9, с. 87]. На явление взаимобратимости произведения и инструмента в свое время обратил внимание Б. Асафьев, исследуя музыкальную форму: «Совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма – такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения). То, что инструмент осязаем, а формы – не осязаемы, дела не меняет» [1, с. 23].

Специфика скрипки как инструмента, обладающего двумя главными качествами – мелодической природой и виртуозным блеском, – была в основе того интонационного стиля, который культивировался, а, фактически, создавался А. Корелли. Как отмечает Н. Арнонкур, «...как и барочный стиль, скрипки также были итальянским изобретением, и когда итальянское барокко (в народных разновидностях) подчинило всю Европу, то и скрипки стали наиболее важной частью европейского инструментария» [13, с. 95–96]. Уровень скрипичной техники XVII–XVIII столетий был чрезвычайно высоким. Было бы

неправильным считать, что в скрипичной технике с тех времен наблюдается «безостановочный прогресс» – так считает Н. Арнонкур, отмечая, что существующая точка зрения, согласно которой «...чем дальше в прошлое, тем ниже уровень скрипичной игры» [13] – принципиально неверна.

Многие технические элементы современной игры, такие как *vibrato*, *spiccato*, летучее *staccato*, «...засчитываются к изобретениям Паганини, за исключением *vibrato*, считаются недопустимыми в барочной музыке» [13]. Далее Н. Арнонкур рассматривает два приема – *vibrato* и *spiccato* («прыгающий смычок»). Первый из них «...настолько же старый, как и игра на смычковых инструментах»; он служил для имитации пения, а о его существовании имеются свидетельства уже в XVI столетии [13]. То же касается и *spiccato*, смысл которого в барочной музыке означал «...выразительно отделенные ноты, а не смычок, который отскакивает» [13]. Скрипачи и композиторы (часто в одном лице) эпохи Барокко шли не от штриха к звуку, а, наоборот, – от звука к штриху.

Если *vibrato* соответствовало кантиленой мелодике, то *спиккато* применялось для исполнения фигур, содержащих т. н. нелигованные арпеджио или быстро повторяемые звуки. А. Корелли и А. Вивальди, обозначая такой штрих, писали «*col arcate sciolte*» или коротко – «*sciolto*» [13]. В тогдашней скрипичной игре широко применялось и разнообразное *pizzicato* (с применением плектрона или медиатора на грифе); уже в XVII веке был хорошо известен и прием *col legno*. Н. Арнонкур в этой связи упоминает опубликованный в 1626 г. трактат К. Фарини (ученика К. Монтеверди) под названием «*Capriccio stravagante*», в котором описаны разнообразнейшие специальные эффекты, например, игра в высоких позициях на низких струнах, техника игры приемом *col legno*, при которой смычок должен отскакивать от струны, как палочки барабана. Скрипка уже мыслится К. Фарини и его современниками не только как специфический, но и как универсальный инструмент, перенимающий выразительность голоса (*vibrato*), ударных инструментов (*col legno*), деревянных духовых (*sul ponticello*) – как имитацию флейты или трубы.

Специфика скрипки перерастает в универсализм по формуле «углубления специфики путем ее преодоления» (Е. Назайкин-

ский [9]). А. Корелли не только «застал» эпоху универсальной скрипки, но и показал комплекс ее выразительных возможностей – сольных, ансамблевых и оркестровых – в концертирующем стиле барокко, от которого тянутся нити к инструментальным жанрам эпохи классицизма (симфония, сольная или скрипично-клавирная соната, концерт для скрипки с оркестром). Для выдвижения скрипки на ведущие позиции в барочном концертировании немаловажен вопрос о том, какие скрипки использовались композиторами-скрипачами того времени, в частности, на каких инструментах играл сам А. Корелли.

Г. Берлиоз пишет о том, что находившийся в Риме в 1711–1713 годах английский скрипач Корбетт купил после смерти Корелли его инструмент работы неизвестного мастера 1578 года [5, с. 6]. Эта скрипка не сохранилась, а «...представление о скрипке, на которой играл Корелли, дает инструмент 1581 года работы венецианского мастера Вентуры Линароля, отделенный от «скрипки Корелли» всего лишь тремя годами» [5]. Этот инструмент отличается от современных скрипок большим корпусом, коротким грифом и широкой шейкой, что отражает скрипично-игровую ситуацию времени ее создания. Скрипка того времени еще не была рассчитана на игру в высоких позициях и в расширенном диапазоне, в связи с чем удлинение грифа и некоторые изменения конструкции шейки инструмента произошли лишь через два столетия – в конце XVIII века.

Скрипка А. Корелли – собирательный образ инструмента. Эволюция «скрипичного строительства» в работах мастеров северной Италии (брешианская и кремонская школы) XVI–XVII веков шла в направлении усиления звуковой динамики и экспрессии. В первую очередь выявлялись специфические свойства инструмента, характеризующиеся в словах «мелодическая природа». Развернутая мелодика, формировавшаяся в искусстве музыки того времени под знаком гомофонного письма, эстетически должна была соответствовать аффектам, созданию которых в конечном итоге подчинялось любое музыкальное высказывание. Скрипка приобретает свой стиль, закрепляемый в понятии «тембрового ярлыка» (А. Веприк [2], [3]). С. де Броссар вслед за А. Кирхером характеризует стиль скрипок как «веселый»; М. Мерсенн определяет стиль скрипок как «веселый и оживленный», сопоставляя его с другими струнными инструментами, среди которых

виолы и смычковые лиры – «печальны и томны», лютия – «умеренна и скромна» (цит. по: [5, с. 8]).

Эти характеристики отражают исторический аспект «прикрепленности» тембра к выразительности [11, с. 110]. Историзм скрипичного стиля определяется доминантами тех образно-художественных задач, которые стояли перед композиторами и исполнителями, а также перед скрипичными мастерами в определенную эпоху. Образ инструмента входит в систему слухового сознания эпохи, причем в каждую эпоху этот образ модифицируется сообразно практике общественного музицирования. Как отмечает известный русский скрипичный мастер конца XIX – начала XX века А. Леман, «...фантазия художника всегда должна иметь твердый опыт жизни и проверяться разумом. Вне этих условий невозможно создание истинно художественного произведения. Но если такое произведение создано, то оно художественно для всех времен и всех культурных стран» [6, с. 858].

Все три составляющие скрипичного стиля – исполнительская, композиторская и «изготовительская» – зависят от установок интонационно-слухового порядка, складывающихся в определенных историко-культурных условиях. Даже выбор исполнителями-виртуозами скрипок определенного рода зависит от господствующих установок стиля. Критерии универсализма и специфики инструмента действуют внутри самого скрипичного стиля. Если речь идет о скрипке А. Корелли (точнее, о скрипках А. Корелли, поскольку он как исполнитель пользовался различными скрипками), то ведущим фактором создания авторской «скрипичной интонации» была ориентация на концертно-ансамблевый стиль игры и, соответственно, письма для инструмента. Наиболее полно и разнообразно, комплексно сольно-концертное и ансамблевое начала в их синкретизе, а также в уже наметившемся синтезе, проявились именно в кореллиевских *concerti grossi*.

Возникновению этого жанра предшествовала целая культурная эпоха, причем это было связано не только с музыкой, но и с истоками культуры позднего Ренессанса в целом. Понимание формы и звука в двух основных итальянских скрипичных школах XVII века – венецианской и болонской – было различным и развивало две стороны целостного стиля инструмента. Как отмечает Л. Раабен, венецианская

школа отличалась близостью к народному скрипичному искусству, что отражено в творчестве представителей этой школы – Б. Марини и К. Фарины. Например, в скрипичном «Capriccio Stravagante» К. Фарины применены заимствованные из творчества народных скрипачей звукоподражательные эффекты: «В «Каприччио» скрипка имитирует лай собак, мяуканье кошек, крик петуха, кудахтанье курицы, свист марширующих солдат и т. д.» [10, с. 6].

Болонская школа, к которой принадлежал А. Корелли, была во многом эстетическим антиподом венецианской, что было обусловлено историко-культурными обстоятельствами. В отличие от Венеции, где уже в XVII в. господствовал дух буржуазной демократической культуры, Болонья сохраняла и оберегала высокие идеалы позднего Ренессанса. Это отразилось и на скрипичном искусстве: «Болонцы стремились придать инструментальной музыке вокальную выразительность, так как высшим критерием считался человеческий голос. Скрипка должна была петь, она уподоблялась сопрано и даже ее регистры ограничивались тремя позициями, то есть диапазоном высокого женского голоса» [10, с. 7]. В рамках болонской скрипичной школы сложилась и трактовка скрипки у А. Корелли, стиль которого Л. Раабен по отношению к инструменту определяет как «строгий, благородный, возвышенно-патетический» [10].

Вместе с тем, опора на вокальный (как тогда говорили, монологический) стиль скрипичного интонирования была для А. Корелли не единственным критерием, что проявилось в его композиторской технике. «Школьная» болонская установка, сохранявшая свое значение для А. Корелли-скрипача, не помешала А. Корелли-композитору стать универсальным художником своей эпохи, признанным во всей Европе. Еще при жизни он пользовался «всесветной славой», перед ним преклонялись Ф. Куперен, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, «на его сонатах учились поколения скрипачей» [10]. Скрипичные сонаты А. Корелли для Г. Ф. Генделя, по его собственному признанию, стали образцами для творчества, а И. С. Бах «...заимствовал у него темы для фуг и был многим ему обязан в певучести скрипичного стиля своих произведений» [10].

Исполнительская деятельность А. Корелли как скрипача и дирижера (капельмейстера и концертмейстера) в Римской капелле от-

личалась, по свидетельствам современников, строгим академизмом. Он «... добивался исключительной точности игры и единства штрихов, что было уже совсем необычно, <...> останавливал оркестр, если только замечал отклонение хоть у одного смычка» [10, с. 11]. Характерно, что с 1710 года А. Корелли «перестал выступать и занимался только композицией, трудясь над созданием «*Concerti grossi*»» [10, с. 12]. В своих «больших концертах» А. Корелли выступает в более масштабном (универсальном) качестве, чем в исполнительской деятельности, хотя обе эти сферы у него неразделимы.

Симбиоз «двух Корелли» означает универсализм его творчества, в котором не только впервые заявил о себе «певучий» скрипичный стиль, но и была намечена жанрово-стилистическая основа для его дальнейших модификаций. Двойственность и единство стиля А. Корелли – композитора и скрипача – проявляется и в жанровой двуплановости: будучи исключительно требовательным к сочиняемой им музыке, А. Корелли четко разделяет две образные и формально-конструктивные сферы своего творчества – камерную светскую (*da camera*) и церковную (*da chiesa*). Композитор-скрипач оставил после себя лишь 6 циклов-опусов, составляющих, по словам Л. Раабена, «стройное здание его творческого наследия»; это – 12 церковных трио-сонат (1681), 12 камерных трио-сонат (1685), 12 церковных трио-сонат (1689), 12 камерных трио-сонат (1694), сборник сонат для скрипки соло с басом – 6 церковных и 6 камерных (1700), 12 «больших концертов» – 6 церковных и 6 камерных (1712). Такая «парность» отражает и двунаправленность не только мировоззренческого, но и художественно-эстетического аспектов скрипичного стиля А. Корелли, прежде всего, в его композиторской ипостаси.

В области скрипичного стиля А. Корелли-композитор вступает в своеобразный диалог с А. Корелли-скрипачом. Прежде всего, А. Корелли-композитор выступает как мастер музыкальной гармонии и формы, внося в гомофонное и полифоническое письмо художественные новации. Музыкальная гармония для А. Корелли была, как он сам говорил, средством «очаровывать, возвышать человеческий дух», а не сводом «мелочных» технических правил, которые якобы нельзя нарушать (цит. по: [10, с. 13]). Стиль А. Корелли, центром которого была скрипка как инструмент, приобретающий универсализм в образ-

но-содержательной и конструктивно-технической сферах, выступает как «музыкально-историческое событие, по-своему столь же значительное, как и создание итальянской оперы на рубеже XVI–XVII веков» [5, с. 33].

Универсализм инструмента распространяется на все области выразительно-конструктивного комплекса произведения, а в первую очередь – на тематизм и форму в их соотношении с тонально-гармоническими факторами, управляющими процессами формообразования в новой инструментальной гомофонии, создателем которой по праву можно считать А. Корелли. Именно у А. Корелли во многом расплывчатое ранее слово «соната» приобретает точный содержательный смысл, связанный с драматургией и формой, тематизмом и фактурой. Как отмечает по этому поводу Т. Ливанова, «... когда соната овладеет новым драматическим содержанием, она станет классической сонатой – иной по своим масштабам и по методам композиции» [7, с. 342]. Процесс «внедрения сонатности в сонату» (Н. Горюхина [4]) был связан с формированием «взволнованного стиля» (К. Монтеверди), а концентратом этого стиля в автономной (чистой) инструментальной музыке, ее основных жанрах (камерная соната, трио-соната, «большой концерт») была именно скрипка.

Специфика скрипки как инструмента мелодического углубляется и, в конечном итоге, преодолевается, что отразилось в следующих тенденциях развития данного стиля: 1) драматизации музыкального высказывания, яркой образности, направленной на выявление полярных чувств и эмоций, что реализовалось в быстрых и медленных, мажорных и минорных, гомофонных, полифонических и смешанных по фактуре разделах и частях формы; 2) в универсализации трех сфер инструментального музицирования с последующим разделением их на отдельные жанровые области – сольную, ансамблевую и концертно-симфоническую; 3) в распространении итальянского стиля на все страны Европы, при котором специфика и универсализм инструмента качественно преобразовывается на уровне принципа, определяемого как эталонный классический; 4) в полном формировании «образа скрипки» в единстве ее темброво-акустических и технических качеств, которые у А. Корелли уже представлены универсально и в дальнейшем лишь развивались и расширялись.



Главным художественно-музыкальным принципом, на основе которого формировался универсальный скрипичный стиль А. Корелли, был принцип полярного контраста, распространяемый на все области и средства формообразования, на образную и технологическую сферы – от контраста темпов до контраста штрихов. Все жанры, в которых работал А. Корелли (соната, трио-соната, *concerto grosso*), реализуют этот принцип в разных фактурных проявлениях. По каналам фактурного и тонального контраста (Н. Горюхина [4]) в инструментальную (скрипичную) сонату проникал тематический контраст в виде соотношения развернутых мелодических тем.

Исследователи творчества А. Корелли отмечают своего рода «центр притяжения» его стиля – тяготение к музыке для скрипки соло. Сольная функция скрипки, понимаемая как самодостаточность инструмента в выполнении различных тематических и фактурных задач, у А. Корелли распространяется на ансамблевость – камерную (собственно сонаты для скрипки и трио-сонаты) и концертную (*concerto grosso*). Особую роль в скрипичном стиле А. Корелли играет «вторая скрипка», которую следует понимать совсем не так, как это делают сейчас: «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» [5, с. 37].

Стиль скрипки для эпохи А. Корелли – явление универсальное не только по качеству приоритетности и сольности инструмента, но и по его ансамблевым свойствам, объединяемым на художественном уровне через такой стилевой атрибут, как диалогичность. Диалогичность скрипично-ансамблевого, скрипично-концертного, скрипично-сольного стиля – главное качество, характеризующее принцип совместной игры как основной в «концертирующем стиле» барокко. Это относится и к солированию «пары скрипок», представлявшему во времена А. Корелли «своеобразное, нераздельное единство партий <...>, реализуемое в совместной игре» [5]. Подобные скрипичные дуэты широко представлены в *concerto grosso*, где выделяется не один, а несколько солистов-скрипачей, партии которых сплетены, подобно нитям: «То одна наверху, то другая, то обе выются рядом, в параллелизме, столь характерном для ита-

льянского музыкального языка. Таково *Andante Largo*, из “Большого концерта” № 7, ор. 6» [5].

Инструментальная камерность у А. Корелли как бы вмонтирована в концертность, что особенно характерно для образов лирико-созерцательных, представленных в трех жанровых группах творчества А. Корелли, – скрипичных сонатах, трио-сонатах, «больших концертах». В других случаях скрипичный универсализм А. Корелли «монолозируется», что означает проявление тенденции к «чистой» сольной игре одного инструмента. Не случайно, рассматривая истоки скрипичного стиля, сложившегося в Италии того времени и подытоженного творчеством А. Корелли, исследователи его творчества говорят о своеобразном генетическом символе данного стиля – «скрипке-жиге». Речь идет о народной разновидности скрипки, привнесенной в Италию (так считают К. Кузнецов и И. Ямпольский) с северо-востока, в частности, из славянских стран (Польша) [5, с. 13].

«Маленькая скрипка», изображенная в трактате немецкого инструментоведа XVI века М. Агриколы, имеет сходство с польскими «генсле» и представляет собой «...разновидность распространенной у славян (по-видимому, не только у славян. – И. Г.) стародавней “жиги” – трех- или четырехструнного смычкового инструмента» [5, с. 13]. Сам немецкий термин «geige» (жига) стал по смыслу эквивалентом слову «скрипка». Для понимания скрипичного стиля А. Корелли и особой роли танцевальной моторики в формировании «чистого» инструментального тематизма это совпадение слов имеет ключевое значение. Жига у А. Корелли – собирательный образ нового инструментального стиля, а совсем не танец конкретно-регионального происхождения, что приписывается ей (жиге) в контексте танцевальной сюиты барокко (жига – английский танец).

Стиль А. Корелли тесно связан с танцевальной стихией, а мелодико-песенная основа, реализуемая в медленных частях его инструментальных сочинений, в большой степени подчинена танцу как наиболее «мобильному», по О. Соколову, жанру, всегда опережавшему более «консервативную» песню [12, с. 13]. От танца в его фольклорно-бытовых истоках, модифицируемых светской музыкальной традицией, идет особая линия универсализма скрипичного стиля А. Корелли. Эту линию можно определить как инструментально-симфоническую,

поскольку именно в гомофонных танцах складывался и развивался симфонический тематизм, осуществлялась работа с ним на основе не только барочной вариантности-вариационности, но и на базе принципа тематической разработки, ведущего к классицистской симфонии (немцы называют этот принцип «дробная работа»). Известное высказывание Р. Вагнера по поводу того, что «вся симфония – из танца», имеет свои веские основания в практике барочного концертирующего стиля, одним из главных создателей которого был А. Корелли.

Кореллиевский скрипичный тематизм, наиболее универсально представленный в его «больших концертах», несет в себе идею гомофонно-разработочного развития, а связано это преимущественно с танцами. В системе универсального скрипичного стиля А. Корелли получили свое развитие и другие модели танцев – не только «классические» барочно-сюитные, т. н. обязательные – французский гавот, менуэт, испанская сарабанда, которые он «искусно переплавляет в итальянские формы, порою изменяя до неузнаваемости» [5, с. 36], но и новые, среди которых особенно выделяется фолія как второй после жиги «фирменный знак» кореллиевского стиля. Работа с танцами, «переплавляемыми» на итальянский манер, сочетается с кристаллизацией приемов скрипичной игры, которые должны соответствовать стилистике танцевальных ритмов и мелодий.

В области скрипичной игры тяготение А. Корелли к универсализации инструмента сказалось на нескольких моментах. Среди них выделяются техника вибрато, тесситура (игра в позициях), использование орнаментики. Цель, которую в скрипичной выразительности ставил перед собой А. Корелли, заключалась в унификации типовых ресурсов скрипки как оркестрово-ансамблевого инструмента. Во времена А. Корелли, как уже отмечалось, полностью сложился виртуозный скрипичный стиль, из которого «...надлежало сделать отбор – улучшить скрипичное мастерство по принципу художественного самоограничения, поставить форму на службу содержанию и тем самым поднять ее до совершенства» [5, с. 52]. Тенденция к «самоограничению» по отношению к скрипке у А. Корелли предстает как закономерная и исторически детерминированная.

Это касается прежде всего сравнительно небольшого диапазона (первые три позиции) – «... около двух октав, то есть около половины

всего объема звуков скрипки» [5, с. 46]. Подобное ограничение связано с двумя моментами: во-первых, в ансамбле (а скрипка у А. Корелли всегда ансамблевая) предпочтительнее играть в максимально выразительном диапазоне, поскольку существует бас, регулирующий гармонию; во-вторых, в переходный период, когда сосуществовали «старая» полифония и «новая» гомофония, любое ансамблевое письмо по традиции уподоблялось хоровому.

Скрипичный универсализм формировался у А. Корелли в духе главной тенденции его времени, в рамках которой совершенство инструментального звучания определялось его уподоблением звучанию человеческого голоса. В скрипичной музыке кореллиевского времени ценилась «...напевность именно в том смысле, что скрипка со своими специфическими средствами не нарушала граней, отмеренных природой для нормального использования человеческого голоса» [5, с. 47]. Четкая метрика «скрипки-жиги», идущая от танца, в синтезе с вокальной интонацией давала новый тип темы-мелодии, создателем которой по праву считается именно А. Корелли. Несмотря на многообразие синтаксических структур мелодики, используемых А. Корелли, в числе которых и структуры типа «ядро – развертывание» (фуги), скрипичный стиль А. Корелли устанавливает новую гомофонную «меру» в организации мелодико-тематического процесса, основанную на периодической повторности и квадратности структур (путь к классическому периоду).

Существенным вопросом в области скрипичного стиля А. Корелли является орнаментика, поскольку гомофонная мелодия в медленных частях его сочинений «...обрастала пассажами и “украшениями”, согласно требованиям импровизационной практики эпохи» [5]. Речь идет о дополнительной, сугубо исполнительской выразительности, как бы извлекаемой скрипачом из записанных композитором мелодических конструкций. Для скрипачей-практиков сам А. Корелли сделал расшифровку орнаментики своих сонат для скрипки соло с басом ор. 5, хотя исполнялись эти сонаты самим автором и итальянскими скрипачами традиционно без «украшений».

Два варианта текстов – с «украшениями» и без них – представляют собой фактически разные версии одного и того же произведения. Как отмечает Г. Шохман, «...тексты старинной музыки, ко-

торами мы сегодня располагаем, – всего лишь канва для узоров импровизации, фактурной, ритмической, даже, может быть, гармонической?» [14, с. 9]. Поставленный автором вопрос актуален в самом широком практическом смысле. Ведь речь идет о композиторско-исполнительском диалоге как специфической черте скрипичного стиля композиторов той эпохи, в том числе, и А. Корелли. Участие исполнителя в создании текста произведения (именно звукового, а не нотного) – типичная черта скрипичного искусства, заявляющая о себе на протяжении всей его истории. Концертно-скрипичный (сольный) универсализм формировался у А. Корелли именно на этой основе.

С одной стороны, итальянский композитор-скрипач, расшифровывая нотные тексты в зарубежных изданиях своих сочинений, учитывал «вкусы исполнителей и любителей, охочих до “украшений” (особенно, французских)» [5, с. 48]. С другой стороны, подобные расшифровки облегчали «трудности исполнения кантабиле, которые для самого А. Корелли и его учеников легко преодолевались, но для “среднего скрипача-любителя” были существенными» [5]. В отличие от французского, детализированного в плане мелизматике, скрипичного стиля, «итальянский» стиль А. Корелли характеризуется преобладанием «свободной орнаментики» в виде широких фигурационных фиоритур, «опевания» опорных мелодических звуков гаммообразными или арпеджированными пассажами большой протяженности [5]. Его скрипично-мелодический стиль стремится к раздвижению звуковой перспективы, вносит в аккордовую основу мелодической фразы «элементы напряжения, диссонирования» [5].

С этим качеством импровизационной напевности связано у А. Корелли и использование вибрато. В эпоху А. Корелли этот важнейший выразительный элемент скрипичной игры (как и портаменто) традиционно применялся ограниченно, что придавало ей известную статичность. Последняя должна была быть компенсирована за счет дополнительной орнаментики, которая являлась у А. Корелли «средством борьбы с неподвижностью звука» в условиях нон-вибрато [5]. В результате вырисовывается строгая и продуманная «стилевая картина» скрипки как инструмента музыкального мышления А. Корелли – первооткрывателя новой истории струнно-смычкового инструментализ-

ма, сочетающей специфику и универсализм, традиции и перспективы, «новое» и «старое».

**Выводы.** Творчество А. Корелли, сосредоточенное вокруг его «титального» инструмента – скрипки, само по себе выступает как универсальный источник многих последующих линий и тенденций в формировании общеевропейского инструментального стиля. А. Корелли был фактическим первооткрывателем жанровых и стилевых признаков нового инструментального мышления, сформированного на основе монодии в ее гомофонном толковании. Будучи главой итальянской скрипично-композиторской школы, А. Корелли сумел обобщить актуальные для его времени тенденции инструментального письма и исполнительства, созвучные культуре постренессансного периода, ведущие к автономизации инструментально-сюитного и инструментально-сонатного принципов, определивших перспективы жанров, вызревающих в барочной и окончательно закрепленных в классицистской традициях.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
2. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра / А. Веприк. — М.-Л. : Музгиз, 1948. — 302 с.
3. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк. — 2-е изд., испр. — М. : Сов. композитор, 1978. — 437 с.
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. — К. : Муз. Украина, 1970. — 318 с.
5. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли (1653–1953) / К. Кузнецов, И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1953. — 68 с.
6. Леман А. Требования нашей эпохи / А. Леман // История построения струнно-смычковых инструментов в России / Сост. М. Горонок. — Т. 2 — СПб., 2007. — С. 858–860.
7. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств : исследование / Т. Н. Ливанова. — М. : Музыка, 1977. — 528 с.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : уч. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС. 2003. — 248 с.

9. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.

10. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей: биографические очерки / Л. Н. Раабен. — М.-Л. : Музыка, 1967. — 312 с.

11. Рыжкин И. «Научный приоритет» Об Александре Веприке / И. Рыжкин // Сов. музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

12. Соколов О. К проблеме типологии жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. [сб. ст. ред. кол. В. М. Цендровский и др.]. — Горький, 1977. — С. 12–58.

13. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

14. Шохман Г. Размышление о стиле. Субъективно о субъективном / Г. Шохман // Сов. музыка. — 1987. — № 8. — С. 8–12.

**ГРЕБНЄВА І. А. Кореллі як композитор-скрипач: специфіка та універсальність інструмента.** Розглянуто універсальні та специфічні риси скрипкового стилю А. Кореллі, виявлено його історичні детермінанти та перспективи.

**Ключові слова:** скрипковий стиль, А. Кореллі, універсальність та специфіка інструмента.

**ГРЕБНЕВА И. А. Корелли как композитор-скрипач: специфика и универсализм инструмента.** Рассмотрены универсальные и специфические черты скрипичного стиля А. Корелли, выявлено соотношение его исторических детерминант и перспектив.

**Ключевые слова:** скрипичный стиль, А. Корелли, универсализм и специфика инструмента.

**GREBNEVA I. Arcangelo Corelli as composer-violinist: specifics and universalism of an instrument.** The universal and specific features of Arcangelo Corelli's violin playing style are reviewed and the correspondence between his historical determinants and prospects is defined.

**Key words:** violin playing style, Arcangelo Corelli, universalism and specifics of an instrument.