

В.Ю.Григорьев , Л.С.Гинзбург
История скрипичного искусства в трех выпусках - выпуск 1

История скрипичного искусства в трех выпусках – 1

*«История скрипичного искусства в трех выпусках»: "Музыка"; Москва; 1990
ISBN 5-7140-0210-5*

**ИСТОРИЯ СКРИПИЧНОГО ИСКУССТВА
В ТРЕХ ВЫПУСКАХ**

**Выпуск
1**

Л. Гинзбург, В.Григорьев

Допущено Управлением кадров, учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебника для музыкальных вузов

Москва «Музыка» 1990

Предисловие

Настоящий учебник призван восполнить существующий пробел в литературе, посвященной истории скрипичного искусства. Он может помочь студентам, изучающим курс истории смычкового исполнительского искусства, ориентироваться в сложных процессах становления и развития европейского скрипичного искусства от её истоков до последних десятилетий XX века, ощутить его основные художественные тенденции, оценить прогрессивные явления, как в скрипичном творчестве, так и в исполнительской практике.

Учебник состоит из трех выпусков. Первый их них посвящен основным этапам истории развития скрипичного искусства до конца XVIII века. Материал излагается по странам, что связано со стремлением наиболее полно выявить своеобразие национальных скрипичных школ, их вклад в общий путь развития европейской скрипичной культуры. В связи с этим в специальные подразделы выделено творчество отдельных крупнейших скрипачей (Корелли, Джеминиани, Локателли, Вивальди, Тартини, Хандошкин и т. п.) и композиторов (Бах, Моцарт).

В главах освещены важнейшие направления скрипичной культуры Европы - возникновение и развитие скрипичных школ и стилевых направлений, жизнь и творчество выдающихся исполнителей, история создания, стиль, образная драматургия и специфика выразительных средств наиболее значительных скрипичных сочинений.

В учебнике акцентируется роль, которую сыграла в развитии скрипичного искусства итальянская школа. В то же время показаны истоки смычкового искусства в славянских странах, несомненно, оказавшие во многом определяющее влияние на формирование классического инструментария и процессы развития скрипичной музыки в Европе. Делается попытка несколько более широкой трактовки темы – увязывания воедино таких явлений, как история возникновения и развития инструментария, исполнительства и общественные, идейно-эстетические условия и стимулы этого развития. Эволюция профессионального

творчества рассматривается в тесной связи и зависимости от народного искусства, общего развития культуры. Принимается во внимание взаимообогащение культур разных народов при сохранении их самобытности.

Из всего богатства имеющегося материала было отобрано наиболее значительное, закономерное, получившее развитие в дальнейшем. Авторы стремились показать гуманистическую роль, которую играло скрипичное искусство в музыкальном процессе, взаимовлияние творчества выдающихся скрипачей и скрипичных сочинений композиторов, других областей музыкального искусства, культуры в целом. Явления прошлого раскрываются с учетом достижений современной науки о музыкальном исполнительстве и инструментальном творчестве, особенностей культурных процессов, отражающихся в области искусства.

Подробный список книг и статей, данных в конце каждого выпуска учебника, поможет студентам получить более обширные сведения об отдельных темах курса в подготовке к семинарам и в самостоятельных занятиях.

Глава «Чешское скрипичное искусство» и очерк о Дж. Тартини написаны профессором Л. С. Гинзбургом, весь остальной материал – профессором В. Ю. Григорьевым.

Глава I ИСТОРИЯ ИНСТРУМЕНТА

Скрипка, как и другие члены скрипичного семейства – альт и виолончель (примкнувший к скрипичному семейству контрабас своим происхождением связан с виолиным семейством), появилась в результате длительного и сложного процесса развития группы смычковых инструментов. Это было, в свою очередь, обусловлено общим процессом развертывания музыкальной культуры, сменой социальных условий, в которых он протекал, усложнением и умножением задач, которые вставали перед исполнителями и композиторами, особенно в связи с выделением инструментальной музыки в самостоятельную область музыкального искусства.

Истоки смычкового инструментария ведут в глубокую древность, когда человек впервые стал вслушиваться в звучание тетивы лука. Не случайно обводы скрипки близки форме лука, изготовленного из рогов животных. Многие исследователи, в том числе В. Бахман (50), связывают происхождение самого способа смычкового звукоизвлечения, а следовательно, появление ранних видов смычковых инструментов со Средней Азией, в частности с областью Хорезма.

Действительно, уже в «Большом трактате о музыке» Абу Насра аль-Фараби (VIII–IX вв.), затем у Ибн Сины (IX–X вв.) встречаются упоминания о смычковых инструментах. Точку зрения Бахмана разделяют и некоторые другие западные ученые (Г. Фармер, Е. Бейхерт, Д. Эрлангер), а также исследователи Узбекистана. Однако она является, на наш взгляд, весьма односторонней. Инструменты смычкового семейства здесь держали вертикально. Необходимо учитывать и то, что изготовлялись они из иных материалов, чем европейские, – из высушенной тыквы, глины, кожи, твердых пород дерева, что во многом предопределяло их звучание, по своему характеру принципиально отличное от инструментов скрипичного семейства.

Бахман в то же время указывает и на другой центр возникновения смычковых инструментов, продолжая в этом линию Курта Закса, искавшего «прародину» смычковых инструментов не на востоке, а на юге – в районах господства арабо-исламской и византийской культур. В этих областях, действительно, подобные инструменты также были издавна распространены, а оттуда через южнославянские страны проникли в Европу. Однако и там эти инструменты держались вертикально.

В то же время существуют и другие факты. Так, французский инструментовед Гарно на основе документов показал, что еще в VI веке у галлов был известен способ игры на смычковых инструментах (40, 157). Археологические находки на севере Польши выявили наличие у славян и XI веке смычковых инструментов оригинальной конструкции (подробнее об этом далее, в главах о польском и русском скрипичном искусстве). Раскопки на Кавказе, в частности в Армении, свидетельствуют о распространении здесь уже в X веке смычковых инструментов,

которые, как и в славянских странах, при игре держались на плече (43, 181-186).

Эти и другие факты не укладываются в этнографическую теорию «культурных кругов» – нахождение «центров», откуда получает распространение культурное влияние, в том числе и связанное с музыкальными инструментами. Эта теория, выдвинутая в свое время Ф. Гребнером, давно признана несостоятельной с научной точки зрения, как и сравнительно-типологический метод, основывающийся лишь на сходстве внешних признаков инструментов («смычковость») и не учитывающий одинаковые местные исходные условия, социально-культурные задачи и возможности, которые приводят к возникновению близких простейших типов инструментов (связанных с типичными трудовыми и бытовыми процессами, с материальной культурой).

Эти теории не полностью учитывают реальные многовековые культурные контакты, которые только и могли приводить к взаимодействию музыкальных культур, а также миграции народов. Таковых активных множественных культурных взаимодействий со Средней Азией у Европы, да и у русских княжеств, именно в области музыкальной культуры не было.

Другое дело перемещение арабских народов, а также басков с Кавказа в Испанию. Но даже в этом случае типичные формы и интонационный склад арабской музыки не получили распространения в Европе, равно как и арабские инструменты, – к примеру, излюбленный у арабов лауд не был принят музыкальной культурой Испании, имевшей свои народные инструменты, в частности смычковый (а также щипковый) инструмент – виуэлу, развитие которого привело, в частности, к возникновению национального инструмента – гитары.

Этот и другие примеры показывают весьма большую устойчивость народных форм культуры, в том числе и инструментария, который отвечал потребности музыкального выражения, тесно спаянного с бытом, трудом, отдыхом. Представляется, что каждая развитая культура, в том числе и культуры европейских народов, генерировала достаточно большой спектр музыкальных инструментов, среди которых были и смычковые.

Их «изобретение» совсем не нужно искать поэтому у какого-либо одного народа или в отдельном регионе. Способ звукоизвлечения, как уже говорилось, коренится в древнейшем оружии – луке, распространенном повсеместно. Заимствование конструкции инструмента из чуждой музыкальной культуры и адаптация его к своим задачам – подход антиисторический, не учитывающий всей сложности проблемы.

Первые дошедшие до нас литературные и сохранившиеся иконографические, а также материальные свидетельства бытования смычковых инструментов в Европе относятся к рубежу IX–X столетий; следовательно, появление их, которое предшествовало отражению в исторических документах как устоявшегося исторического явления, должно быть отнесено к более раннему периоду. В этом отношении чрезвычайно интересны свидетельства о древних инструментах, содержащиеся в летописях, миниатюрах, фресках, а также материалах археологических исследований, позволяющие обнаружить наиболее ранний этап возникновения предков скрипки.

Многовековое развитие смычковых инструментов в практике различных народов мира приводило к разнообразным формам и размерам инструментов, причем складывание единой музыкальной культуры того или иного типа вызывало и появление специфического музыкального инструментария. При этом значительная разница между восточной музыкой с ее древними традициями и возникающей музыкальной культурой Европы не могла привести к прямому заимствованию или даже определяющему воздействию чуждых этой культуре инструментов, обладающих специфическими тембрами и выразительными возможностями. Истоки скрипки необходимо искать в истоках народного искусства европейских народов, а формирование ее классического типа – в социальных процессах складывания городской профессиональной культуры.

Обилие смычковых инструментов в Европе в эпоху средневековья, различие их видов, названий, сфер применения требуют выявления тех основных типов, которые могли привести к появлению предклассической скрипки. При этом оказываются важными не только сама форма инструмента, но его звуковые качества – острота и «носкость» звучания, а также свобода интонирования, не скованная ладами, система настройки.

Большинство типов смычковых инструментов, распространенных в ту пору в Европе, можно свести к двум главным, отличным друг от друга типам фиделя и ребека. Речь идет

именно о типах фиделя и ребека, но не о конкретных инструментах, носящих эти названия, например о немецком фиделе и французском ребеке. Да и к одному и тому же типу инструмента порой применялись разные названия (фидель у германских народов, виела у романских). Разделение этих двух типов в известной мере условно, существовали инструменты и смешанного типа, к примеру французский смычковый инструмент жиг.

Развитие инструментария типа фиделя можно проследить в разных странах в продолжение примерно X–XVI веков. Существовало много его разновидностей. Наиболее ранние из них имели грушевидную форму. Самые древние обнаружены в славянских странах – при раскопках в Новгороде и Гданьске. Некоторые инструменты этого типа в измененном виде дошли до наших дней – сербский народный смычковый инструмент гусла, болгарская гдулка. К ним относился и русский гудок, возможно и смык.

К XII–XIII векам инструменты типа фиделя совершенствуются, получают распространение во многих странах Европы как народные и профессиональные. Корпус их уплощается, увеличивается количество струн с одной-трех до пяти. Чем же характеризовался классический тип фиделя? Он имел плоский, гитарообразный корпус, два резонансных отверстия по бокам от струнной подставки (иногда число их было больше – прибавлялась так называемая «розетка»), дощатую головку с прямыми, а не боковыми, как на скрипке, колками, безладовый гриф, пять струн, настроенных по терциям и квартам.

Хотя на сохранившихся изображениях встречается держание фиделя а *gamba*, то есть вертикальное, более распространенным было держание а *braccio*, то есть горизонтально (ит. *gamba* – нога, *braccio* – рука).

В трактате о музыке Иеронима Моравского (XIII век) приводятся следующие разновидности строя фиделя: *d G g d1 g1* ; *G d g d1 g1*. При этом нижняя струна чаще всего помещалась вне грифа и звучала как бурдон; изредка исполнитель мог прижимать ее большим пальцем или брать щипком (*pizzicato*). На фиделе исполнялись народные песни и танцы; он применялся и в ансамбле с другими инструментами.

Сфера бытования фиделя в средние века была весьма широка. Он звучал у странствующих музыкантов – фидлеров, шпильманов (во Франции – жонглеров), а также миннезингеров, менестрелей и трубадуров, аккомпанировавших своим песням. Одним из последних миннезингеров был игравший на фиделе Генрих Фрауэнлоб (ум. в 1318 г.). Фидель встречался и в придворной среде, и (с XIII века) в церковной практике. В различных социальных кругах, в зависимости от предназначения фиделя, применялись те или иные его разновидности, отличающиеся строем, тембром, особенностями игры.

Музыка, исполнявшаяся народными музыкантами, звучавшая на площадях, ярмарках и в кабачках, требовала одних качеств инструмента, а музыка, игравшаяся в дворцах и храмах, – других. Необходимость выделить в народной практике ансамбля звучание верхней «поющей» струны фиделя и нижних потребовала перехода к более выпуклой подставке и гитарообразному корпусу с более или менее ярко выявленной «талией» (встречался даже восьмеркообразный корпус фиделя).

Фидель, применявшийся в феодально-аристократической среде вместе с щипковой лютней, перенимал некоторые черты последней, в частности лады на грифе, увеличение количества струн Лады, как и строй, облегчали игру аккордами, необходимую для аккомпанемента, а также соответствовали требованиям средневековой полифонии. Сольное применение инструмента проявлялось и в танцевальной музыке, и в поручаемых фиделю вступлениях, ригурнелях и заключениях при сопровождении пения. Фидели могли объединяться в ансамбли и сочетаться с другими музыкальными инструментами, о чем свидетельствуют и сохранившиеся изображения.

На рубеже XIV–XV веков можно констатировать начавшееся ранее расслоение фиделеобразных инструментов и выявление двух ярко выраженных линий в его развитии. Одна из них, связанная с практикой народных музыкантов, социальное положение которых было низким и бесправным, привела к скрипке; другая, бытовавшая в придворно-замковой практике и соприкасавшаяся с лютней, привела к образованию семейства виол.

Другим типом народных смычковых инструментов был тип ребека, происхождение которого не совсем точно связывать лишь с арабским ребеком, завезенным маврами в Испанию

в VIII веке. В его развитии немалое значение имели инструменты европейских, в частности славянских народов. Он широко известен начиная с XII века в практике народных музыкантов.

Характерными для ребека чертами были мандолинообразный корпус, непосредственно переходящий в шейку (отдельного грифа на этом инструменте не было), и колковая коробка с поперечными колками. Ребек имел три струны, настроивавшиеся по квинтам; квинтовый строй ребека приводят в XIII веке Иероним Моравский и в XVI веке – М. Агрикола. Во всяком случае, квинтовый строй ребека *g d1 a1* установился еще до появления классической скрипки. Это был типичный строй народных инструментов, соответствовавший тесситуре человеческого голоса. Играли на ребеке, держа его в горизонтальном положении (*a braccio*).

До XV века ребек, наряду с фиделем, применялся не только жонглерами и другими странствующими народными музыкантами, но и менестрелями (на ребеке играл «король менестрелей» Жан Шармильон), и в храмовой музыке, о чем свидетельствуют многие произведения изобразительного искусства эпохи Возрождения. Но с конца XV века ребек сохраняется только в народной музыкальной практике. Сосуществуя здесь с фиделем, а позднее со скрипкой, ребек порой перенимал некоторые черты этих инструментов. Звук ребека был резким, крикливым, но достаточно сильным, чтобы применять этот инструмент на открытом воздухе. С распространением скрипки ребек уступает этому более совершенному инструменту и в народном музицировании.

Таковы были основные типы смычковых инструментов, сосуществовавшие в народной и профессиональной практике в эпоху, предшествующую Возрождению.

Появление скрипки классического типа, как и развитие многих жанров скрипичной музыки, обычно связывают с Италией. И действительно, замечательные итальянские мастера, великие исполнители и композиторы прошлого внесли неоценимый вклад в этот процесс. Расцвет скрипичной итальянской школы, начавшийся в конце XVI века, продолжался более двух столетий и оказал огромное влияние на европейское музыкальное искусство. Вместе с тем участие предков «царицы инструментов» в культурном развитии других стран Европы все еще мало изучено. Это относится прежде всего к славянским народам, а также кельтскому кругу, бытовавшим инструментам скандинавских народов, так называемой «греческой скрипке» и другим. Исследования последних лет показывают, что многое возникло в недрах славянской культуры и было потом органично впитано, воспринято другими народами Европы, поэтому и выступило уже в ином культурном виде.

Так, исследователи польского искусства приводят убедительные данные в пользу польского или – шире – славянского происхождения скрипки. По словам В. Каминьского, «в истории построения скрипок Польша сыграла особенную роль. Сейчас уже трудно принять без критических возражений теорию об итальянском происхождении скрипки» (54, 11).

Об этом же писал в свое время советский скрипичный мастер и знаток истории инструмента Е. Витачек (8). Все же нельзя не увидеть некоторой односторонности этой позиции. Ближе к истине, очевидно, рассматривать этот вопрос в контексте тех культурных изменений, которые охватили всю Европу, связав ее общими чертами культурного развития. Это касается и музыкального исполнительства, и инструментальной базы.

Попробуем рассмотреть конкретные условия появления классического типа скрипки. На рубеже XV века сдвиги в общественной жизни Европы привели к складыванию наций, интенсивному росту городов, развитию литературы, искусства, книгопечатания. Менялось, развивалось и музыкальное искусство. Народный инструмент в новых условиях приобретает иные качества, становится профессиональным, что обуславливается становлением национальных профессиональных композиторских школ. Этот качественный скачок в музыкальной культуре вызвал подлинную революцию и в области конструкции инструмента.

Традиции в смычковом инструментарии к середине XIV века в разных странах Европы оказались в чем-то схожими. Конвергенция признаков определялась как народными истоками смычковой культуры в целом, восходящими к древним формам музицирования, близкими принципами интонационной выразительности, так и определяющим воздействием нового гуманистического мировоззрения эпохи Возрождения, формированием общеевропейской художественной культуры, требованием инструмента, близкого по своему звучанию человеческому голосу. Сказывались и участвовавшие взаимодействия в области культурной

жизни, расширение различного рода контактов между странами.

К началу XVI века общими усилиями были созданы семейства профессиональных смычковых инструментов, в том числе семейство виол и семейство скрипок. Скрипка, в отличие от виолы, оказалась инструментом столь разнообразных возможностей, способным и к ансамблевой, и к самостоятельной роли, богатым колористическими и интонационными качествами, что именно она во многом определила пути развития европейской музыки. В скрипке нашла продолжение, хотя и в иной, несколько более богатой форме, та синкретическая функция, которая была издревле свойственна народному искусству в неразрывности его вокального и инструментального начал.

Многие факты указывают на раннее развитие народных смычковых инструментов в Польше и России. Об этом свидетельствуют, в частности, обнаруженные при раскопках в городах Ополе и Гданьске струнные инструменты, относящиеся к XI–XIII векам. Первый из них (2-я половина XI века) – двухструнный, близкий по размерам и долбленому корпусу позднейшей пошетте (карманной скрипке). При реконструкции получился инструмент мягкого приятного тембра.

Второй – пятиструнный, почти вдвое больший по размеру. Они изготавливались из липы, дерева, которое обычно шло на посуду. Здесь можно проследить связь древних инструментов с общей материальной культурой быта и основанном на ее потребностях ремесленным творчеством. Об этом свидетельствуют не только сходные материалы и навыки изготовления, но и перенесение устоявшихся бытовых форм и конструктивных приемов работы по дереву на музыкальные инструменты. Мастера в них во многом повторяли готовые, знакомые традиционные детали предметов, окружавших крестьянина в его доме.

Нельзя не отметить, к примеру, сходство корпусов инструментов с долблеными корытцами, посудой, ковшами, детскими люльками; завитков (головок инструментов) – с ручками черпаков, вальков для стирки, досок для резки, где этот завиток предназначался для подвески предметов на веревке, крае ведра или доски. Ведь народные инструменты также подвешивались. Сами шейки многих инструментов по форме совпадали с шейками черпаков, ложек и других предметов, так как были рассчитаны на размер человеческой ладони.

Даже в контурах классической деки скрипки, на первый взгляд не имеющих подобия бытовым предметам, есть соответствие форме древнего лука, составленного из двух рогов. Этнографические музеи Польши (к примеру, музей этнографии в Кракове) хранят огромную документацию, относящуюся к этой области.

По предложению польского ученого З. Шульца, второй из обнаруженных инструментов, близкий также североевропейскому типу кантеле (на котором играли и щипком и смычком), явился предком одного из древнейших польских инструментов – трехструнной мазанки, корпус которой выдалбливался из целого куска дерева (63, 8). Название «мазанка» произошло от древнего польского слова «мазаня» – что значит тянуть смычком по струнам.

Древние мазанки имели мандолинообразный долбленный корпус небольших размеров, колковую коробку, гриф без ладов. Настраивались они по квинтам и имели строй выше современных скрипок (a1–e1–h2). Это придавало звучанию достаточную остроту. Дерево, шедшее на их изготовление, было мягким. У некоторых инструментов начала XV века появилась уже перетяжка, так называемая «талия», что сближает их с русскими народными инструментами скоморохов, известными нам, в частности, по фреске церкви в Мелётове, о которой приводились сведения в печати (12, 9-10), раскопкам в Новгороде(22).

К другому типу древних польских смычковых инструментов принадлежали трех- и четырехструнные геньсле или геньслики, распространенные в Подгалье (южная часть Польши). По размерам они были больше мазанок, имели овальный, суженный книзу корпус, колковую коробку. Ладов на геньсле не было. Эти инструменты также настраивались по квинтам, имели яркий, открытый звук. При игре и мазанки, и геньсле держали на плече или верхней части груди, не прижимая инструмент подбородком. Привлекает внимание этимологическое родство польского термина «гензьба» («генсьба») и славянского «гудьба» (применяемого к игре на смычке и других смычковых инструментах). Не исключено, что речь здесь идет об одном типе инструмента.

В то же историческое время, связанное с возникновением скрипки, бытовал в России и

Польше гитарообразный инструмент с отверстиями в корпусе, близкими букве «С», расположенными внизу верхней деки, с тремя струнами (иногда четырьмя и пятью). На изображениях отдельных инструментов есть пометки и ладов. Некоторые исследователи считают этот инструмент близким виолам, но следует учесть, что в ту пору здесь использовались и европейские фидели, а позднее виолы, во многом отличные – и по количеству струн, и по строю, и по функциям – от славянских народных инструментов. Учитывая характерные черты, реальнее будет, очевидно, отнести его к более древним инструментам типа фиделя, близкого сербской скрипке.

Чертами, объединяющими все эти внешне малосхожие инструменты (особенно, если сравнивать отдельные разновидности), являются следующие: квинтовый строй и, как правило, отсутствие ладов на грифе. Это свидетельствует о стремлении мастеров сохранить и развить интонационное богатство народного инструментального творчества, использовать выразительные возможности струн в пределах квинтового охвата при опоре на гомофонный стиль игры.

Несколько позднее в Польше отмечено появление еще одного смычкового инструмента. В. Каминьский пишет, что «уже во 2-й половине XV века был известен и популярен в Польше народный инструмент с названием скрипица. Его характерные черты – квинтовый строй и, предположительно, четыре струны» (54, 88). Подобное название чуть позже – в XVI веке – появляется и в России (до этого предок скрипки здесь назывался «скрипель»). Представляется, что новое имя было дано уже не старому, а профессиональному инструменту, используемому в городском музицировании.

О том, что скрипица в конце XV века уже стала рассматриваться в России как профессиональный инструмент, отличный, в частности, от геньсле (в котором некоторые исследователи видели непосредственного предка скрипки), дает сведения сохранившаяся рукопись «Размышления о жизни Христа» (1500): «...у моего возлюбленного всегда полно музыки и веселья, орган и сладостное пение, скрипицы и геньсле звучат разнообразными голосами и с ними мой возлюбленный скрипач» (54, 86-87).

Видимо, скрипица и явилась первым польским инструментом, вобравшим в себя характерные черты различных, но имеющих типовое сходство смычковых инструментов. Рассмотрим народные истоки скрипки в России.

Наиболее ранние из известных письменных сведений и изображений русских смычковых инструментов относятся к XI–XII векам. Впервые упоминание об инструменте смычкового типа под названием «смык» встречается в Патриаршей, или Никоновой, летописи (1068) и «Кормчих книгах» XII века. Это название, а также обозначение исполнителя на данном инструменте – «смычек» («смычък»), «смычник» – встречаются в различных русских источниках вплоть до 2-й половины XVI века.

Такое название могло происходить либо от глагола «смыкать» (смыкание-замыкание концов лукообразного смычка), либо от старославянского глагола «смыцати» – тащить, волочить (в польском языке «смыч» – поводок). В древнеславянском языке глагол «смыкать» означал также «шмыгать», тереть, дергать («смыкати» в современном украинском языке – дергать), а также, позднее, приобрел и новое, производное значение – «водить смычком по струнам».

Одно из первых названий смычка – «лучец» – встречается в «Кормчей книге» 1262 года. Сам процесс исполнения на смычке обозначается как «гудение» («гудение лучцом») – от древнеславянского слова «гудьба» – игра на смычковом инструменте, связанная прежде всего с пляской. Игра на щипковых инструментах (гусях, лире и др.) получила иное обозначение: «бряцание». С XVI века название «смык» переносится на смычок.

До нас дошли лишь две фрески, на которых изображены исполнители на смычковых инструментах. Первая находится в Софийском соборе в Киеве и относится к XI веку. На ней мы видим музыканта, играющего прямым смычком (возможно, изображение смычка не сохранилось, на штукатурке здесь трещина, интерпретируемая ошибочно как смычок) на крупном многострунном инструменте с бандурообразным корпусом. Инструмент держится на плече (вернее, на верхней части груди) в горизонтальном положении. (На другой фреске в этом же соборе мы, правда, встречаем изображение музыканта, играющего на схожем по контурам

инструменте щипком, а инструмент держится как гитара.)

Большой интерес представляет фреска XV века в церкви Успения в селе Мелётове под Псковом. На ней изображен сидящий скоморох, играющий прямым смычком на трехструнном инструменте, зажато между колен. Инструмент имеет форму ромба с двумя выемками по сторонам. Этот тип инструмента весьма схож по строению с польскими народными инструментами XIII–XVI веков (существует много изображений таких инструментов на польских миниатюрах), но на которых играли лунообразным смычком, держа их, в отличие от изображенной на фреске, на верхней части груди горизонтально (или наклонно).

Огромную важность для науки имеют раскопки в Новгороде, которые принесли открытие ряда древних инструментов. Были найдены гусли, свирели, два смычковых инструмента XII и XIV веков и детали таких же инструментов XII и XV веков. (Подробнее об этих инструментах см.: 12, 39-42 и 22) Это трехструнные, довольно крупные (от 30 до 40 см) инструменты с выдолбленным из целого куска дерева круглым корпусом и плоской верхней декой. Головка у инструментов дощатая, с перпендикулярными колками. Корпус имеет два резонансных отверстия по бокам. Конструкция оказалась схожа с болгарским народным инструментом – гдулкой, что свидетельствует об общности становления славянского инструментария. Возможно, что найденный инструмент является одной из разновидностей «смыка».

Видимо, название «смык» обозначало на протяжении XI–XVI веков не один инструмент, пусть далее видоизменявшийся со временем в практике, а было собирательным для определенной группы бытовавших в народе инструментов.

О народных истоках инструментов скрипичного семейства можно судить по многочисленным изображениям XVI–XVII веков, на которых представлены народные гуляния, ярмарки, кабачки, где почти всегда можно увидеть скрипку, а порой и ее спутницу – виолончель. В то же время на изображениях сцен придворно-аристократического музицирования, а частично и бюргерского музыкального быта мы обычно находим виолу. Такое положение не было случайным; оно вытекало из выразительных возможностей и звуковых особенностей этих инструментов: матовый, небольшой звук «галантной» виолы отвечал требованиям салона, но оказывался несостоятельным при ее применении на открытом воздухе, в народных праздниках.

Стремительный процесс развития скрипки предклассического типа обуславливался несколькими причинами: высоким уровнем народного инструментального искусства, тенденциями звуковой и технической выразительности, навыками построения инструментов различного типа, органическим включением инструментального искусства в широкую систему культурно-бытовых связей. Это предопределило качественное своеобразие смычкового инструментария – концентрацию наиболее ценных черт, рожденных в более ранние эпохи.

Важно, что в период развития материальной и духовной культуры Возрождения появилась возможность восприятия новых эстетических ценностей широкими массами сельского и городского населения. И скрипка уже в ее предклассическом варианте в наибольшей степени отвечала новым запросам музыкальной культуры. Скрипка «мирно уживалась» и с другими типами народных инструментов, и с архаическими формами, продолжавшими звучать в ансамблях с ней. Народный инструментарий обладал внутренним единством, основанным на родстве инструментов, на постепенном развитии именно из фольклорных форм профессиональных видов. В славянских странах не возник процесс противопоставления народного и аристократического искусства, как, к примеру, во Франции.

К началу XVI века закончился процесс трансформации народного инструментария, в том числе и инструментов предскрипичного типа, в инструментарий, близкий классическому. В конструктивном отношении скрипка, может быть, еще не вполне оформилась, но в музыкально-выразительном она уже обрела главные свои качества. С этого времени начинается влияние ее устойчивой формы и профессиональных приемов игры на народное искусство нового исторического периода. Этот процесс фиксируется и в инструментарии Старые народные инструменты постепенно исчезают из профессиональной практики как несоответствующие распространившимся формам музицирования.

Еще одно замечание. Многие исследователи называют средневековые инструменты, предшествовавшие скрипке, «примитивными». Действительно, по сравнению со скрипкой они

обладали меньшими возможностями. Однако в свое время они соответствовали потребностям музыкальной практики, удовлетворяли эстетическим вкусам эпохи. Художественно-выразительная ценность, приемы игры, сферы применения, возможности этих инструментов - предшественников скрипки – до сих пор еще по-настоящему не выяснены. Думается, что, как и в других видах искусства, гениальные народные умельцы, наряду с упорным сохранением традиционных черт, непрерывно искали новое. Ведь для народного искусства всегда оставалось главным – умение органического сочетания нового со старым, отсутствие повторяемости и определенная «сглаженность» индивидуального начала.

Надо полагать, что художественные достоинства народной скрипки были в основном сформированы и закреплены не только и не столько в частностях конструкции, сколько, в первую очередь, в ее темброво-звуковых качествах, интонационно-выразительных возможностях. Скрипка оказалась технически наиболее приспособленной для человеческой руки, свободы ее движения. Удобство это фиксировалось как обязательный прием и усиливалось в новых конструкциях.

Необходимо коснуться также следующей проблемы. В литературе широкое распространение получила теория синтеза различных влияний при возникновении скрипки. В отдельных работах даже отмечается, что именно скрипка заимствовала у того или иного семейства инструментов, той или иной культуры. Однако, учитывая возможные в средние века взаимовлияния, широкие перемещения народных музыкантов по Европе (так, русские скоморохи доходили до Рима и Парижа), можно отметить, что типовые признаки национального инструмента все же были достаточно устойчивыми и связанными с культурой народа в целом.

Мигрировали не инструменты, а исполнители. В рамках этих традиций или вне их «пришлый» инструмент все равно оказывался мертвым. Механическое объединение различных признаков несхожих, а порой и антагонистических инструментов, предлагаемое как «синтез», – не выдерживает критики. Теория происхождения скрипки от одного предка (семейства) путем сохранения и развития его основных свойств представляется нам более исторически и культурологически оправданной.

Какими временными рамками можно ограничить период возникновения предклассической скрипки? Известно, что только широкое практическое использование инструмента вызывает к жизни и соответствующую ему литературу. Если музыкальный инструмент оказался запечатленным на картине художника или в скульптурном изображении, то, следовательно, он уже функционирует как известный, широко применяющийся. Случайное не входит в круг изображаемого. Между изображением инструмента и его происхождением лежит определенная временная дистанция.

По прямым и косвенным данным мы можем уточнить исторический момент становления предклассического типа скрипки в славянских странах – вторая половина XIV века – вторая половина XV века, потому что уже в самом начале XVI века в изобразительном искусстве появляются первые образцы вполне сложившегося инструмента, близкого классической форме. Наиболее ранние из них – надгробие Ф. Ягеллона в Кракове (1510), фронтон одного из домов древнего центра города Гданьска, построенного в 1505 году. На обоих изображен ангел, играющий на маленьком инструменте, аналогичном дискантовой скрипичке классического типа.

В начале XVI века слава о польских скрипках, оказавшихся наиболее развитым типом нового инструмента, широко распространилась в Европе. В 1545 году немецкий ученый Мартин Агрикола писал: «...хочу указать на другой род скрипок, которые распространены в Польше. На них струны настроены по квинтам... Они звучат вполне чисто, более нежно и художественно изящнее, чем итальянские, лучше у них и резонанс» (49, 42, 45).

Кроме этих четырехструнных инструментов Агрикола описывает также и еще одну разновидность польских скрипок – маленькие трехструнные скрипички, также настроенные по квинтам. Возможно, что первый тип скрипки уже стал профессиональным инструментом, а второй (очевидно, дискантовая скрипка) – был его «народным предшественником». О внешнем виде инструментов мы, однако, судить не можем, так как приведенное в книге изображение относится не к польским инструментам, а повторяет иллюстрацию немецких Geige. Здесь,

скорее всего, ошибка печатников.

Другой немецкий ученый, М. Преториус в начале XVII века прямо пишет, что термин «польская скрипка» обозначает именно классический тип скрипки (Geige), и, объясняя происхождение этого названия, делает вывод, что «либо этот род мог первоначально прийти из Польши, либо там должны находиться исключительные исполнители на этих скрипках» (58, 44). А это уже очень важное для истории скрипичного искусства заявление.

Вместе с тем в рисунках начала и середины XVI века наряду со скрипкой можно увидеть и все другие типы смычковых инструментов, предшествовавших и сопутствовавших ей. Они медленно уходят из народной и профессиональной музыкальной практики, исполнители порой меняют способ игры на них. Иногда горизонтальное держание сменяется вертикальным, наподобие русского гудка; у некоторых инструментов исчезают лады, уменьшается количество струн и т. п. Наиболее долго сосуществует со скрипкой виола.

Семейство виол с XV до середины XVIII века было широко распространено в ряде европейских стран, в особенности в Германии, Франции и Англии; в Италии уже к середине XVII века виолы вытесняются скрипками, а в славянских странах их применение, как привозных инструментов, было вообще ограничено – они звучали главным образом в придворных, замковых и церковных капеллах.

Лютневым влияниям можно приписать наличие таких черт виол, как лады на грифе, квартово-терцовый строй, третье резонансное отверстие – розетка. На виолах было от пяти до семи струн; классический тип виолы располагал шестью струнами. Дискантовая виола имела строй d g c1 e1 a1 d2, альтовая – A d g h e1 a1.

Если общая длина скрипки составляет около 49 сантиметров и высота обечаек – около 3 см, а альты – 63–65 и 3,2–4,5 см, то размеры виол, соответственно, составляют: у высокой дискантовой 55–65 и 4–6, у дискантовой 63–80 и 5–9, у малой альтовой – 75–80 и 5–9 см, у альтовой 90–105 и 9–11 см (размеры приводятся по данным Б. А. Струве. См: 40).

Следующая сравнительная таблица показывает основные различия в строении классической виолы и классической скрипки:

Виола

1. Плоская нижняя дека
2. Покатые «плечи»
3. Мягкие углы
4. С-образные резонансные отверстия
5. Наличие третьего резонансового отверстия – розетки
6. Наличие на грифе ладов
7. Незначительная округлость подставки
8. Количество струн обычно 6
9. Квартово-терцовый строй

Скрипка

1. Сводчатая нижняя дека
2. Прямые закругленные «плечи»
3. Острые углы
4. F-образные резонансные отверстия
5. Отсутствие розетки
6. Отсутствие на грифе ладов
7. Значительная округлость подставки
8. Количество струн – 4
9. Квинтовый строй

Результатом этих различий инструментов являлось и совершенно различное по тембру и по силе звучание. У виолы был матовый, несколько гнусавый, динамически однообразный, слабый звук.

Тихое звучание виолы – следствие ее общей акустической конструкции – усугублялось и

большим количеством струн, что требовало менее округлой подставки, которая не позволяла извлечь сколько-нибудь сильный звук на одной из струн без опасности задеть соседние.

Наличие ладов на виоле, естественно, мешало свободному использованию грифа (особенно в отношении плавной смены позиций), пассажной технике, а также вибрации в нашем понимании. (Жан Руссо в своем трактате об игре на виолах (1687) описывает особый вид вибрации, заключающийся в грели, производимой в пределах одного лада.)

Но тембровые, динамические и технические свойства виол соответствовали полифоническому стилю музыки XV–XVII веков, вкусам придворного быта и особенностям музыкальной практики того времени. Особенно высокого уровня достигло искусство игры на теноровой виоле или виоле да гамба, благодаря приспособленности к игре аккордами и сопровождению по цифрованному басу прореджавшейся дольше высоких виол. О расцвете виольной культуры в это время можно судить по многочисленным изображениям, музыкальным памятникам и виольным трактатам Дж. М. Ланфранко (1533), С. Ганасси (1543), Д. Ортиса (1553), К. Симпсона (1659, 1667), Ж. Руссо (1687) и других.

Демократизация музыкальной жизни, связанная с социальными сдвигами (крах феодализма, победа «третьего сословия»), привела к изменению музыкального стиля, вкусов публики. На смену виолам приходят скрипки.

Переход от виолы к скрипке ознаменовал своеобразное раскрепощение исполнительского творчества. Новый инструмент предъявил исполнителю качественно иные и более высокие требования; в то же время он предоставил ему несравненно большую свободу и более богатые средства выразительности – свободу интонирования, плавное, «вокальное» соединение звуков, позиций, интенсивную вибрацию и т. д. Исполнение приобрело более субъективную, а потому и более эмоциональную окраску. Тесней и органичней становится связь между исполнителем и инструментом как непосредственным орудием выявления художественных намерений музыканта.

Наряду с виолами значительный интерес представляет просуществовавшее между XIV и XVII веками семейство смычковых лир. В названии этих инструментов сказался свойственный Ренессансу интерес к античной культуре, хотя ничего общего у смычковой лиры с древнегреческой лирой не было. Они применялись главным образом в Италии. Ранние смычковые лиры отличались от позднего фиделя добавлением второй бурдонной струны и приближением формы корпуса к скрипичному.

Судя по сохранившимся изображениям, на смычковых лирах (не без влияния, видимо, скрипки) вскоре появляются нижние, а затем и верхние углы, нижняя дека делается выпуклой, резонансные отверстия принимают форму эфов. Дощатая головка с прямыми колками сохраняется до XVI столетия под влиянием скрипки, заменяется колке и поперечными колками.

Семейство смычковых лир состояло из лиры да браччо, лиры да гамба и лироне перфетто. Последние два инструмента, на которых сказалось влияние лютни и виолы и которые были приспособлены для басового сопровождения, в частности оперных речитативов, имели большее количество струн и лады на грифе. Эти инструменты применялись в "Интермедиях" Дж. Б. Чини (1565) и опере Я. Пери «Эвридика» (1600).

Лира да браччо имела безладовый гриф и следующий строй: два бурдона – d d1 и пять игровых струн - g g1 d1 a1 e2 если не считать октавного удвоения нижней струны, то это уже квинтовый строй скрипки.

Лира да браччо встречалась и в профессиональном музыкальном искусстве, и у народных, нередко слепых певцов-сказителей (на известной картине «Гомер» художник первой половины XVII века Х. де Рибейра изобразил слепого певца-музыканта, аккомпанирующего себе на такой лире да браччо). Еще в XV веке известны были народные музыканты-сказители, игравшие на лире да браччо, – Франческо Чиеко и Джованни Орбо. Во 2-й половине XVII столетия лира да браччо почти не встречается.

Демократические истоки скрипичной культуры и «социальное расслоение» инструментов находят подтверждение в литературных документах эпохи. Приведем некоторые из них.

«Имеются два вида инструментов: виолы, за которыми дворяне, купцы и другие достойнейшие люди проводят свое время; второй вид называется скрипкой... Немногие пользуются ею, разве лишь те, которые живут трудом» (Филибер «Железная нога», 1556).

«Скрипка – (инструмент) неблагородный, во Франции с этим все согласны. Лишь немногие люди с положением применяют ее и многие простонародные музыканты ею живут» (Лесерф де ла Вьевиль, 1705).

«Пронзительный тон и назойливый звук скрипки несколько не доказывает ее высокого положения и хорошего воспитания», – писал в своем полемическом трактате «В защиту басовой виолы от посягательств скрипки и притязаний виолончели» (1740) Ю. Леблан и делал вывод, что «виола остается уделом галантного человека», а скрипка – «инструментом толпы». Трактат Ю. Леблана показывает остроту продолжавшейся около двух столетий борьбы сторонников виол против скрипки и виолончели, борьбы, которая отражала социальные и культурные противоречия эпохи; но он свидетельствует и об окончательной победе новых инструментов, соответствующих новому стилю, новым условиям исполнительской практики.

В последний период своего распространения виольное семейство породило особое ответвление виолы с резонирующими струнами, издавна известными на Востоке. Это были виоль д'амур (или виола д'аморе) и баритон. Стремясь противостоять побеждающей скрипке, сторонники виол применили металлические резонирующие струны, усилившие звучание и придавшие ему особый звенящий тембр.

На виоль д'амур были сняты лады, держаться он стал подобно скрипке. Появился этот инструмент во второй половине XVII века. Обычно он имел от пяти до семи жильных игровых струн и столько же металлических резонирующих, расположенных под подставкой. Наиболее употребительным был строй $d\ a\ d1\ fis1\ a1\ d2$ при этом резонирующие струны настраивались в унисон с игровыми или по диатонической гамме ре мажор.

Виоль д'амур применяли А. Ариости, А. Вивальди, И. С. Бах, К. Станиц и другие композиторы XVIII века. В XIX столетии виоль д'амур применил в опере «Гугеноты» (1836) Дж. Мейербер; эпизодически использовался он и другими оперными композиторами. В нашем столетии его в качестве сольного инструмента использовали П. Хиндемит и Фр. Мартен. Известными солистами на виоль д'амур были А. Г. Казадезюс и В. В. Борисовский.

Баритон, сохранивший лады на грифе и державшийся как виолончель, имел строй басовой (теноровой) виолы. Его использовал как сольный и ансамблевый инструмент Й. Гайдн. Виолы (в основном виола да гамба) до сих пор применяются в некоторых камерных оркестрах и ансамблях старинных инструментов.

Возвращаясь к скрипке, отметим, что развитие и совершенствование скрипки шло по пути установления классических пропорций в ее строении, отбора дерева, поисков лака, формы подставки, удлинения шейки и грифа и т. п. Длительный путь от примитивной народной скрипки до ее совершенных образцов завершили мастера итальянской классической школы. Италия с ее налаженным ремесленным производством инструментов, наличием выдающихся мастеров оказалась наиболее способной придать скрипке совершенную классическую форму и развернуть массовое изготовление профессиональных инструментов для развивающегося музыкального искусства.

Думается, что в этих условиях уже не могло произойти образования нового классического инструмента путем лишь внешнего сочетания элементов народной скрипки, в том числе ее строя и количества струн, с корпусом лиры да браччо, как это полагают некоторые исследователи. Ведь пока не нашел достаточного объяснения тот факт, что почти пятьдесят первых лет массового производства скрипок в Италии они изготовлялись на вывоз и не имели сбыта внутри страны, «по-видимому в силу того, что скрипка в Италии тогда еще не пользовалась популярностью» (8, 82).

Представляет в этом отношении значительный интерес скрипка одного из родоначальников скрипичного мастерства Андреа Амати, датируемая 1550 годом. Она хранится в Музее музыкальных инструментов в Познани. Эфы этого инструмента, более крупные по вырезам, но чуть меньшие по высоте, повторяют очертания, свойственные так называемой «краковской школе», и значительно отличаются от итальянского варианта. Это свидетельствует о творческих связях мастеров различных стран еще в XVI веке.

В XVI–XVII веках в нескольких странах Европы сложились крупные школы скрипичных мастеров. В Италии – Г. да Сало, Дж. Маджини (Бреша); семейства Амати, Гварнери, А. Страдивари (Кремона); Д. Монтаньяна, Санто Серафин, Ф. Гобетти, М. Гофриллер (Венеция);

семейства Гранчино и Тесторе, К. Ф. Ландольфи (Милан); род Гальяно (Неаполь); род Гваданини, который на протяжении двухсот пятидесяти лет изготавливал скрипки в Турине. Последний из двадцати мастеров этой династии умер в Турине в 1948 году.

В Польше работали М. Добруцкий, семейства Гроблич и Данкварт. В Австрии и Германии Я. Штайнер, семейство Клотц. Позднее выдвигаются французские мастера - Н. Люпо, Ж. Б. Вильом; русские - И. А. Батов; чешские - Т. Эдлингер, Я. О. Эберле.

Сведения о том, что наиболее ранние образцы профессиональной классической скрипки были изготовлены немецким мастером Каспаром Дуиффопругаром (Тифенбруккером) (ок. 1515–1571), работавшим в Лионе, недостоверны. Известно, что он делал виолы, гамбы, лютни. Возможно, что в последние годы он работал и над конструкцией скрипки, взяв за основу французский народный смычковый инструмент виелу, что могло содействовать появлению так называемой французской маленькой скрипки. Во всяком случае, до нас не дошло ни одной его идентичной скрипки.

Так же не совсем точными сведениями наука располагает и в отношении деятельности главы брешанской инструментальной школы Гаспара да Сало (Бертолотти) (1540–1609). Осталось всего восемь инструментов, приписываемых ему, но подлинность их весьма сомнительна. Первоначально Гаспаро да Сало учился игре на виоле в кафедральной капелле Сало, затем изготовлению инструментов в семейной мастерской у деда и отца.

С 1562 года стал работать в Бреше, в мастерской Джироламо Вирхи (ок. 1523 – после 1574). Он делал виолы, гамбы, лютни. Дошло несколько прекрасных альтов его работы, контрабас, на котором играл знаменитый Д. Драгонетти. Приписываемые Сало скрипки по большей части сделаны довольно грубо и противоречат той славе, которой пользовался мастер. Есть сомнения и о принадлежности Сало скрипки, которой владел Паганини, завещав ее Уле Булю. Скрипка была инкрустирована Бенвенуто Челлини, вырезавшим головку ангела и фигуру сирены (скрипка хранится в Народном музее в Бергене).

Судя по сделанным альтам, Гаспаро да Сало впервые воплотил классический образ инструмента – формулу обводов корпуса, выпуклости дек, их неравномерную толщину, применял двойной ус. Правда, корпус еще был достаточно массивный и пружина вытачивалась вместе с нижней деккой. Звук его альтов – темный, матовый, приближающийся к виолам. Лак – темно-бронзовый.

Учеником и продолжателем дела Гаспара да Сало был Джованни Паоло Маджини (1580 – ок. 1632 или 1640). Его искусство знаменовало наивысший взлет скрипичной школы в Бреше. С восемнадцати лет он работает в мастерской Гаспара да Сало и уже через три года начинает изготавливать собственные скрипки, а после смерти учителя получает его мастерскую. До нашего времени сохранилось около пятидесяти скрипок Маджини. Они имеют крупный формат, широкие, с короткими тупыми углами, сильно выпуклые деки, их выпуклость начинается, как у ранних итальянских мастеров, непосредственно от краев дек. Это приводило к тому, что бока делались более низкими (чтобы не увеличивать внутренний объем).

Характерной чертой его скрипок является двойной ус, либо виньетка из двойного уса на нижней деке. Порой он делал и инкрустации. Эфы его скрипок широкие, прямые, длинные, расположенные почти параллельно друг другу. Верхние и нижние отверстия близки по размерам, головка небольшая, художественно сделанная. Маджини впервые ввел классический завиток, установил его форму. Грунт – темный, золотисто-коричневый. Лак очень красивый, красновато-бронзовый, прозрачный.

Маджини уже регулярно настраивал деки (в кварту), делая их неравномерными по толщине, которая убывала эллипсами от душки к краям, что давало богатым обертонами звук бархатного, альтового тембра, близкого к низкому сопрано (контральто). Особенно красив у скрипок Маджини басок, звучащий мощно, патетично, даже несколько сурово.

На скрипках Маджини концертировали многие выдающиеся артисты – Ш. Берио, А. Вьетан, Ю. Леонар, А. Львов, А. Марто. Они являются подлинно концертными инструментами, ценятся музыкантами очень высоко.

Учеником Маджини был Пьетро Санто Маджини (1630–1680). Возможно, это был его сын. Скрипки Пьетро близки по звуку, но менее мощны, чем у его учителя, лак – светло-желтый. Другие мастера, работавшие в Бреше, – Дж. Б. Роджери (подписывался

Руджери – не путать с кремонскими мастерами) (1650–1730) и его сын Пьетро (1680–1730), а также Г. Паста (1710–1760), ученик И. Амати, которому принадлежит много копий скрипок Гаспара да Сало.

Брешанская школа оказалась единственной, которая могла сохранять свое лицо и славу в конкуренции со знаменитой кремонской школой.

В кремонской школе, основателем которой был Андреа Амати (между 1500–1505 гг. – ок. 1580), была развита и доведена до совершенства модель классической скрипки, созданы выдающиеся образцы инструмента, приблизиться к которым не смогли другие мастера вплоть до нашего времени.

Андреа Амати обучался в Кремонне у конструктора виол Дж. М. дель Буссето. Свою мастерскую вместе с братом Антонио имел уже с 1530 года. Наиболее ранний дошедший до нас инструмент датирован 1546 годом. Он сохраняет еще некоторые черты брешанской школы. Заслугой Амати было создание классической модели скрипки, характерной для творчества его семейства: не очень крупная форма корпуса, менее значительная выпуклость дек (особенно нижней), более узкая талия, удивительно изящные общие пропорции, укороченные, красивые эфы, круто закрученная, прекрасно вырезанная головка.

Амати впервые регламентировал подбор дерева, характерный для кремонской школы: явор (волнистый клен) из Далмации и Боснии (который шел для весел гондол в Венеции) и ель (реже – пихта) с южных склонов Альп для верхней деки. Определил он и тон лака – более светлый, темно-желтый с бронзовым и красноватым оттенком.

Самое же основное – изменение звучания скрипки. Ему удалось добиться мягкого, необычайно красивого, близкого человеческому голосу (сопрано) звука. Не очень сильный, камерного характера тон его скрипок, легкость звукоизвлечения соответствовали эстетическим нормам эпохи, ансамблевой практике.

Андреа Амати несколько лет работал в Париже, где создал по заказу короля Карла IX тридцать восемь инструментов для знаменитого ансамбля «Двадцать четыре скрипки короля», в их числе дискантовые и теноровые скрипки; некоторые из них сохранились.

Два сына Андреа – Андреа Антонио Амати (ок. 1538 – до 1640) и Иеронимо (Джироламо) (1561–1630) работали вместе. Их инструменты более изящны, чем у отца, звучание – серебристее, нежнее. Они несколько увеличили своды, стали делать заметное углубление вдоль краев дек, удлинили углы, чуть изогнули эфы.

До наивысшего совершенства довел модель, созданную Андреа Амати, его внук, сын Иеронимо – Никола Амати (1596–1684). Это был выдающийся мастер, почувствовавший новые требования эпохи, необходимость создания подлинно концертного инструмента. Это заставило перейти к некоторому увеличению размеров корпуса («большая модель»), уменьшению выпуклости дек, увеличению боков, углублению талии. Особое внимание он уделил тщательному подбору дерева по его акустическим свойствам, улучшению системы настройки дек (интервал – секунда), пропитке дек (грунту) и эластичности лака. Его лак – золотисто-бронзовый с красновато-коричневым оттенком, прозрачный.

Конструктивные изменения позволили добиться большей силы и носкости звука при сохранении его красоты, серебристости, характерной «пряности букета», колористичности. Его инструменты до сих пор высоко ценятся скрипачами.

Никола Амати сумел создать школу скрипичных мастеров, воспитать подлинных творцов скрипки, среди которых – А. Страдивари, А. Гварнери, Ф. Руджери, П. Гранчино, Санто Серафин, а также его сын – Иеронимо Амати (1649–1740), завершивший дело отца.

Ученик Амати, Андреа Гварнери (ок. 1626–1698) стал основателем знаменитой династии мастеров. Он работал у Амати до 1650 года, подражая мастеру. Около 1670 года создал свою модель под значительным влиянием Страдивари и некоторых традиций брешанской школы, что было связано с необходимостью достижения более мощного звучания.

Его скрипки, по сравнению с инструментами Н. Амати, крупнее, асимметричнее, деки менее выпуклые, края дек – плоские, эфы удлиненные, с более крупными отверстиями. Лак – золотисто-желтый (иногда – золотисто-оранжевый), как у Амати, но положен более толстым слоем. Все это позволило добиться более полного, благородного звучания, носкости, но при некоторой потере нежности и красочной колористичности тона.

Его сыновья продолжили поиски звучания. Пьетро Гварнери (1655–1720) работал в Мантуе, делал скрипки по собственной модели – выпуклые своды, широкая «грудь», округлые эфы, прекрасный лак. Звук его скрипок благородный, но несколько камерный, лишенный блеска.

Второй сын – Джузеппе Гварнери (1666 – ок. 1739) продолжал работать в семейной мастерской, пытался соединить модели Н. Амати и отца, а позднее оказался под сильнейшим влиянием работ своего сына – знаменитого Джузеппе (Иосифа) дель Джезу, подражал ему в выработке мощного, сильного, мужественного звучания.

Старший сын Джузеппе – Пьетро Гварнери 2-й (1695–1762) работал в Венеции, его инструменты близки по изготовлению и звуку скрипкам отца.

Наивысшего мастерства в изготовлении скрипок достиг младший сын Джузеппе – Джузеппе (Иосиф) Гварнери, прозванный дель Джезу (1698–1744) – гениальный мастер, творчество которого можно сравнить лишь с Антонио Страдивари. По некоторым сведениям, Джузеппе обучался некоторое время у А. Джизалберти, работавшего в Парме, во всяком случае этикетки в ранних скрипках мастера (1706–1714) говорят об этом. Существуют предположения, что он обучался и у А. Страдивари, во всяком случае первый период творчества Джузеппе Гварнери (до 1730 г.) проходил под сильным влиянием великого мастера.

Этот период характерен поисками индивидуальной формы скрипки и ее звуковых качеств. Гварнери часто менял модель, работа не всегда была тщательной. Во второй период творчества (1730–1740) он вырабатывает собственную модель, отличающуюся большим форматом, изящными пропорциями, тщательной отделкой всех деталей, мощной, сильно выгнутой головкой. Эфы скрипок этого периода близки Страдивари, изумительно вписаны в контуры дек. Лак глубокий и прозрачный, изменяющий свой тон при изменении падения угла света от желтого до темно-красного. Звук скрипок – сильный, мужественный, красивого, несущегося в зал тона.

Последние четыре года жизни Гварнери вновь экспериментирует. Он ищет и находит пути усиления звучания даже за счет потери некоторых тембровых качеств, присущих непосредственно звуку самого инструмента, но зато предоставляет исполнителю наибольшие из всех инструментов возможности индивидуального формирования звучания любого спектра. Скрипки этого периода сделаны менее тщательно, видны его экспериментальные поиски. Модель становится более удлиненной, деки – плоские, расширенные эфы с близко поставленными нижними отверстиями – длиннее.

Скрипки последнего периода отличает самый напряженный, мужественный звук, огромная, заполняющая зал звуковая энергия. Они требуют импульсивного, энергичного звукоизвлечения, но дают возможность игры в крупнейших залах. Именно поэтому эти инструменты как бы оставались в тени скрипок Страдивари и лишь с появлением романтического искусства, выхода скрипки в огромные залы стали предпочитаться скрипачами. К этим последним инструментам относятся скрипки, на которых играли Н. Паганини, Я. Хейфец.

Другим гениальным мастером был Антонио Страдивари (ок. 1644–1737). До сих пор не удалось обнаружить документов о его рождении; дата установлена на основе некоторых записей мастера на этикетках скрипок, где он иногда указывал, сколько ему лет. Но здесь разброс оказался между 1642 и 1649 годами.

Из ранних работ Страдивари сохранилась одна скрипка, где на этикетке рукой Страдивари написано: «Сделано в возрасте 13 лет в мастерской Николо Амати». Известно, что в 1667 году Страдивари открыл собственную мастерскую, обрел популярность выдающегося мастера и делал скрипки по заказу аристократов, королей Англии, Испании, Польши, итальянских князей.

Первоначально Страдивари продолжал работать по модели своего учителя (до 1689 года), затем стал искать собственный подход. Он увеличил модель и делал самые крупные скрипки в Италии, уменьшил своды дек. Его скрипки отличались прекрасным «букетом» звука, нежностью, не очень громким тоном, изумительным качеством работы. Поиски своего стиля окончились около 1690 года, когда Страдивари создал модель удлиненной (allonge) скрипки, где все размеры были трансформированы, а корпус удлинен по сравнению с прежними его работами до четырех сантиметров.

В 1700 году Страдивари вернулся к прежней, но модифицированной модели. Двадцать пять лет длился «золотой период» его творчества, когда он создал величайшие шедевры. Это – «большие» по модели скрипки, нижняя дека стала более плоской, высокие бока дали больший объем резонатора, улучшенная настройка дек позволила проявиться более высоким формантам, сдвинуть вверх спектральный состав звука, что обеспечило большую серебристость, носкость и динамику звука, позволив не только сохранить удивительный тембровый «букет», но и обогатить его, получить специфический для Страдивари эффект, когда на фоне цветного звукового шума, немного темного по окраске, звучит ясный, светлый тон, напоминающий звук гобоя.

Эта окраска звучания позволяет расширить выразительный диапазон инструмента от лирического до драматического. Изменился и лак. Он стал еще более глубоким, прозрачным, играющим оттенками от золотистого до красноватого и бронзово-каштанового. Одна из лучших скрипок этого периода принадлежала Сарасате (1724 года изготовления); она соединяла, казалось бы, несовместимые категории: изумительный по колористике звук и необыкновенную звуковую динамику.

В последний период качество изготовления скрипок у Страдивари несколько снижается, но звуковое, колористическое богатство, мягкость и благородство тона, легкость звукоизвлечения сохраняются – достаточно указать на скрипку 1734 года изготовления, «Геркулес», на которой играл Э. Изаи.

Из двух тысяч (приблизительно) скрипок, изготовленных мастером, до нашего времени дошло около шестисот тридцати пяти. В конце жизни из его мастерской выходили и инструменты с этикетками «Сделано под наблюдением Антонио Страдивари» – это были работы его двух сыновей Франческо (1671–1743) и Омобано (1679–1742), которые не обладали талантами отца.

Гораздо более интересным был еще один ученик Страдивари – Карло Бергонци (1676–1747), учившийся сначала у П. Гварнери (сына А. Гварнери), затем много лет проработавший в мастерской Страдивари и перенявший его манеру изготовления инструмента. Его скрипки, несколько грубоватые, имеют расширенный внизу корпус, удлиненные углы, более широкие эфы, помещенные ниже, чем у Страдивари. Звук скрипок Бергонци напоминает Страдивари, уступая, может быть, ему несколько по благородству и богатству тембра.

Постепенно спрос на высококачественные дорогие инструменты был удовлетворен. В Тироле – в Миттенвальде, где работала семья Клотц, а затем и в соседнем Клингентале началось массовое ремесленное изготовление инструментов – «тирольских скрипок», подорвавшее итальянские школы, которые постепенно пришли в упадок, а секреты их мастерства оказались утраченными.

До сих пор поиски рецепта лака, которым пользовались выдающиеся мастера, лака, который до сих пор сохраняет эластичность, так же как поиски рецепта пропитки дек, не привели к успеху. Многие остаются неясным и с настойкой дек, подбором дерева – тем гениальным чутьем мастера, который заранее слышал звук будущей скрипки в куске дерева. Шедевры Страдивари и Гварнери дель Джезу до сих пор остаются недостижимыми образцами гениального творчества итальянских скрипичных мастеров.

Постепенное развитие исполнительской техники, расширение мелодического диапазона каждой, особенно верхней струны, обусловившее более частые смены позиций, возросшая динамика вызвали в конце XVIII века некоторые изменения конструкции скрипки. Был значительно удлинен и поднят гриф, в связи с этим в старых инструментах была врезана новая шейка (с сохранением колковой коробки и завитка), поставлена более высокая подставка. Возросшее натяжение струн потребовало постановки более мощной, пружины, что помогло дальнейшему усилению звучности инструмента. Жильные струны постепенно обвивались металлом или заменялись металлическими.

Новые художественные задачи, связанные с масштабностью игры, виртуозной трактовкой инструмента, вызвали и смену способа держания скрипки – потребовалось более устойчивое ее положение. Все это от первоначального положения скрипки на верхней части груди привело к ее перемещению на плечо и наложению подбородка на корпус скрипки сперва справа от

струнодержателя (подгрифа), а затем (примерно с середины XVIII века) – слева от него.

Значительное усовершенствование способа держания инструмента было связано с изобретением в первой половине XIX века подбородника, идея которого приписывается немецкому скрипачу Людвигу Шпору (1784–1859); подбородник сперва находился непосредственно над подгрифом, а затем переместился влево от него. В XX веке были введены различного типа «мостики», крепящиеся к нижней деке струны, пришедшие на смену «подушечке», привязывавшейся к инструменту или подкладывавшейся между ним и плечом.

Рассмотрим кратко историю смычка. На протяжении многих веков, предшествовавших появлению классической скрипки, конструкция смычка оставалась почти неизменной. Имелись две основные разновидности – малый смычок, на котором волос был натянут близко к трости, и крупный, имеющий дугообразную форму. Смычок первого типа использовался при игре на геньсле, мазанках, скрипичах, суках; крупный – для инструментов типа фиделя. Способ держания смычка был одинаковым: кисть располагалась несколько выше современного положения, ближе к середине трости.

Лишь после возникновения классического типа инструмента начинается развитие смычка на пути от его старинного типа до современного. Оно тесно связано с эволюцией звукоизвлечения, в первую очередь со стремлением к певучести тона.

Смычок современного типа появляется лишь в 80-х годах XVIII столетия. Длительный процесс выпрямления трости, оформления конца и колодки смычка (XVI–XVII вв.), замены неподвижной колодки подвижной, позволяющей регулировать натяжение волоса (кремальерой, а с конца XVII века – винтом), завершился реформой французского мастера Франсуа Турта (1747–1835), который пользовался советами жившего во Франции известного итальянского скрипача Дж. Б. Виотти.

Отвечая требованиям развивавшегося музыкального, в частности смычкового искусства, Турт установил современную длину трости, ее изгиб внутрь, что придало смычку необходимую упругость и эластичность, способствовало дальнейшему прогрессу звукоизвлечения, развитию легких, прыгающих штрихов. Стремясь к сочетанию эластичности, прочности и соответствующего веса трости, Турт избрал для изготовления смычков гибкое, легкое и вместе с тем прочное фернамбуковое (красное) дерево.

Туртом был также усовершенствован металлический винт и введена перламутровая пластинка, распластавшая волос в виде широкой ленты и закрывшая его крепление в колодке. Наконец, Турту принадлежит дифференциация длины и веса смычка для различных инструментов. Длина волоса туртовского скрипичного смычка равняется 63–64 см, при общей длине смычка 73–74 см (в современных смычках соответственно – 65 см и 75 см).

Среди лучших мастеров, изготавливавших скрипичные смычки, следует назвать парижских мастеров Фр. Люпо и Ж.Б. Вильома, петербургского мастера Н. Киттеля.

Глава II

РАЗВИТИЕ ЖАНРОВ СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКИ В XVI–XVII ВЕКАХ

Становление светской музыки в XV – начале XVI века было связано с развитием смычковых инструментов, способных к передаче всего духовного богатства человека Возрождения, интонаций человеческой речи, красоты выразительного пения, характерного жеста и т. п. Скрипка в наибольшей степени отвечала эстетическим требованиям эпохи, была инструментом, способным, благодаря своим ярким инструментальным возможностям, синтезировать лучшие достижения предшествующей музыкальной культуры. Не случайно именно в рамках скрипичной школы, в первую очередь в Италии зародились и получили наиболее полное воплощение такие передовые жанры, как соната, сюита и концерт.

Выясняя исторический путь формирования скрипичных жанров, важно определить не только этапы становления наиболее прогрессивных форм музыкального мышления, таких, как камерная и церковная соната, большой концерт и сольный скрипичный концерт, но и проследить их истоки в народном искусстве, в жанрах светской музыки, предшествующих им, давших им жизнь. При этом необходимо подчеркнуть, что скрипка появилась в музыкальном

обиходе Италии как инструмент профессиональный, а не как широко распространенный народный. В народной практике наиболее популярными были иные инструменты – флейты, духовые инструменты, волынки, лютневые и мандолинообразные щипковые.

Скрипка вошла в развитый музыкально-исполнительский быт и восприняла черты его музыкальной, культуры – вокальность, многоголосность (выступая как один из голосов ансамбля), типичные черты музицирования (во многом связанные с лютней). Не случайно поэтому многие скрипичные произведения начала XVII века были созданы «для скрипки или корнета (цинка)», «в манере игры на лире» и т. п. Скрипка использовала и лютневый, и виольный репертуар, заменяла вокальные партии, духовые инструменты. Лишь постепенно формировался скрипичный репертуар. Первоначально это происходило в рамках различных ансамблей, где скрипка наиболее часто сочеталась с медными духовыми инструментами.

Именно в рамках ансамбля всего ранее, по-видимому, стали цениться моторные возможности скрипки, способствующие созданию «концертности» (под которой понималась всякая активизация музыкальной ткани, в том числе фактурная), эмансипации специфических возможностей скрипки от вокальных. Более поздним достижением было выявление кантильных качеств инструмента, характеризующих наиболее ценные его выразительные свойства.

Важную роль в раннем применении выразительных возможностей скрипки играли, безусловно, народные влияния. Широко использовавшиеся в бытовой практике песенные и танцевальные мелодии способствовали развитию не только скрипичной кантилены, но и пассажной и штриховой техники, образности. Циклы народных танцев, инструментально переосмысленные, проложили путь к сюите и камерной сонате, отдельным частям концерта.

Особенно следует выделить искусство импровизации и обработки музыкального материала, идущее от народной инструментальной практики. С импровизационным началом было связано постепенно развивавшееся искусство варьирования, а также практика так называемого диминуирования («уменьшения», дробления основных звуков на более мелкие длительности), мелодических украшений, связанных с мелизматикой. В этом отношении важную роль сыграли и богатые традиции лютневого и виольного исполнительства.

Существует одно противоречие. Первые нотные образцы записи скрипичной музыки относятся в Италии к самому концу XVI века. Однако в живописи уже с конца XV века встречаются изображения многочисленных ансамблей, в которые входила и скрипка. Да и производство инструментов было налажено в Италии с начала XVI века. Это заставляет полагать, что скрипка широко использовалась при исполнении музыки, в том числе и вокальной, видимо, дублируя голос или заменяя его.

По мнению Т. Ливановой, характер отдельных голосов в хоровой музыке различных стран в XIV–XV веках носит явно инструментальный характер, хотя указания на применение инструментов в тексте нет. Видимо, любое вокальное произведение могло исполняться и инструментально; в этом случае партия верхнего голоса не исключала и применения скрипки. Ведь исполнялись же мессы и другие полифонические вокальные сочинения на органе.

Первые образцы итальянской профессиональной скрипичной музыки находятся в скрипичных партиях вокальных, а также ансамблевых инструментальных произведений XVI века. Ранние примеры нотной записи не всегда позволяют установить, однако, для какого состава они предназначены. Иногда встречаются и указания, что данное сочинение может исполняться и певцами, и инструменталистами: «per cantare e sonare».

Наиболее ранними широко распространенными светскими жанрами, в исполнении которых принимали участие и скрипачи, были канцона и фроттола. Они были тесно связаны со словом, народными истоками и послужили, наряду с народными танцами, во многом основой для дальнейшего развития скрипичной музыки.

Канцона (от лат. *cantio*, фр. – *chanson* – пение, песня) – первоначально – лирический, стихотворный строфический жанр песни, зародившийся в Провансе и в XIII–XVII веках ставший популярным в Италии. Характерно, что канцона с самих истоков представляла единство поэзии и музыки, голоса и инструментального сопровождения. Уже с XVI века появляются чисто инструментальные канцоны для ансамблевого исполнения – первоначально как свободные обработки песен, затем как развивающийся самостоятельный инструментальный

жанр. Типичное строение канцоны отвечало формуле: А А В.

В дальнейшем происходит расширение масштаба канцоны, разделение ее на части (что во многом отражало строфическое строение канцоны). За главной темой появлялись имитации на нее или вводились новые темы, порой полифонического склада. Они получили обозначение *Allegro*, а интермедии гомофонного склада – *Adagio*. Выделяются два типа канцон. Одна – однотемная с сопровождением инструментов, вторая – многотемная. Именно от нее прослеживается путь к старинной сонате. Первыми чисто инструментальными становятся канцоны для органа.

К наиболее ранним образцам канцон относятся канцоны М. А. Каваццони, представленные в его сборнике «Ричеркары, мотеты, канцоны» (Венеция, 1523). Одной из первых чисто инструментальных канцон стало произведение Н. Вичентино, помещенное в его «Пятиголосных мадригалах» (1572), затем четырехголосные канцоны М. Индженъери (1579).

Насколько инструментальные канцоны были в то время еще внове, свидетельствуют их названия, в которых подчеркивается, что они созданы именно для игры, а не пения. Так, у Ф. Маскеры название гласит: «*Canzoni da sonare*» (1584) (*sonare* – ит. – звучать в смысле инструментальном). И композитор, чтобы компенсировать отсутствие слов, проясняющих образность и содержание музыки, сопровождает канцоны программными заголовками: «Лес», «Роза», «Прыжок» и т. д.

Использование скрипки в качестве ведущего голоса в смешанном ансамбле, наряду с корнетом и двумя тромбонами, встречается во «Французской канцоне» (1602) Л. Виаданы. Скрипичная партия ограничена здесь первой позицией, но имеет уже элементы пассажной техники. Многочисленные канцоны создает Дж. Габриели для различных составов (от двух до двадцати двух голосов). Иногда эти голоса разделяются на группы («хоры»). Его ранние канцоны содержатся в «Священных симфониях» (1597). В более поздних используется уже развитая инструментальная фактура, характерно сочетание полифонических (имитационных) разделов с аккордово-гомофонными, партии скрипок несколько подвижнее по фактуре, чем духовых.

В канцонах происходит и поиск новой выразительности, в частности динамической. В канцоне «*Sonata pian e forte*» (1597) Дж. Габриели вводит контрастное соотношение динамики, когда часть музыки исполнялась половиной ансамбля, а часть – всем, что найдет развитие в Большом концерте, в сопоставлении *solo* и *tutti*.

Как уже говорилось, при обозначении инструментальных канцон подчеркивалось их предназначение (*sonare* – звучать, отсюда название «соната»). Во многом аналогичным было обозначение «симфония» («синфония») от слова *sinfonia* – созвучие; здесь делался акцент на ансамблевом начале. Естественно, что эти произведения были весьма далеки от классических форм, сложившихся в дальнейшем.

Последующее развитие канцон шло по пути сближения с полифоническими формами, а также в направлении консолидации чисто скрипичного ансамбля, усиливается имитационный принцип, вводится прием передачи пассажей из нижних голосов в верхние, который найдет в дальнейшем широкое применение в сонатах и концертах.

В инструментальной канцоне во многом предвосхищается вариационно-тематическое развитие материала. Дж. Фрескобальди ввел фигурированное изложение, сблизил тем самым канцону с мотетом и ричеркаром и прокладывал путь к старинной сонате. Это же наблюдается и у Б. Марини в его сборнике «*Sherzi e canzoni*» для одной-двух скрипок с басом (1622).

Наряду с канцоной и во многом параллельно с ней развивалась фроттола. Если канцона выражала скорее интимно-лирические настроения, то фроттоле был свойствен карнавальным, праздничным характер (ит. *frotta* – толпа, гуляние). Ее истоки были в народной шуточной песенке, близкой старинной баллате. Это был один из наиболее массовых светских жанров, особенно распространенный в Вероне и Венеции. По традиции текст и музыку фроттол писал один автор. Наиболее ранние образцы жанра были опубликованы издателем О. Петруччи в 1504–1508 годах в 11 сборниках.

Фроттолы представляли собой четырехголосные сочинения для голоса с ансамблем или только для ансамбля. Господствовали гомофонный склад, плавное голосоведение, главенство верхнего голоса, декламационность, театрализованные элементы. Фроттолы писались и

исполнялись «в манере простонародной игры на волынке». Многие фроттолы писались специально для спектаклей, носили изобразительный характер.

Именно в этом жанре проявилась наиболее ранняя связь с риторикой, которая шла и через поэзию, и через изобразительный ряд. Истоки фроттолы были связаны с народным многоголосием, в ней поэтому произошло органичное слияние с полифоническими профессиональными приемами. Полифонизации подверглись в первую очередь заключения фроттол и коды, что привело к преобразованию этого жанра в поздний мадригал.

Ранние жанры канцоны, фроттолы постепенно вытеснили канцонетта, вилланелла, мадригал и балетто.

В основе вилланеллы (ит. villanella – крестьянка, деревенская песня, танец) лежит итальянская (в особенности неаполитанская) трудовая песня – динамичная, с острыми ритмами, исполняемая во время полевых работ. Характерна разнообразная тематика – и любовная, и сатирическая, и бытовая. Образы светлые, музыка с оттенком танцевальности, изложение гомофонное. С народным происхождением связан и преимущественно трехголосный склад.

Развитие вилланеллы привело к формированию небольшой многоголосной пьесы напевно-танцевального характера – канцонетте. В ней преобладает гомофонный склад, трехчастность формы.

Ранние образцы вилланеллы предназначались для лютни в качестве инструментальных пьес. Трехголосные канцонетты создал К. Монтеверди (1584). Особенно плодовитым в этом жанре был Л. Маренцио, написавший 118 вилланелл и канцонетт.

Вилланелла и канцонетта получили популярность и в других странах. В творчестве английского композитора Т. Морли развитие канцонетты привело к формированию жанра инструментальной арии.

Вилланелла взаимодействовала с другими жанрами, в первую очередь с мадригалом, под влиянием которого происходила полифонизация ее ткани.

Мадригал (от лат. mater – мать, песня на родном, материнском языке) был одним из любимых светских жанров Возрождения. Его истоки восходят к старинной народной итальянской пастушеской песне. Уже с XIV века появляются двух-трехголосные куплетные вокально-инструментальные мадригалы с лирической, шуточной, бытовой тематикой. Для них были характерны богатство мелизматике, выделение верхнего голоса.

В XV веке старая форма мадригала вытесняется фроттолой, но затем в следующем веке мадригал возникает вновь, уже как многоголосная разновидность, приобретая еще большую популярность. Это было связано, в частности, с усилившимся стремлением к свободе выражения. Не случайно Дж. Фрескобальди писал в предисловии к первой книге своих токкат (1615) – «играть не соблюдая такта – так же, как исполняются мадригалы».

Благодаря своему синтезирующему характеру, масштабности, мадригал, по выражению Б. Асафьева, «стал точкой приложения многих действующих сил». Действительно, мадригал вобрал в себя не только достижения канцоны и фроттолы, но и полифонических форм. Ему не была чужда и своеобразная театрализованность. Мадригал превращается в экспрессивную вокальную виртуозную пьесу с инструментальным сопровождением, с новым ощущением мелодии большого дыхания.

В творчестве К. Монтеверди, А. и Дж. Габриели, Л. Маренцио, Дж. Торелли и других композиторов в жанре мадригала шли интенсивные поиски новых выразительных средств – новых ритмов, интонаций, в частности хроматизмов, диссонансов, которые составляют основу риторических фигур, связанных со скорбью. Ускоренное же движение в сочетании с плавной мелодикой нередко символизирует поток слез, ветер и т. п.

Интересные образцы скрипичной партии имеются в небольшой пятиголосной «Симфонии» Л. Маренцио, написанной в жанре мадригала, а также в программной симфонии из «Битвы Аполлона с пифоном» (1589). В творчестве К. Монтеверди мадригал получает развернутую форму. Уделяет значительное внимание мадригалу и Б. Марини – «Мадригалы и симфонии» (1618), «Арии, мадригалы и куранты» (1620).

С гомофонными в своей основе жанрами взаимодействовали, как уже отмечалось, и жанры полифонические. К наиболее значительному чисто инструментальному жанру принадлежал ричеркар (ит. ricercare – разыскивать, искать). В начале XVI века это был

излюбленный лютневый жанр, для которого характерными стали прелюдирование, импровизационность, пассажность, аккордовый склад.

Затем появляются ричеркары для ансамбля со скрипкой, в чем-то близкие мотету с его имитационным складом. Образцы такого ричеркара оставили А. и Дж. Габриели. Позднее ричеркар приобретает гораздо большую масштабность. Тема становится более строго оформленной полифонически, а разделы между проведением темы носят более импровизационный характер. От этого ричеркара лежит прямой путь к инструментальной фуге. Вершиной ричеркара является творчество Фрескобальди.

Развитие всего этого жанрового разнообразия способствовало постепенному накоплению способов и средств музыкальной выразительности, воплощению все более емкого музыкального содержания, раздвижению масштабов композиции, что отвечало требованиям нового музыкального мышления эпохи.

Разными путями влияние этих жанров приводило к складыванию двух основных типов музыкальных сочинений – сонатного цикла, ограниченного двумя-тремя исполнителями, и ансамблевого, где произошла дифференциация состава на солирующую группу *concertino* (концертирующую) и *tutti*. Стремление к переосмыслению прежних жанров и поискам синтеза усилилось уже в первой четверти XVI века. Так, ученик К. Монтеверди Б. Марини создает свой первый опус «Музыкальные аффекты» (1617), обозначая его как «Сборник старинных жанров и новых для скрипки соло и баса». Естественно, это были только подходы к синтезу.

Необходимо указать еще на один важный источник формирования новых жанров и развития выразительности свойств скрипки – ее участие в оперном оркестре. Кантабильные возможности скрипки в условиях развития вокальной виртуозности, выразительные и изобразительные функции, которые поручались ей и требовали новых приемов игры, самым непосредственным образом сказывались на складывании «образа» скрипки как «царицы инструментов».

В качестве примера можно привести скрипичные партии в сочинениях Клаудио Монтеверди – одного из основателей итальянской оперы. Ему было свойственно стремление к ярким тембровым контрастам, связанным с индивидуализацией отдельных групп инструментов, в особенности скрипок.

В своей опере «Орфей» (1607) он впервые вводит в оркестр скрипку. В партитуре оперы смычковая группа представлена двумя *violini piccoli alia francese* – квартетными скрипками, настроившимися квартетом выше обычных, пришедших в Италию из Франции (откуда их название), где они были в то время распространены (Андреа Амати работал в Париже и изготовил там, наряду с другими инструментами, 12 «малых скрипок» по заказу Карла IX). Скрипичные партии содержат сложные в технологическом отношении места, требующие известной пальцевой беглости, развитой координации движений пальцев и смычка.

В дальнейшем в известном музыкально-драматическом сочинении «Поединок Танкреда и Клотильды» (1624) практически вся образная выразительность падает на оркестр. Здесь композитор одним из первых использовал яркие скрипичные приемы – *pizzicato* и тремоло. Короткие, сухие звуки *pizzicato* применены для подражания стуку оружия в сцене поединка. Тремоло служит, как он сам объясняет в предисловии, для «подражания взволнованной речи».

В том же сочинении (в «сцене Клотильды») Монтеверди вводит новые возможности, свойственные смычковым инструментам, – неожиданный динамический нюанс *forte-piano* и угасание звука – *morendo* («заставляя умирать смычок»).

И в дальнейшем связь с оперой остается животворной. Особенно повлияла на становление жанра концерта оперная интрада, переросшая в увертюру. Заметное развитие выразительные возможности скрипки получают и в музыке к различным празднествам, карнавалам, где участвовали разнообразные ансамбли. Так, Дж. Габриели пишет для венецианских карнавалов и праздников звучные инструментальные вступления к хорам, виртуозные концертные инструментальные номера, в частности в мадригальной манере.

Рассмотрим теперь возникновение такого обобщающего жанра, как инструментальная сюита, переросшая затем в камерную сонату. В различных странах издавна музыка для народных танцев исполнялась различными ансамблями и не носила самостоятельного характера. Позднее такой подход начинает терять свое прикладное значение и танцевальная

музыка становится «музыкой для слушания», для развлечения, не связанной непосредственно с танцем.

Естественно, отойдя от сопровождения танца, музыка во многом меняла свой характер, становилась обобщеннее, но сохраняла типичную для народно-танцевальной практики основу – короткие мелодические попевки с повторениями, их варьированием. В Италии был весьма популярен жанр таких лютневых вариаций на различные танцы с применением мелизматики.

Однако путь консолидации танцевальной сюиты не был таким простым. Создание целого могло идти двумя путями. Первый был связан с продолжением сложившихся народных традиций образования цикла танцев в зависимости от обряда, то есть в связи с их тематическим объединением. Другой был связан с созданием самостоятельного художественного целого на основе контраста частей.

Сборники танцев у немецких композиторов самого начала XVII века были построены в основном по первому принципу. В качестве одних из ранних инструментальных сюит обычно называют сборники П. Пейерля «Новые падуана, интрада, Dantz и гальярда» (1611) и Й. Шейна «Музыкальная пирушка» (1617), где помещены павана, гальярда, куранта, аллеманда и трипла-вариация. Однако даже в Германии это не были первые сборники такого рода.

Раньше их появились сборники Х. Л. Хаслера (1601, 1605) и В. Хаусмана (1602), где танцы были сгруппированы попарно, по принципу: медленный – быстрый, а также сборник М. Франка (1603). Эта парная группировка знаменовала уже иной подход – начало второго пути, связанного с контрастом парных танцев как основой создания более емкой, целостной формы сюиты.

Но этот второй путь был начат задолго до немецких композиторов в творчестве итальянцев болонской школы. В их сюитах – balletti проявлялось новое музыкальное мышление, стремление выразить все богатство мира человека через новый образный строй, танцевальную стихию – яркую, действенную, театрализованную. Танец в такой сюите теряет не только свое прикладное значение, но и многие конкретные жанровые черты, он обобщается, стилизуется.

Фактура танцев, их изложение усложняется, вплоть до включения виртуозных моментов, форма приобретает четкость и соотносится с другими частями, количество частей сокращается до минимума, обеспечивающего стабилизацию целого. Две пары танцев оказываются вполне достаточными для разнообразия целого.

Меняется и состав самих танцев, подбор их пар, составляющих, по мнению Б. Асафьева, «едва ли не первое прочное звено в истории сюиты». Если в середине XVI века наиболее популярными в быту были павана и гальярда, составившие первую пару танцев, контрастную по темпам, то к началу следующего века они выходят из употребления и на смену им приходят пассакалья и чакона, затем аллеманда, куранта, жига, сарабанда.

Последние четыре танца и составили две пары классической сюиты. В болонской школе впервые был выработан и принцип объединения двух пар в единый цикл. Этот принцип был основан на том, что в основу динамической связи пар лег народный прием темпового ускорения цикла танцев к концу, а также образный контраст характера движения.

Аллеманда – танец умеренного темпа, с плавной мелодикой, четырехдольный, торжественного характера – весьма подходила для первой части цикла, имея достаточно сходства с вступительными интрадами к представлениям. С ней составляла органичную пару куранта (не французская, а итальянская). Быстрая, трехдольная, моторная, она резко контрастировала аллеманде.

Сарабанда – торжественно-скорбная, носящая характер шествия, трехдольная с акцентом на второй доле, в чем-то развивала образную сферу аллеманды, а также трехдольность куранты, а в чем-то была контрастна им. Жига в ее итальянском варианте представляла наиболее стремительным танцем, трехдольного размера, моторным, зажигательным, в наибольшей степени характеризующим праздник.

Тем самым создавались две контрастные пары. В художественное целое их связывало то, что здесь, во-первых, контраст внутри пар усиливался и за счет темпа, и за счет образного характера. Во-вторых, как медленные, так и быстрые части имели общие черты, которые также развивались в аналогичных последующих; в частности, темп медленных частей замедлялся, а

подвижных – ускорялся. В-третьих, два первых танца носили в целом более обобщенный смысл, тогда как вторая пара была более характерной.

Одним из первых, кто почувствовал художественную форму сюиты, был Дж. Габриели. В своих «Священных симфониях» он дает циклы контрастных танцев, среди которых появляется и такое строение: I часть – прелюд, II часть – аллеманда, III часть – сарабанда, IV часть – жига. Как видим, этот цикл весьма близок будущей сюите, за единственным исключением – вместо аллеманды здесь введен прелюд как вступление к сюите. Но как раз эта черта была также весьма прогрессивна для того времени, так как вела сюиту к камерной сонате. Эта тенденция была характерна и для оперной увертюры, где также происходил синтез танца с нетанцевальными жанрами.

Становление инструментальной сюиты в целом заканчивается в середине XVII века. В творчестве Дж. Б. Витали – его «Камерных курантах и балетах» (1666) и «Балетах, курантах и камерных симфониях для четырех инструментов» (1667), а также других сочинениях подытоживается развитие итальянской сюиты.

Развитие сюиты происходит затем и в клавесинном творчестве. И. Я. Фробергер пишет сюиты для клавесина, где основу составляют те же четыре основных танца. К ним могли прибавляться в качестве вставных другие танцы и «дубли» (вариации). Дж. Фрескобальди развивает этот жанр и создает образцы вариационной сюиты.

В Германии, где сюита называется партитой, ее образцы создают Д. Букстехуде, И. С. Бах. Во Франции этот жанр получил своеобразие благодаря введению французских танцев, умножению количества частей. Характерной чертой сюит была парность танцев наличие одной тональности, отсутствие репризности и заметного развития материала.

Параллельно с сюитой и на ее основе формировалась камерная трио-соната. Отнюдь не случайным было само выделение ансамбля из трех музыкантов, да еще играющих на инструментах скрипичного семейства (две скрипки с самого начала определяли специфику трио-сонаты, бас поначалу мог быть разным, в дальнейшем его место прочно заняла виолончель). Предпосылки этой специфики можно найти и в том, что в основе итальянской народной музыки, как и в славянских странах, лежало трехголосие; это предопределило народные составы из трех инструментов, характерные как для Италии, Франции, так и для Украины («троиста музыка»).

Возможно, на консолидацию такого состава оказало влияние и то, что при исполнении инструментальной музыки в церкви первый скрипач стоял впереди, а другие музыканты располагались по бокам, аналогично тому, как размещались хоры в трех приделах храма (известны многочисленные «треххорные» композиции, они существовали и для инструментальных ансамблей).

Тройные составы инструментов были вообще весьма типичны для итальянских ансамблей, и в них включалось, как правило, именно две скрипки, обеспечивающие максимальную выразительность. Третий инструмент мог быть различным, часто щипковым. При развитии мелодической линии и превращении баса в basso continuo состав – две скрипки и бас – обеспечивал стабильный минимальный ансамбль, обладающий богатыми художественными возможностями.

Возникновение камерной сонаты произошло в результате обобщения жанрового материала сюиты, дальнейшего отхода от замкнутости частей, проникновения принципа репризности, развертывания материала путем секвенцирования, варьирования, введения модуляций, в первую очередь в доминанту в середине (строение TD – DT), что во многом является признаком старинной сонатности. Придание характерности, монолитности музыкального развития частям, обогащение фактуры, достижение органичности целого шло в первой половине XVII века и в оперной арии (Кавалли, Чести), что не могло не сказаться и на скрипичном творчестве.

Так называемая церковная соната (*sonata da chiesa*) формировалась вместе с камерной сонатой (*sonata da camera*). Не следует полагать, что церковная соната предназначалась только для церкви. Она широко звучала и в быту, на праздниках, академиях, во дворцах знати. Название это появилось, видимо, из-за некоторого противопоставления с камерной сонатой, музыка которой, связанная с народно-танцевальными жанрами, запрещалась для исполнения в

церкви, Камерная и церковная сонаты в своем развитом виде получили также название (из-за состава) «трио-соната».

Церковная соната возникла как своеобразный цикл разнохарактерных полифонических и гомофонных частей, сложившийся благодаря прорастанию и раскрытию специфических скрипичных инструментальных качеств, которые в ту эпоху в наибольшей степени могли выразить новое художественное содержание, новый тематизм, тенденции обогащения и усложнения музыкальной ткани, движение музыки ко все более емким формам высказывания.

Знаменуя окончательный отход от вокально-полифонических традиций, соната в то же время полностью сохранила и развила преемственность с кантиленностью, благодаря кантабильной природе скрипки, ее способности воспроизводить интонации живой человеческой речи, декламации. Именно скрипке соната обязана своим развитием. И лишь позднее соната как жанр стала применяться и для других инструментов.

В истоках церковной сонаты лежит развитая многоголосная канцона для солирующих инструментов с басом, которую Т. Ливанова обозначила термином «канцона-соната». Но церковная соната синтезировала, благодаря своим открывшимся возможностям воплощения широкого круга образов, не только сложный состав канцоны, фактурную активизацию ткани, динамическую рельефность и монотематические тенденции, присущие ей, но и изобретательность, раннюю риторику фроттолы, остроту ритма, живость вилланеллы, тенденции мадригала с его экспрессивно-вокальным началом, импровизационной свободой движения, а также характерность тематизма сюиты и влияния оперной музыки.

Важным завоеванием явилось оформление в сонате партии *basso continuo* (сопровождающего, цифрованного баса) как фундамента для развертывающегося концертирования двух верхних голосов. Этот бас фактурно расшифровывался в партии клавесина или органа (к ним по желанию присоединялся и смычковый бас, который мог также их заменять по существовавшим канонам и давал возможность выполнять как функцию гомофонно-гармоническую, сопровождая верхние голоса аккордами, так и полифоническую, выступая как самостоятельный голос). Тем самым в рамках церковной сонаты происходит плодотворное соединение традиций смычкового и клавишного исполнительства.

Basso continuo, пожалуй, впервые встречается в «Сонате для трех скрипок» Дж. Габриели, созданной в 1600 году (опубликована после смерти, в 1615), где скрипичные партии во многом уже предвосхищают фактуру церковной сонаты. Эти тенденции прослеживаются и у С. Росси, в творчестве которого происходит трансформация канцоны в трио-сонату с присущими ей равноправными верхними голосами и поддерживающим басом.

В его четырех сборниках симфоний, канцон и танцев для трех инструментов (1607–1623) басовую партию исполняет инструмент гитарон (типа гитары), партия которого, к примеру, в четвертом сборнике изложена без цифровки, в ней присутствуют динамические указания. Характерно и то, что у скрипок используются практически лишь три верхние струны, что близко народной практике в славянских странах, а сами инструменты «соревнуются». Не случайно у него одна из канцон носит название «Соната в форме диалога» (1613), где скрипки то имитируют друг друга (переключка не полифонического характера), то одновременно излагают материал – происходит дифференциация верхних голосов.

Самостоятельный бас выделен и в Сонате Дж. П. Чимы (1610), помещенной в его сборнике «*Concerti ecclesiastici*». Во 2-м сборнике «*Affetti amorosi*» М. А. Негри (1611) помещены три «сонаты» для двух скрипок и баса в контрапунктическом стиле, пожалуй, один из ранних подступов к трио-сонате. Здесь басовая партия осуществляет функцию медленной гармонической поддержки верхних голосов, идущих, большей частью, параллельными терциями.

В церковной трио-сонате с самого начала идут поиски своеобразия выразительности частей, а не только их контрастного сопоставления. Происходит процесс углубления и обобщения характерной образности предыдущих жанров, особенно в области обособления сфер лирики и активной динамичности, связанных, соответственно, с кантиленностью и моторикой.

От контрастно-составного цикла, характерного для ранних образцов канцоны-сонаты, происходит развитие в сторону выделения и обособления частей, создания единого художественного целого с более интенсивными, глубокими и разнообразными связями частей в

единый художественно-значимый комплекс.

Здесь, как уже отмечалось, шли интенсивные взаимодействия с процессами расширения и образного обогащения оперной арии – одного из самых популярных жанров того времени. И не совсем правильно полагать, что именно область оперы заметно воздействовала на инструментальную сонату, особенно своей вокально-кантиленой стороной. Правильнее было бы говорить о двустороннем процессе и о заметном влиянии поисков инструментальной кантилены, расширения и обогащения мелодики, декламационных находок на вокальную музыку.

Проследим, как постепенно преобразуются канцона и другие жанры в трио-сонату. У Д. Кастелло в двух сборниках «сонат» (1621, 1629) эти произведения представляют собой еще расширенные канцоны. Они имеют 7–10 контрастных разделов, выделено уже заключение в виде каденции на басовой педали. Некоторые разделы носят обозначения – Adagio, Presto, что указывает на раннюю попытку их обособления. Характерно стремление и к виртуозному изложению, активизации фактуры. Применяются тридцатьвторые ноты в подвижном темпе, арпеджио, пассажи, репетиции (диминуции).

У Ф. Турины первый том мадригалов (1621) во многом уже сближается с прототипом трио-сонаты благодаря сходству в количестве голосов и в выделении баса. Представляют интерес 10 сонат для одной или двух скрипок с басом К. Фарины, особенно те, в которых используются народные интонации и ритмы. Так, в сонате «La polacca» (1626) и «La cingara» (1628), написанных в Дрездене, впервые в предтечу трио-сонаты вводятся польские и венгерские мелодии, используются традиции сюиты. В этих сонатах заметно и стремление к виртуозности. Впервые широко используется выразительность струны Соль в сонате «La desperata».

Важным на пути к сложившейся форме церковной сонаты были три момента – отделение частей по принципу их самостоятельности и характерности; полифонизация некоторых из них и гомофонизация других, а также органическое включение танцевальности; достижение концертности, яркости и богатства изложения.

У Дж. Фонтаны (все его сочинения были изданы посмертно в 1630 году) канцона трактуется концертно-скрипично, фактура обогащается, отделяются части. Яркий стиль изложения, контрастность разделов, введение вокально-речитативных переходов между частями свидетельствуют о намерении осмыслить как связь частей, так и художественное целое. Многочастность канцоны Фонтана стремится сконцентрировать, вводя повторность некоторых из них, создающую репризность, арочность конструкции. Наличествуют и элементы развития – повторяющиеся фразы динамизированы, порой богато орнаментированы, особенно в сольной партии. Вводятся сложные приемы игры – переброски смычка через струны, диминуции, ритмические смены. Но в его шести сонатах для скрипки и баса (путь к сольной сонате) и двенадцати сонатах для двух скрипок и баса басовая партия еще выписана и является самостоятельным голосом, а не сопровождающим.

У Б. Монтеальбано в его «Симфонии для двух скрипок и баса» (1629) хотя три части и исполняются слитно, но, благодаря различному темпу и ритму (4/4–3/2–4/4), они четко делятся по своему характеру. К концу заметна динамизация музыки. Однако и здесь тематизм еще недостаточно ярок и индивидуализирован, да и скрипичная фактура не так богата.

Впервые осознание различия камерных и церковных сонат появляется у Т. Мерулы – «Канцоны или концертные сонаты для церкви» (1637). Его сонаты трехголосны, разделяются на части. Вторая часть, что очень важно, сохраняет традиционную имитационность, присущую старинной канцоне. Ясно ощущается у него и репризность как способ консолидации целого.

Определенный вклад в становление трио-сонаты внес М. Уччеллини, публиковавший свои сонаты с 1639 года. Из них ор. 4 и 5 наиболее интересны. Уччеллини расширяет канцону, консолидирует части (большинство – трехчастны, некоторые доходят до пяти частей). У него появляется яркий тематизм, уже во многом типичный для трио-сонаты, – движение темы по ступеням трезвучия, фанфарность. Темы широко развиваются не только вариационно, но и секвенционно.

Уччеллини впервые вводит масштабные секвенционные построения модулирующего характера (движение по квинтовому кругу), виртуозные штрихи и пассажную технику. Так же

впервые он использует сложные тональности – H-dur, b-moll, es-moll и другие. Гриф им осваивается уже вплоть до шестой позиции (g3). Интересным нововведением является и то, что он старается консолидировать целое путем тематического единства материала. Последующие части нередко начинаются либо с интонаций первой темы, либо с интонаций предыдущего материала, предыдущей темы. Безусловно, в расширении круга выразительности и построении сонат сыграло определенную роль его оперное и балетное творчество, тяготение к программности – известна его программная соната «Свадьба курицы и кукушки».

В сонате М. Нери (1651) мы находим уже классическое соотношение частей старинной сонаты. Первая часть – фугированная, вторая – медленная – Адажио, 3/2, третья – быстрая, многосоставная. В ней два раздела, связанные между собой, с репризой всей части. Здесь заметны тенденции расширения рамок частей, однако все же финал не откристаллизовался, форма в целом не приобрела еще гармоничность.

Фугированность в том или ином виде можно проследить и у других композиторов того времени. Однако когда композитор «писал фугированные части в сольных сонатах, – отмечает Т. Ливанова, – они еще не могли быть выдержаны в развитом полифоническом стиле: при всего лишь двух выписанных партиях и заполнении гармонии по цифрованному басу полифоническое изложение могло быть только ограниченным (даже если скрипка и бас имитировали друг друга, то к ним присоединялись свободные по фактуре гармонии клавесина или органа).

И в дальнейшем развитие сольной сонаты будет в значительной мере связано не только с традициями многоголосных канцон, но и с бытовыми традициями варьирования, танцевальности, а также с оперно-ариозными импульсами. Основной образный и композиционный принцип сонаты *da chiesa* – противопоставление контрастирующих нетанцевальных частей (или, во всяком случае, как правило, не танцев) в цикле – с большим успехом мог быть осуществлен в трио-сонате, где противопоставление полифонических и гомофонных частей достигалось естественнее и легче благодаря выписанному трехголосию. Сольная же скрипичная музыка вначале тяготеет скорее к „камерным" видам сонаты (то есть к сюите) как явно гомофонным» (27, 568-569).

Попытку все части изложить в фугированном виде мы встречаем в сонате для двух скрипок и баса Б. Марини (1635). Он четко делит сонату на три части. Первая – *Dolcemento*, фугато; скрипки поочередно играют тему, но голоса еще слабо разработаны. Вторая – *Allegro*, фугированная, подвижная. Третья – вновь *Dolcemento*, имитационного склада. Все части исполняются одним штрихом *деташе*, *кантилена* отсутствует. Диапазон – до третьей позиции.

Один из наиболее ранних образцов трио-сонаты, имеющий уже все ее признаки, – «*La Sonata*» Дж. Легренци (1655). Не случайно именно у знаменитого оперного композитора своего времени появилась оформившаяся трио-соната, вобравшая в себя наиболее передовые тенденции музыкального мышления. Соната отличается яркой экспрессивной образностью, индивидуальным тематизмом, контрастностью характерных частей. Конечно, она еще не так масштабна, как последующие, – количество тактов в частях неравномерно (30–17–10–10), особенно короток финал, не позволяющий подвести образный итог, да и третья часть скорее воспринимается как переход от второй к финалу.

Наиболее развитая – первая часть. Именно в ней ярче всего раскрывается программный замысел произведения (*cornage* – трубить в рог). *Фанфарна*, ярка первая часть *Allegro*, обладающая напором, динамикой, даже скрытым драматизмом, который обнаруживается в разработке темы, носящей полифонический характер, что сближает эту разработку с интермедиями фуг. Характерно то, что не только тема носит индивидуализированный характер, но и в разработке разворачиваются именно главные интонации этой темы.

Вторая часть медленная, в темпе *Largo*. Музыка плавная, спокойная, неторопливая, звучит резким контрастом по отношению к первой части. Господствует диатоника, эмоциональные сдвиги отсутствуют. Изложена часть в тональности доминанты (a-moll). Третья часть – *Adagio* – гомофонного склада, более взволнованная, в большой степени сходна с характерными для итальянской оперы любовными дуэтами. Однако основная тема здесь не получает дальнейшего развития и выполняет функцию лишь выхода из спокойного состояния и введения в атмосферу первой части, так как финал является тематической репризой первой части.

Дальнейшее развитие жанр церковной трио-сонаты получает в творчестве Дж. Торелли, Дж. Б. Витали, Дж. Б. Бассани. Первая часть здесь может быть медленным, сосредоточенным, порой величественным вступлением (можно в нем уловить сходство с интрадой и даже аллемандой), вторая – фугированная, быстрая, с ярким тематическим зерном. Медленная часть контрастирует вступлению и создает «лирический центр» сонаты. Между ней и финалом нередко вставки отдельных танцевальных частей сюиты. Финал – динамичный, подвижный. Здесь довольно частым явлением, как и в сюите, становится жига (иногда сарабанда в быстром темпе). Но иногда весь цикл может заканчиваться и в относительно медленном темпе.

Основная образная нагрузка всегда все же падала на первую часть, как наиболее концентрированную по экспозиции и разработке материала, созданию драматургического напряжения. Такое напряжение и глубину, как справедливо замечает Т. Ливанова, могла создать только полифония, «иных методов большого развития в музыкальном искусстве еще не выработали. Это развитие-развертывание образа из темы-ядра может и приближаться к собственно фуге, и может быть более свободным. Что касается тематизма, то краткая тема-мелодия приобретает в первых частях сонат активный, динамичный характер, несколько индивидуализируясь по интонационному строю и вызывая благодаря этому довольно ясные образные ассоциации – то волевого напора, то призывно-героического обращения, то оттенков драматизма. В этом чувствуется образное наследие, если можно так сказать, Фрескобальди, отчасти Легренци, с их характерным тематизмом в фугированных произведениях» (27, 555).

Этот характерный тематизм особенно четко прослеживается в фугированных частях церковных сонат Дж. Б. Витали (1669), сонат Дж. Б. Бассани.

Вершины развития жанр церковной трио-сонаты достиг в творчестве А. Корелли.

Немного о сольной скрипичной сонате. Она возникла позднее трио-сонаты, обособившись от нее и взяв наиболее яркие, динамичные черты. Произошло это тогда, когда не только в рамках трио-сонаты, но и в сочинениях для скрипки и баса (типа «Романески» Б. Марини, «Экстравагантного каприччио» К. Фарини, Сонаты для скрипки и баса Дж. П. Чимы и других) выработались концертные исполнительские приемы, характерная образность, броский тематизм и средствами солирующей скрипки могло быть создано большое художественное полотно.

Эту задачу впервые решил А. Корелли, завершив и подытожив почти столетние поиски на этом сложном пути, в том числе и достижения в области сонаты с басом К. Фарини, Б. Марини, Дж. Б. Витали. Параллельно с Италией формирование сольной сонаты шло и в Германии (сонаты И. Я. Вальтера, Х. И. Ф. Бибера, И. П. Вестхофа).

Concerto grosso (большой концерт) сформировался позднее трио-сонаты, в значительной степени как ее продолжение, расширение масштабов, художественное обогащение в рамках иных условий музицирования. Специфика большого концерта формировалась издавна в больших инструментальных ансамблях разнообразного состава, принимавших участие в различных праздниках. Любая активизация музыкальной ткани, фактуры, а тем более выделение солирующих инструментов воспринимались, как уже указывалось, в качестве «концертирования».

Естественно, что в составах, где принимали участие две скрипки и шесть – восемь медных духовых инструментов, основная выразительная нагрузка падала на скрипичные партии. Схожий процесс выделения солирующей группы происходил и в оперной увертюре. Он усилился в увертюрах А. Страделлы и А. Скарлатти, которые стали исполняться и отдельно.

В то же время в трио-сонатах стали записываться «в новом стиле» лишь верхние партии как самостоятельные, а цифрованный бас лишь обозначался сокращенной записью и требовал расшифровки. Он как бы «отделился» от верхних концертирующих голосов. Образовалось два пласта музыкальной ткани. При расшифровке баса могли в игру включаться многие инструменты, что во многом послужило предвосхищением ансамбля, противостоящего солирующей группе.

Для складывания устойчивой формы большого концерта характерны следующие моменты. Во-первых, этот жанр возник как чисто смычковый, ансамблевый, то есть однородный по своим качествам. Это могло произойти, когда не только скрипка показала свои неисчерпаемые выразительные качества и возможности концертирования, но и виолончель раскрыла свои богатые возможности, как басового голоса и как солирующего. Не случайно она

вошла полноправным членом в «концертирующую» группу (так называемое *concertino*), противопоставленную общему ансамблю (*tutti, ripieni*).

Основным признаком большого концерта стали мелодически и фактурно развитые, яркие облигатные партии группы концертино. Первоначально эту группу составляли две скрипки и виолончель – состав трио-сонаты. Не случайно и композиции первых концертов практически повторяли схему трио-сонаты. Но затем, в силу большей масштабности ансамбля, особой направленности художественных решений началось сжатие цикла до трех динамических частей с медленной лирической серединой.

Здесь этот жанр смыкался с поисками, которые шли и в сольном скрипичном концерте, сформировавшемся несколько позднее. И в его становлении, безусловно, значительную роль сыграл большой концерт с его стремлением к широкому мелодическому дыханию, виртуозному блеску, к активизации, динамизации всей музыкальной ткани, что позволило воплощать более масштабные и глубокие художественные замыслы.

Можно различить две разновидности большого концерта. Кроме описанной выше, появилась и другая – «симфония». Ранний образец жанра – предшественник большого концерта – представлял собой ансамблевую музыку для струнного состава с органом, с выделением «концертных соло», а не концертирующей группы инструментов. Поздняя разновидность – переход большого концерта к симфонизированным формам, когда концертирующая группа как бы растворяется в общем составе, лишь в необходимые моменты выходя вперед. Подобные «симфонии» создавал уже Вивальди. Вместе с оперной увертюрой, исполняемой отдельно, они вели к консолидации симфонического оркестра, симфонической музыки.

Подготовка большого концерта велась достаточно долго. В качестве наиболее ранних образцов можно назвать инструментальные «концерты» А. Яжембского (1627). Его двадцать три концерта представляют собой сочинения для двух – четырех инструментов с сопровождением цифрованного баса. Яркое концертирование солирующих инструментов, противопоставление их басу – черты, близкие будущему жанру большого концерта.

Значительный вклад в его развитие внесли Дж. Торелли своими «Камерными концертами» для двух скрипок и баса (1686), А. Страделла своими оперными увертюрами. Но лишь А. Корелли дал законченные художественные образцы большого концерта.

Глава III

ИТАЛЬЯНСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО XVI – XVIII ВЕКОВ

Ранний расцвет итальянского скрипичного искусства имел свои общественные, культурные причины, коренящиеся в социально-экономическом развитии страны. В силу особых исторических условий в Италии раньше, чем в других странах Европы, феодальные отношения вытеснялись буржуазными, в ту эпоху более прогрессивными. В стране, которую Ф. Энгельс назвал «первой капиталистической нацией», наиболее рано начали оформляться национальные черты культуры и искусства.

Ренессанс активно расцвел именно на итальянской почве. Он привел к появлению гениальных творений итальянских писателей, художников, архитекторов. Италия дала миру и первую оперу, развитое скрипичное искусство, появление новых прогрессивных музыкальных жанров, исключительные достижения скрипичных мастеров, создавших непревзойденные классические образцы смычковых инструментов (Амати, Страдивари, Гварнери).

Изменение исторической обстановки, социальных и культурных потребностей, спонтанные процессы развития музыкального искусства, эстетики – все это способствовало смене стилей, жанров и форм музыкального творчества и исполнительского искусства, приводило порой к пестрой картине сосуществования различных стилей на общем пути продвижения искусства от Ренессанса к барокко, а затем к предклассицистскому и раннему классицистскому стилям XVIII века.

В развитии итальянской музыкальной культуры значительную роль сыграло скрипичное искусство. Нельзя недооценить ведущую роль итальянских музыкантов в раннем расцвете скрипичного творчества как одного из передовых явлений европейской музыки. Об этом

убедительно говорят достижения итальянских скрипачей и композиторов XVII–XVIII веков, возглавивших итальянскую скрипичную школу, – Арканджело Корелли, Антонио Вивальди и Джузеппе Тартини, творчество которых сохранило большое художественное значение.

В XVI–XVII веках в Италии сложились крупнейшие музыкальные центры – Венеция, Болонья, Рим, Мантуя, Неаполь. Здесь проходили празднества и карнавалы, давались представления и концерты, было широко развито музицирование и в домах знати, и в особых привилегированных художественных кружках – «академиях», объединявших художественную интеллигенцию.

В XVII веке рамки музыкальной жизни расширились, появились новые открытые демократические формы, такие, как публичные концерты светской музыки в церкви по воскресеньям после мессы. Да и в саму церковную музыку все более широко проникали влияния светской инструментальной музыки. Части хоровой музыки предварялись инструментальными вступлениями, перемежались связками. В городах получил значительную популярность новый клавишный инструмент – клавесин (чембало), ставший полноправным участником ансамбля со скрипками.

Одним из первых известных нам профессиональных итальянских скрипачей был Джованни Баттиста Джакомелли (прозванный «Джамбаттистом-скрипачом»). Он работал в Бреши (родился там же в середине XVI века). Игра Джакомелли славилась мягкостью и широтой тона, масштабностью. Известно, что он принимал участие в исполнении Интермедии Кристофано Мальвезци во Флоренции в 1589 году. История сохранила имена и некоторых других видных итальянских скрипачей, к примеру, Дж. Б. Кавоссы, Э. Гаибары. В 80–90-е годы XIV века в Мантуе славился скрипач Дж. Б. Джаконетти.

Одна из наиболее ранних скрипичных школ сложилась в Венеции. Это не было случайным. Венеция в XVI веке была единственной в Италии свободной буржуазной республикой, независимой даже от папского двора. Светская музыка, в особенности инструментальная, связанная с карнавалами, празднествами, открытой уличной жизнью богатейшего торгового города, а также с оркестрами оперных театров, впервые открывшихся именно здесь, находила наиболее благоприятную обстановку для своего развития.

И сам облик Венеции, направление художественного поиска, пышность дворцов, сочная красочность живописи сказывались на характере инструментальной музыки – стремлении к крупным музыкальным ансамблям, где скрипки соседствовали с медными духовыми инструментами, ярким, броским выразительным средствам, эффектным звучностям. Нельзя не учитывать и того, что в соборе Сан-Марко широко звучала органная, инструментальная музыка, издавна существовал обычай антифонного пения (исполнение двумя разными хорами, разделенными пространством). Эта традиция была перенесена и в органную музыку (в соборе было два органа), и на инструментальную.

Одним из первых композиторов, который в профессиональном ансамбле применил скрипку, был Андреа Габриели (1510–20 – ок. 1586). Он родился и умер в Венеции, обучался у одного из основоположников венецианской музыкальной школы Андриана Вилларта (1480–90–1562), возглавлявшего капеллу Сан-Марко, и вскоре стал там хористом (1536). В этом соборе нередко звучала скрипка вместе с органом и медными инструментами.

Работа в герцогской капелле в Мюнхене (1562–1566), которой Руководил Орландо Лассо, многое дала Габриели, особенно в сфере инструментальной музыки, более распространенной в ту пору в нидерландской школе, выдающимся представителем которой был О. Лассо. Затем Габриели возвращается в Венецию и становится вторым, затем первым органистом в соборе Сан-Марко, нередко выступая там с К. Мерулой в концертах для двух органов.

А. Габриели созданы в основном хоровые сочинения с включением инструментов, в том числе и скрипки. После его смерти изданы «Сонаты для пяти инструментов», а также «Концерты Андреа и Джованни Габриели» (1587), содержание 39 мотетов и 26 мадригалов, в которых использована скрипка. Им созданы и инструментальные канцоны, ричеркары. Его учениками были – племянник Джованни Габриели и немецкий композитор Ханс Лео Хаслер.

Джованни Габриели (1553/6–1612/13) родился также в Венеции. Как и дядя, работал в Мюнхене (1575–1579), затем стал органистом в соборе Сан-Марко (после смерти Андреа – первым органистом). В творчестве Джованни Габриели представлен наиболее широкий спектр

инструментальных жанров его времени.

Основным у него стал крупный вокально-инструментальный состав ансамбля (в его «Священных симфониях» – до 17 инструментальных партий), нередко предназначавшийся для игры на открытом воздухе, во время различных праздников. Скрипки в сочетании с медными духовыми инструментами составляли ярчайший контраст певучести, вокальной выразительности и мощных, тяжелых тембров труб и корнетов.

Театрализованность выражалась и в броском тематизме, связанном с фанфарностью, маршевой жанровостью, с диалогической переключкой «хоров» инструментов. При этом композитор нередко обострял тембровый контраст двух хоров: две скрипки солировали в сопровождении бас-тромбонов, а дискант (корнет) звучал в сочетании с более высокими медными духовыми инструментами (теноровыми тромбонами).

Это проявление пышности, театральности, концертности было созвучно музыкальным вкусам и традициям Венеции, что находило выражение и в яркости колорита, живописном богатстве картин выдающихся венецианских художников – Тициана, Веронезе. Можно, видимо, говорить об определенном декоративно-фресковом характере многих инструментальных сочинений Дж. Габриели (что было свойственно художественным тенденциям перехода от Возрождения к пышному барокко) и о раннем формировании в его инструментальном творчестве крупных «звуковых масс», прокладывающих пути к будущему *concerto grosso*.

У Дж. Габриели многие прежние формы меняют свою сущность, попадая в инструментальный состав. Ричеркар приобретает ариозный характер, полифоническая канцона трактуется в гомофонном плане, что подводит ее вплотную к формированию трио-сонатности. Даже духовно-полифонические жанры испытывают вторжение яркой инструментальности – пышных интрад-призывов, близких театральным вступлениям, ярких инструментальных переходов. В сопровождение включаются разнообразные инструменты, не только скрипки, но и лютни, басовые виолы, флейты, корнеты, тромбоны, треугольник, барабаны, что позволяло находить оригинальные тембровые сочетания.

У Дж. Габриели, пожалуй, впервые конкретизируются некоторые выразительные приемы воплощения аффектированных состояний человека, что было связано, в частности, с эстетикой того времени, учением капельмейстера собора Сан-Марко Дж. Царлино о подражательном характере музыки, которая должна воздействовать на душу человека и пробуждать определенные чувства. При этом музыка, по его мнению, должна опираться на слово. Он узаконивает мажор и минор, что знаменовало победу нового гармонического мышления.

Именно в передаче аффектированного смысла слова средствами музыки Царлино видел путь развития музыкального искусства. Он писал: «...пусть каждый стремится по мере возможности сопровождать так каждое слово, чтобы там, где оно содержит резкость, суровость, жестокость, горечь и тому подобные вещи, и гармония была бы соответственная, то есть более суровая и жесткая, однако не оскорбляя при этом слуха. Точно так же, когда какое-нибудь слово выражает жалобу, боль, горе, вздохи, слезы и т. п., пусть и гармония будет полна печали» (31, 496).

Однако как музыкант Царлино шел в поисках выразительных формул не только от слова, но и от самой музыки, рассматривая роль оживленных и спокойных ритмов, расположение терции от основной ступени вверх, что дает резкую разницу в выразительности: «Некоторые кантилены оживлены и полны веселья, другие же, наоборот, печальны либо исполнены томленья» – последние связаны с минором, в котором, по мнению Царлино, «звучит нечто печальное и томное, что делает всю кантилену нежной» (31, 497).

Эти положения Царлино получили преломление у Дж. Габриели не только в усилении тяготения к новой мажорно-минорной системе и преодолению модальности, но и в обострении эмоциональной контрастности музыки. В его творчестве появляются и ранние риторические «фигуры» – например, для выражения страха, ужаса, оцепенения он применяет прерывистое течение музыки, намеренные паузы. У Габриели нередко встречается фигура «мысль», используемая традиционно при упоминании имени бога, – введение контрастного, неожиданного гомофонного эпизода на этих словах (или в связи с этим в чисто инструментальной музыке) в полифоническом целом. Это заметно в его «Духовных

концертах».

Стремление Дж. Габриели к передаче сильных аффектов, риторическим фигурам найдет продолжение в творчестве К. Монтеверди. На немецкой почве музыкальная риторика расцветет во многом благодаря творчеству ученика Габриели Г. Шютца.

У Дж. Габриели – одного из первых – складывается специфическая инструментальная канцона-соната, предтеча старинной трио-сонаты. Основными ее чертами становятся: активизация проведения принципа сквозного развития музыкальной формы, которая ранее была связана с развертыванием текста, достижение единства пассажной фактуры, проходящей через все сочинение, концентрированность тематизма во всех частях формы. При этом нормы голосоведения и начальный тематизм во многом еще остаются связанными с полифонической вокальной канцонной, трактуемой, правда, уже с позиций гомофонии.

В «Священных симфониях» (1597), наряду с 42 мотетами и мессой, помещены 12 восьмиголосных канцон и 3 инструментальные сонаты. Одна из них, двуххорная, носит своеобразное название «Sonata pian e forte». Оно поясняет свойственные сонате динамические контрасты, определяющиеся разделением составов. Первый состав – «хор» трех тромбонов – возглавляет корнет, а второй – тоже три тромбона – возглавляет скрипка. Piano исполнялось половиной ансамбля, а forte – всем составом, что найдет позднее развитие в сопоставлении solo и tutti в concerto grosso.

В этой сонате партия скрипки (Violino) нотируется в альтовом ключе, а используемый диапазон достигает d малой октавы, что соответствует современному альту. Это подтверждает предположение о том, что на раннем этапе под названием Violini подразумевались инструменты скрипичного типа (скрипка и альт) в противоположность виолам. Так, Л. Дзаккони в своем труде «Pzattica di musica» (Венеция, 1592) для скрипок (Violini) указывает два строя – g d1 a1 e2 (для скрипки) и c g d1 a1 (для альты).

В дальнейшем Дж. Габриели созданы «Канцоны для игры» (1608, 8 канцон), «Канцоны и сонаты» (1615). Здесь 15 канцон и 5 сонат уже дифференцированы по жанрам – большей концертностью отличаются сонаты, в них преобладает гомофонность, контрастность разделов. Состав ансамбля – типично венецианский: 2 скрипки, 2 корнета, теноровый и басовый тромбоны. Характерно уже выделение верхнего голоса при общем хоральном еще складе, имитационность как средство развития. Скрипичные партии активизируются в концертном плане к концу, что связано с каденцированием.

Традиции венецианской школы продолжал и развивал отлично владевший скрипкой Клаудио Монтеверди (1567–1643) – выдающийся оперный композитор. Он родился в Кремоне, обучался у композитора и виолиста А. Индженъери игре на альте и сочинению. Работал хористом в соборе Сан-Петронио. Первыми его сочинениями были трехчастные мотеты (1582).

Затем Монтеверди некоторое время работает скрипачом в Милане, а в конце 1590 года поступает на службу скрипачом и певцом-мадригалистом в капеллу герцога Гонзага в Мантуе. Сопровождая герцога, он посещает Венгрию (1595), Фландрию (1599), где встречается с Рубенсом. С 1612 года до конца жизни Монтеверди руководит капеллой собора Сан-Марко в Венеции.

Основное значение Монтеверди в развитии скрипичного искусства заключается в существенном расширении трактовки выразительной сферы скрипки, что было связано со стремлением композитора к драматизации музыкального искусства. Технично-выразительные новации, введившиеся Монтеверди в скрипичные партии, непосредственно выражали его эстетические и исполнительские принципы. Они оказали заметное воздействие на последующий путь развития скрипичного искусства.

Сам характер специфического применения скрипки подтверждает, что Монтеверди был незаурядным скрипачом и хорошо знал природу инструмента. Он оставил довольно мало чисто инструментальных сочинений (одно из них – величественная Интрада в сборнике «Музыкальные шутки» 1607 года), однако партии скрипок в его операх и ансамблях носят во многом новаторский для своего времени характер.

Его новые приемы письма «взволнованного стиля» (concitato), к которому он стремился, не могли быть поняты и приняты, как он сам писал, приверженцами «старой манеры». Эти приемы во многом были связаны с развитием и конкретизацией фигур музыкальной риторики,

но риторики уже гораздо более обобщенной и глубокой, менее жестко связанной, как это традиционно делалось, с нормативами ораторской риторики. Не случайно сам Монтеверди писал, что он «больше почерпнул полезных для искусства знаний у философов, чем из ораторской практики». В особенности ему оказалась близка философская риторика Платона, ведущая к поиску истины в диалоге.

Монтеверди стремился найти специфические, броские выразительные приемы и обороты, в которых он видел путь к обобщению, конкретизации и особой сжатости, сконцентрированности содержательных моментов, позволяющих слушателю непосредственно и достаточно точно угадывать состояния действующих лиц в опере, а также в инструментальной музыке.

Подобные поиски Монтеверди расценивались как «отклонение от правильных норм», как своеволие, дерзость. Не случайно разгорелась по этому поводу полемика между композитором и знаменитым болонским теоретиком Дж. М. Артузи.

У Монтеверди многие риторические фигуры рождались из связи музыки со словом, как и у Дж. Габриели. Но, в отличие от него, Монтеверди пытался адекватно отразить интонационно и мелодически смысловые оттенки основных аффектов и движений человека, то есть создать особый драматургический музыкальный «словарь», что было связано с теорией подражания как сущности искусства, идущей еще от Аристотеля.

Монтеверди, естественно, еще в чем-то буквально следует умозрительным представлениям, хотя в своей музыкальной практике и уходит от примитивной прямолинейности. Так, он писал о правилах исполнения своей оперы «Мнимая сумасшедшая Ликори»: «Подражание в музыке должно опираться на слова, а не на смысл фразы. Когда Ликори заговорит о войне, надо будет подражать войне, если она говорит о мире – подражать миру, поведет речь о смерти – подражать смерти и так далее. И эти перевоплощения надо осуществлять с максимальной быстротой».

Такие тенденции, осуществленные в музыке, приводили к усилению контрастов, введению резких смен выразительных средств, поиску новых, более эффективных. А это было возможно сделать главным образом в верхних голосах, скрипичных партиях, на которые у Монтеверди падает гораздо большая нагрузка, чем у его предшественников.

Часть выразительных формул Монтеверди (пиццикато, как подражание стуку оружия, тремоло – для передачи взволнованной речи, угасание звука, нюанс *forte-piano* как средство, подчеркивающее момент неожиданности) приведены в предыдущей главе. Укажем еще на некоторые. Так, композитор выписывает ритмизованное тремоло шестнадцатыми нотами, долженствующее выражать «воинственные страсти».

В знаменитой «Жалобе Ариадны» Монтеверди находит удивительно емкие и художественно значимые интонации для выражения этого состояния, в частности ниспадающие интонации, задержания, которые потом станут типичными для жанра *lamento*. Пожалуй, впервые Монтеверди применяет и тембровую драматургию, дифференцируя тембры инструментов (а он применял в операх практически все существующие музыкальные инструменты) в соответствии с характеристиками персонажей.

Творчество Монтеверди, как оперное, так и инструментальное (в 1619 году им был выпущен сборник инструментальных симфоний и концертов), повлияло на складывание традиций венецианской скрипичной школы, в частности на творчество Дж. Легренци. В то же время его многолетняя деятельность в Мантуе в качестве первого скрипача и капельмейстера капеллы позволяет считать его в чем-то и основателем мантуанской скрипичной школы.

Если Монтеверди уделял чисто инструментальной музыке сравнительно мало внимания, то в творчестве Джованни Легренци (1626–1690) наряду с операми широко представлены и различные жанры музыки инструментальной, скрипичной. Легренци родился в местечке Клузоне вблизи Бергамо, был учеником Б. Паллавицино. Затем работал в Бергамо органистом, руководил капеллой феррарского двора и местной музыкальной академией. С 1664 года он в Венеции, сочиняет оперы. С 1672 года Легренци становится преподавателем и директором венецианской консерватории (приюта для девушек при соборах, монастырях) «*dei Mendicanti*», а с 1685 – дирижером собора Сан-Марко, где он организовал большой оркестр, состоящий из 34 человек. Его учениками были А. Лотти, А. Кальдара, А. Вивальди.

Наряду с двадцатью операми, ораториями, полифонической церковной инструментальной и вокальной музыкой, Легренци создал многочисленные инструментальные сочинения для небольших составов, в которых ведущую роль играла скрипка. Именно в его творчестве отчетливо складывается коренящийся в народных истоках и сложившихся демократических формах музицирования струнный профессиональный ансамбль – две скрипки и бас. Безусловно, свободная, светская обстановка Венеции с ее оперой, карнавалами во многом способствовала развитию подобной формы, как и раскрытию виртуозных возможностей скрипки, что связано как с творчеством Легренци, так и с М. Нери и Б. Марини.

В 1655 году появляются его «Сонаты для двух-трех голосов» ор. 2, а в следующем – «Церковные и камерные сонаты для трех голосов» (ор. 4). Уже в этом опусе проявляются характерные черты скрипичного творчества Легренци: стремление к обобщению цикла, связанное с нахождением индивидуализированного тематизма, хотя он еще и остается в рамках контрастно-составного цикла. Эта индивидуализация находит отражение в движении основных тем быстрых частей по ступеням трезвучия, включении фанфарности, повторности интонаций.

Фанфарность интонаций можно объяснить и трансформацией типичных оборотов корнетов и тромбонов, в ансамбле с которыми выступала скрипка, и влияниями героических оперных партий, представленных в операх Легренци.

Особенности стиля Легренци как композитора оперного отчетливо проявляются во вторых частях сонат. Так, в медленных частях сонат порой воспроизводится типичное строение оперной сцены, где солирующий голос сопоставляется с репликами хора. Часть у Легренци нередко начинается коротким, звучным аккордовым вступлением: как бы открывается занавес и оркестр призывает к вниманию, что подчеркивается фанфарами.

Затем на мерном басовом сопровождении вступает скрипка с мелодией, носящей драматически-речитативный характер (даже встречается авторская ремарка – *quasi recitativo*), как бы сольная женская ария типа жалобы (*lamento*). Заключает часть, как правило, аккордово-хоральный эпизод, своеобразный комментарий хора.

Финалы сонат обычно моторны, построены на танцевальных темах в полифоническом изложении, в котором они теряют свой жанрово-прикладной характер, получают известное обобщение, чем прокладывается путь к типичному финалу трио-сонаты.

Стремясь к конкретизации восприятия чисто инструментальных сочинений, Легренци довольно часто прибегает к программным названиям. У него можно найти, например, такие заголовки: «*La Brembata*», «*La secca Soarda*», «*La Rossetta*», «*La Vona cossa*». (Разбор его сонаты «*La Cornaga*» находится в предыдущей главе) Во многом это связано с оперными влияниями – вставными характерными изобразительными эпизодами, отчасти с попыткой инструментальными средствами нарисовать тот или иной «портрет», что найдет дальнейшее развитие в итальянской скрипичной музыке, в частности у Вивальди.

Большинство сонат у Легренци – «церковные». Роль баса исполняет клавесин (с поддержкой смычкового баса) либо орган. Структура цикла построена по контрастному сопоставлению быстрых и медленных частей, тяготеет к четырехчастности. После смерти Легренци были изданы его сюиты «Балеты и куранты для пяти инструментов» (1691), которые являются скорее сборниками танцев. Несколько особняком стоит его соната «*La Cetra*» ор. 10 (11) (1673), где имитируется игра на цитре, применяются характерные для нее выразительные средства (в частности, *pizzicato*), традиционные формы сопровождения.

К венецианской школе можно отнести и последователя, а возможно, и ученика Монтеверди Джованни Баттиста Фонтану (2-я половина XVI века – 1630). Он родился в г. Брешиа, работал в Венеции, Риме, Падуе. Это был скрипач-виртуоз, публичные концерты которого (он был одним из тех, кто впервые стал давать открытые концерты) пользовались большим успехом.

Созданные им «Шесть сонат для скрипки и баса» – один из ранних образцов этого рода. Они представляют собой многочастные канцоны, но благодаря выделенной сольной партии, пожалуй, впервые в них столь ярко выражен чисто скрипичный стиль.

Фонтана, видимо, обладал незаурядной техникой. В быстрых частях сонат встречаются довольно сложные последовательности в тридцатьвторых нотах, скачки на большие интервалы (вплоть до децимы), переброски смычка через струны, трели, разнообразные штриховые

комбинации. Сонаты Фонтаны во многом повлияли на становление жанра трио-сонаты и сольной сонаты, сказались они и на творчестве его ученика Б. Марини.

Все сочинения Фонтаны были изданы лишь через одиннадцать лет после его смерти. Интерес представляют также его Двенадцать сонат для одной-трех скрипок и ансамбля, включающего гитару, виолончель и другие инструменты. Они написаны более в духе времени и не так опережают развитие скрипичного искусства, как сонаты с басом.

Особенно значительным в докореллиевский период были достижения Бяджо Марини (1597–1665). Он начал учиться в родном городе Брешиа, по-видимому, под руководством Дж. Б. Фонтаны. В дальнейшем Марини находился некоторое время в Мантуе, где брал уроки у К. Монтеверди. В 1615 году Марини занял в Венеции место скрипача в руководимой Монтеверди капелле Сан-Марко, продолжая на протяжении еще трех лет обучаться у него. Свое уважение к учителю он выразил в написанном им в 1617 году произведении «Baletto Allemano» (для двух скрипок и баса), которое он озаглавил «Il Monteverdi».

В 1620 году Марини предлагают место дирижера капеллы собора Сан-Ефимии в родном городе, где он становится также членом «академии» «Degli Eganti». Уже в следующем году он переезжает в Парму, где становится придворным музыкантом. Видимо, к тому времени он уже прославился и как скрипач, и как композитор. Вместе со двором он выезжал в другие страны, посетил Брюссель, некоторое время работал в Дюссельдорфе.

В Германии он воспринял некоторые традиции немецких народных скрипачей (шпильманов), в частности, многоголосное использование инструмента и импровизационно-виртуозное искусство. Видимо, было и обратное влияние искусства Марини на немецких скрипачей.

Вернувшись в Италию в 1649 (по другим сведениям – в 1645) году, Марини становится руководителем капеллы собора «Santa Maria del la Scala» в Милане, затем работает капельмейстером Академии della Morte в Ферраре (1652–54), кафедральной капеллы в Виченце. С 1656 года до смерти он живет в Венеции, создает и публикует свои сочинения.

Б. Марини славился как яркий, своеобразный скрипач. Современники отмечали выразительность и техническое мастерство, присущие его игре. Яркое исполнительское начало проявилось уже в его первом опусе «Музыкальные настроения» («Affetti musicali»), появившемся в Венеции в 1617 году, предназначенном еще, по традициям того времени, «для скрипки или корнета». По жанру сочинения этого опуса – ранние скрипичные «сонаты» (канцоны) с басом, некоторые канцоны носят программные названия: «La Orlandina», «La Gardana». Сам Марини в подзаголовке указывает, что это сборник «старинных жанров и новых».

В последующих произведениях Марини отказывается от двойного обозначения инструментов и ярко раскрывает специфические технико-выразительные возможности скрипки. Так, уже во втором опусе (1618) «Мадригалы и симфонии» для 1–5 инструментов впервые в скрипичной литературе в некоторых сочинениях указываются специальные места для импровизации. Марини помечает их ремаркой «affetti».

Примером раннего специфически скрипичного сочинения может служить его «Романеска» из ор. 3 «Арии, Мадригалы и Куранты для 1, 2-х и 3-х инструментов» (1620). Эта пьеса, созданная для скрипки с басом, имеет многосоставную форму. По жанру она близка к сюите – за основной частью (тема с тремя вариациями) следует пара танцев (гальярда и куранта), составляющая выразительный контраст.

Связывает эти части интонационно однородный, хотя и несколько метрически модифицированный бас. Контраст возникает и между кантиленой и фигурационностью, сложными техническими моторными местами, использующими пунктирный штрих, трели, переброски смычка через струны, характерные фигурации восьмыми (так называемый «ломбардский ритм»). Верхняя граница скрипичного диапазона достигает с3.

Поиски выразительного скрипичного стиля, параллельно с исканиями в области формы сонаты, продолжаются и в последующих сочинениях. Важен в этом отношении ор. 8 (1626), где имеется интересное в колористическом и конструктивном отношении «Каприччио для двух скрипок, звучащих как четыре партии». В нем Две скрипки, играющие двойными нотами, создают эффект квартета.

В «Сонате для изобретательной скрипки» Марини оригинально использует прием исполнения двойных нот. Он дает скрипачу паузу в семь тактов для перестройки струны Ми на терцию вниз в До, что создает новую возможность исполнения двойных нот, так как при этом терции играют постановкой одного пальца на две струны сразу. Это – один из ранних примеров применения скордатуры.

В каприччио из этой же сонаты он предлагает сложнейший прием исполнения аккордов на трех нижних струнах, да еще в медленном темпе (он помечает: «в манере лиры» – имеется в виду смычковая лира – *lira da braccio*). Так как старинным смычком это было сделать весьма затруднительно, он советует придвинуть басовую струну на подставке ближе к струне Ре, что значительно облегчает игру аккордов. В этом опусе Марини в наибольшей степени из всех своих сочинений использовал гриф скрипки (до е3).

По возвращении в Италию многоголосные и виртуозные моменты, новые выразительные средства в сочинениях Марини больше не развиваются. Внимание композитора направлено на углубление характерности языка музыки, связанной с кантиленностью, жанровостью, полифоническими моментами разработки и изложения материала.

Наиболее зрелыми являются его «Камерные и церковные сонаты» ор. 22 (1655), в которых четко дифференцируются типичные черты стиля двух родов музыки. Церковные сонаты написаны в более строгом полифоническом стиле, особенно быстрые части, камерные – используют танцы – куранта, сарабанда, гальярда и т. п. Интересно, что в этом опусе Марини предусматривает возможность исполнения баса *continuo* на испанской гитаре, что свидетельствует о более широкой сфере использования этих сонат, в том числе и в быту.

В поздних сонатах Марини идет поиск нового тематизма, в частности кантиленного, основанного на мелодиях большого дыхания, преобразуются танцевально-ритмические формулы, которые, приобретая более обобщенный характер, вместе с тем кристаллизуются в типические структуры, направленные на передачу образов стремительности, движения, праздничности, оживленности. Марини продолжает и линию, идущую от его первого опуса, – нахождение способов наиболее впечатляющей, острой передачи музыкальными средствами аффектов.

В области формы Марини еще не везде преодолевает многосоставность полифонической канцоны, следуя близкому к сюите принципу нанизывания, последовательного экспонирования разнородного материала. Однако в своих «концертах» и «симфониях» для нескольких голосов с ансамблем он предпринимает попытки дифференцирования частей, наделения их характеристичностью.

Б. Марини сыграл заметную роль в итальянском скрипичном искусстве и как отличный скрипач, обладавший выразительным, певучим звуком, незаурядной для своего времени виртуозностью, и как самобытный композитор, перу которого принадлежит 25 опусов сочинений различных жанров, преимущественно инструментальных, где скрипка играет главенствующую роль. Его скрипичные сочинения сыграли важную роль в становлении жанра трио-сонаты, формировании выразительной скрипичной техники, разработке тембровой стороны игры на раннем этапе развития скрипичного искусства.

Кроме венецианской школы, определенную роль в развитии скрипичного искусства сыграла мантуанская школа. К ней можно отнести талантливых скрипачей и композиторов С. Росси, Д. Кас-телло, К. Фарину.

Саломоне Росси (ок. 1570–1630) служил в мантуанской капелле с 1587 по 1628 год скрипачом и ансамблистом. Здесь он встречался и сотрудничал с Монтеверди, совместно с ним создал балетную музыку к представлению «Маддалена» (изд. 1617).

С. Росси – автор ранних скрипичных произведений. Уже в начале века в «Симфониях и гальярдах для 3–5 голосов» (1607–1608) для двух виол или корнетов с гитарой и другими инструментами он дифференцирует партии, выделяет солирующие голоса. Под названием «виола» он имеет в виду скрипичные инструменты, так как диапазон доходит здесь до е3, что свидетельствует о третьей (четвертой) позиции скрипичного грифа.

В четвертом сборнике «Сонат, симфоний, гальярд» и других танцевальных пьес (1623) Росси уточняет название инструментов, указывая на применение двух солирующих скрипок. Здесь он широко использует вариационную технику. Существен его вклад в становление

трио-сонаты. Пожалуй, впервые он выделяет два верхних голоса и basso continuo как противостоящий им.

Мантуанскую школу XVII века представляет также известный скрипач, концертмейстер оркестра Монтеверди в Мантуе, а затем и в Венеции Дарио Кастелло, автор смелых для своего времени «Концертных сонат» (1621) с весьма развитыми, «концертирующими» партиями скрипок.

В Мантуе родился известный скрипач-виртуоз Карло Фарина (ок. 1600 – ок. 1640). Сведений о его жизни осталось немного. Наиболее полно освещенной оказалась его деятельность в Германии, где он служил с 1625 по 1629 год (возможно, и позднее) концертмейстером Дрезденской капеллы под управлением Г. Шютца. Сюда он приехал по приглашению самого Шютца (возможно, они познакомились в Италии). В письмах он называет Шютца своим учителем. Однако неизвестно, к какому периоду он это относит.

Видимо, мастерство Фарина-скрипача было настолько высоким, что ему доверили такой престижный пост – Дрезденская капелла слыла одной из лучших в Европе. В 1637 году появляется упоминание, что Фарина служит в городском оркестре Данцига.

К. Фарине принадлежат пять сборников различных произведений для 2 – 4-х голосов с басом – сонаты, балеты, танцы, арии и т. п. Все они изданы в Германии в 1616–1628 годах. Эти сборники содержат уже упоминавшиеся в предыдущей главе «Польскую», «Цыганскую» и другие сонаты, использующие фольклорный материал.

Во втором сборнике (1627) наибольший интерес представляет «Экстравагантное каприччио» для четырех инструментов, где широко используются звукоподражательные приемы игры, требующие от солирующего скрипача значительного технического мастерства даже по современным критериям. В этой программной пьесе ярко отразилось влияние итальянского и немецкого народного исполнительства, юмористической музыки городского быта.

В двенадцати коротких номерах К. Фарина применяет приемы, способствующие воспроизведению звуков пифферино (итальянская народная флейта), смычковой лиры, гитары, волынки, инструментов военного оркестра, а также имитируется кудахтанье курицы, кукареканье петуха, кошачье мяуканье, лай собаки. Подобные звукоподражательные задачи требуют, по указанию автора, использования таких приемов, как тремоло, pizzicato, portamento, глиссандо, игры у подставки (sul ponticello), игры древком смычка (col legno) и даже попеременно смычком перед подставкой и за ней. Диапазон скрипки достигает d3. Широко используются двойные ноты и аккорды.

В комментариях к номерам Фарина подробно разъясняет способы исполнения. Например, «мяуканье кошек исполняется так: где написаны ноты, следует медленно скользить пальцем вниз, а там, где стоят паузы, надо так быстро, как это только возможно, водить смычком перед и за подставкой, будто кошки кусали друг друга и потом убегали».

Фарина употребляет и другие сложные приемы игры, свойственные искусству немецких скрипачей, например, четырехголосные одновременные аккорды в быстром темпе, тремоло, которое он предписывает делать «пульсирующей рукой, в которой лежит смычок» (чтобы имитировать органное тремоло, достигаемое с помощью особого приспособления).

Безусловно, в этом каприччио обнаруживаются выразительные структуры, свойственные народному уличному театру. Здесь доминирует именно театрализованная, зрелищная сторона исполнительского искусства, а не музыкальная, именно она диктует и выбор образов, и их воплощение. В чем-то эта сторона скрипичного искусства найдет затем продолжение и у Паганини, и у некоторых других скрипачей-романтиков.

Будучи прекрасным исполнителем, Фарина оказал заметное воздействие на искусство немецких скрипачей. В частности, в Дрездене не без его влияния сформировались такие исполнители, как Д. Крамер, И. Фиерданк, И. Шоп. Можно проследить и отдаленные связи искусства Фарина с творчеством немецких скрипачей И. Я. Вальтера, И. П. Вестхофа, а также австрийца Х. И. Ф. Бибера.

Одним из крупных итальянских скрипачей-виртуозов был Марко Уччеллини (ок. 1603–1680). Он родился в Фолимпополе, с детства обучался игре на скрипке и пению. В 1641–1662 годах он руководит герцогской капеллой в Модене и работает концертмейстером в

местном соборе. Затем становится придворным композитором в Парме.

Ему принадлежат три сборника сонат, арий, курант и других сочинений для 2–4 инструментов с басом (1639, 1642, 1645). Сонаты там 3–5 частные с тенденциями к монотематическому объединению частей. Более зрелыми являются его «Сонаты или канцоны для скрипки с басом» (1649), где ощущается большее мелодическое дыхание, виртуозная техника, подводящая к сольной сонате.

В более поздние годы он создает «Концертные симфонии для 1–4-х инструментов» (1667), «Симфонии для скрипки и баса или для двух скрипок по желанию» (1669). Он автор и программных произведений – «Свадьбы курицы и кукушки», «Батальной сцены» (ор. 8). Им созданы также две оперы и два балета. Учеллини широко использует виртуозные возможности инструмента, в том числе его диапазон до шестой позиции, вводит сложные штрихи, в особенности «прыгающие». В целях тембрового разнообразия он использует отдаленные тональности, вводит широко хроматизмы и диссонансы.

В истории итальянского скрипичного искусства докореллиевского периода особую роль сыграло творчество ряда замечательных скрипачей-композиторов, представляющих болонскую скрипичную школу XVII века, в которой сформировалось творчество Арканджело Корелли.

Болонья представляла собой крупный художественный центр Италии. К. Гольдони называл Болонью «Итальянскими Афинами», где сохранялись древние традиции. Болонья слыла «ученым» городом. Здесь был университет – один из первых в Европе, академическая школа живописи. Рядом находилась Кремона – центр производства скрипок, где в XVII веке работали семейства Амати, Гварнери, А. Страдивари.

В Болонье было распространено серьезное инструментальное, главным образом скрипичное, музицирование, а не опера и уличные празднества, как в Венеции. Важную роль в музыкальной жизни играли «академии» (их на протяжении века было четыре) – общества, объединявшие наиболее значительных композиторов, поэтов, художников, инструменталистов, певцов. Первую такую академию основал композитор Андриано Банкьери в 1615 году («*dei Floridi*»). Здесь проходили творческие собрания, обсуждения, прослушивания, диспуты на темы искусства, эстетики.

В 1666 году была создана «Академия филармоников», членами которой были Дж. Б. Бассани и А. Корелли. Для вступления в такую академию было необходимо выдержать довольно серьезный экзамен – представить свои сочинения, принять участие в диспуте. В этой академии числился и младший современник Корелли, глава болонской виолончельной школы Доменико Габриели.

Одним из важных центров музыкальной жизни был собор Сан-Петронио. Капелла собора, возглавлявшаяся со второй половины XVII века Маурицио Каццати, затем Дж. Колонной и Дж. А. Перти, была одной из лучших в Италии и могла соперничать с капеллами Сан-Марко в Венеции и Сан-Пьетро в Риме. В капелле играли такие известные скрипачи, как Дж. Б. Витали, Дж. Бенвенути, Л. Бруньоли, Дж. Торелли. По воскресеньям собор становился публичным концертным залом, где исполнялась в основном скрипичная музыка.

Именно в творчестве скрипачей болонской школы можно наблюдать складывание новых выразительных скрипичных средств, формирование наиболее прогрессивных тенденций становления сонатно-концертного цикла как художественной целостности, построенной по своим специфическим законам, учитывающим прежде всего не музыкально-конструктивные, а художественно-эстетические взаимодействия частей, систему их выразительности.

Здесь в наибольшей степени осознается принцип музыкально-драматургического построения цикла, вытекающий из общей концепции целого как концертно-зрелищного сочинения, проводящего слушателей через различные художественно-эмоциональные состояния. Именно эта концепционность, тесно связанная с выразительными возможностями скрипки, и стала основным централизующим принципом старинной сонатности предклассического типа, консолидировавшим ее художественную форму.

Начало болонской скрипичной школе положил Эрколе Гаибара, получивший за свое мастерство прозвище «Скрипач». Его учениками были виртуоз-импровизатор Л. Бруньоли и Дж. Бенвенути – учитель А. Корелли.

Одним из наиболее ранних композиторов и скрипачей, внесшим вклад в процесс

органического усвоения виртуозных и кантиленных возможностей скрипки, формирования нового выразительного стиля, был Маурицио Каццати (ок. 1620–1677). Капельмейстер собора Сан-Петронио, он был музыкантом широкого профиля, играл на многих инструментах, в том числе на скрипке, органе, проявил себя интересным, плодовитым композитором.

Он родился в местечке Гуасталло. Первым местом работы стала Мантуя, где он был руководителем капеллы церкви Сан-Андреа. Позже служил в академии делла Морте в Ферраре (до 1651), Бергамо, затем уже в Болонье (1656–1673). Последней должностью, в которой он проработал до смерти, было руководство капеллой Гонзагов снова в Мантуе.

Ранние трио-сонаты Каццати сохраняют во многом еще венецианские традиции – контрастность разделов, обрамление их каденциями. В период работы в Болонье в его творчестве все ярче проступает специфическое скрипичное начало. Он стал первым болонским композитором, опубликовавшим сольные скрипичные сонаты (op. 55, 1670), покоряющие богатством образов, энергичностью изложения, лиризмом.

Во многом предвосхищают некоторые черты формы *concerto grosso* его «Концертные пьесы для 2–4-х голосов для скрипки и *ripieni*» (op. 40, 1666), где отчетливо противопоставляются концертирующая партия и остальной ансамбль. Наиболее выдающимся учеником Каццати стал Дж. Б. Витали.

Джованни Баттиста Витали (1644¹–1692) родился в Кремонне, музыке обучался в Болонье. С 1667 по 1672 год он работал альтистом и скрипачом в соборе Сан-Петронио. Затем в Модене занимает место сначала второго, а с 1684 года первого капельмейстера герцогской капеллы.

В Болонье он становится членом основанной в 1633 году академии «*dei Filaschici*», написав для этого сложное полифоническое произведение по определенному заданию. Участие в обсуждении художественных проблем, музыкальных сочинений многое дало молодому музыканту. Его творческое развитие от первого опуса – «Камерные куранты и балеты для двух скрипок и баса» (1666) до последнего – «Камерные сонаты для трех инструментов» (op. 14, 1692) – это путь непрерывного художественного совершенствования. Сочинения Витали заметно повлияли на творчество Торелли, Корелли, Пёрселла.

Камерные сонаты и сюиты Витали ранних опусов, по сути дела, являются сборниками танцев, не составляющих художественного целостного цикла. Как указывает сам автор, скрипачи могли исполнять по желанию и отдельные части. Более поздние сочинения этого жанра отражают стремление автора к консолидации формы, к введению старинной двухчастной формы с модуляцией в середине, к контрастным сопоставлениям жанров, метров, фактуры. В последних опусах (op. 11 – 1684, op. 12 – 1685, op. 14) происходит заметный процесс стилизации танцев. В сюиту Витали один из первых вводит французские танцы – бурре и менуэт, стремится к объединению цикла тематическими связями частей.

Основной заслугой Витали является развитие жанра церковной сонаты. Уже в ранних сочинениях – «Сонаты для двух скрипок с басом» (op. 2, 1667), «Сонаты для 2–5 инструментов» (op. 5, 1669) он продолжает и развивает концепцию церковной сонаты своего учителя М. Каццати. Контраст частей строится уже не по темповым признакам, а в основном по принципу тематической контрастной выразительности.

Вступление – *Largo* – хотя уже гомофонно, но в своем тематизме пока еще сохраняет типичные интонации фугированных произведений, как и некоторые приемы полифонического письма, например имитацию на кварту ниже, схожую с «ответом» в фуге. Однако уже здесь появляются интересные гармонические находки, помогающие динамизировать художественное развитие. В образном смысле медленные части кристаллизуют область созерцательной лирики.

Быстрые части – фугированные, с четким, пружинистым ритмом. В финалах преобладает танцевальная ритмика на основе полифонического развертывания. Но жанровые элементы могут включаться Витали уже во все части, что свидетельствует о процессе слияния камерной и церковной сонаты.

В более поздних сонатах нарастает патетичность. Основой тематизма становятся квартовые ходы, фанфарность, используется движение по ступеням трезвучия, вводится

¹ В некоторых источниках приводится другая дата рождения – 1632.

пунктирный ритм. Нередки величественные, героически-приподнятые образы, прослеживается связь с декламацией, ораторской речью. В качестве примера можно привести медленный финал из сонаты D-dur op. 13.

Быстрые части индивидуализируются, порой приближаются к фугато, усиливается разработочность, имитационная работа с материалом. В сонаты нередко включаются и танцы – гальярда, жига, особенно в качестве финалов. Жанр здесь трансформирован, усложнен, приобретает черты, связанные с нормами полифонического мышления.

Особое место в творчестве Витали составляет его op. 13– «Музыкальные изобретения» (1689), содержащий 60 сочинений. Во многом это педагогическое сочинение, своеобразная энциклопедия скрипичной техники конца XVII века, предвосхищающая «Фолию» Корелли. Здесь есть и девять сочинений в «основных инструментальных формах», даны примеры на главные виды контрапункта, приведены примеры полиритмии («Балет» для трех инструментов, где каждая партия написана в различном размере), «энгармонизма» («Балет» для двух струнных инструментов), где одна строчка написана в тональности Ges-dur, а другая – в Fis-dur. Особенно интересна «Пассакалья» как пример цепной модуляции из Es-dur в E-dur – пьеса необычайной для того времени длительности – 261 такт! Все пьесы в этом опусе расположены в порядке возрастающей трудности.

Творчество Витали было этапным для развития скрипичной музыки. Сонатная форма у него приобретает подлинный концертный размах, наполняется ярким образным содержанием. Не случайно его сочинения оказали столь сильное воздействие на современников. Кроме скрипичных, ему принадлежат и вокальные сочинения, оратории. Многие его произведения до сих пор остались в рукописи.

Наиболее известным учеником Витали стал его сын Томазо Антонио Витали (1663–1745), композитор, виртуоз и педагог. Он работал придворным скрипачом в Модене. Им созданы церковные сонаты для двух скрипок и виолончели (op. 2, 1693); представляет интерес «Концерт из сонат для скрипки, виолончели и чембало», op. 4. Т. Витали наиболее известен своей Чаконой, которую обработал Ф. Давид. Некоторые исследователи считали это стилизацией, а не оригинальным произведением. Однако рукопись Чаконы находится в Дрезденской библиотеке. На титульном листе фамилия автора обозначена «Виталино» – маленький Витали, это, возможно, говорит о том, что данное сочинение написано Витали в раннем возрасте.

Т. А. Витали был незаурядным педагогом. Им воспитано много учеников, среди которых приобрели известность Е. Ф. Даль Абако, Ж. Б. Санайе, Дж. Н. Лауренти (учившийся также у Торелли).

Углубление мелодической выразительности при сохранении полифонических традиций, стремление к концертности характерно для многих сочинений болонской школы. Эти черты можно обнаружить в сонатах для скрипки и виолончели (1691), сонатах для скрипки с басом Бартоломео Джироламо Лауренти (1644–1726), скрипача базилики Сан-Петронио, члена Академии филармоников, ученика Э. Гаибары.

Элементы скрытой полифонии, концертность заметны в сонатах для скрипки с басом П. дель Антонио (ок. 1648–1720), в частности, в 12 сонатах op. 4 (1676) и 8 сонатах op. 5 (1686).

Заметный вклад в развитие скрипичного искусства внес Джованни Баттиста Бассани (ок. 1657–1716). Он родился в Падуе, обучался в Венеции у Ф. Д. Кастровиллари, возможно, и у Дж. Легренци. Работал в Ферраре, в том числе в Академии della Morte (с 1677) и капельмейстером кафедрального собора (с 1688). В знак признания его заслуг он в 1677 году избирается членом Академии филармоников в Болонье, а в 1682–1683 годах возглавляет ее. После Феррары до конца жизни Бассани служит в капелле базилики в Бергамо, преподает.

Им создано 6 опер, мессы, вокальная музыка. Но наиболее известен он своими скрипичными сочинениями. Первый опус – это сюиты «Балеты, куранты, жиги и сарабанды» (1677), по сути дела, камерные сонаты для двух скрипок и баса continuo («с необязательной второй скрипкой!»), содержащие по 4 танца. Op. 5 – «Симфонии для 2–3-х инструментов» (1683) содержат от 4 до 7 частей, написанных в свободной фугированной форме.

Для сонат Бассани характерно стремление к широким мелодическим построениям, введению диссонансов, эффекта эха, активизация ткани пунктирным ритмом, фигурациями, арпеджио, перебросками смычка через струны и т. п.

Тематизм в сонатах индивидуализируется. Особенно ярко проявляется фанфарность, возможно как продолжение традиции болонских глашатаев, выкрикивавших свои объявления под звуки труб и тромбонов. Полифоническая ткань гомофонизируется, жанровость рассредоточивается. Используются «ясные», звучные скрипичные тональности.

Однако стремление к обобщению еще не приводит у Бассани к концентрированному тематизму, образованию ярких интонаций, развернутому мелодическому движению. Скорее мелодическое начало в медленных частях нередко рассредоточено и возникает не как раскрытие движения во времени, а как бы постепенная консолидация в пространстве, заполнение его звучанием, что создает впечатление статичности, созерцательности музыки.

Порой вся часть изложена ритмически однообразными длительностями. Здесь основную роль играют хроматизмы, неустойчивые гармонии как динамический момент – ожидание разрешения. Характерный пример – третья часть Второй трио-сонаты из оп. 5. Такие медленные части напоминают будущие части концертов Вивальди, где специфической задачей становится именно передача статики («сон» во «Временах года» и в концерте «Ночь»),

Но у Бассани как оперного композитора проникают в медленные части и интонации оперных арий. Особенно тяготеет он к нежным и печальным мелодиям, построенным на нисходящих интонациях и задержаниях, в которых можно проследить и трансформацию жанров сарабанды и пассакальи (к примеру, вторая часть трио-сонаты оп. 5 № 7).

Сонаты Бассани уже во многом близки стилю Корелли, но художественно менее совершенны и новы по языку и концентрированной выразительности. Современник Корелли, он способствовал, как и другие скрипачи и композиторы той эпохи, созданию художественной атмосферы поисков новой скрипичной выразительности, концертно-инструментальной специфики, которые смог синтезировать на новом уровне и завершить Корелли.

Значительная роль в развитии скрипичных жанров, особенно сольного концерта, принадлежит Джузеппе Торелли (1658–1709). Он родился в Вероне, обучался игре на скрипке у Дж. Массароти, затем в Болонье у Э. Гаибары, а по композиции у Дж. А. Перти. В 1684 году принят в Академию филармоников. С 1686 по 1695 год работал виолистом (альтистом) в капелле базилики Сан-Петронио. После турне по Германии два года служил руководителем капеллы маркграфа Бранденбургского в Ансбахе (1697–1699), затем в Вене, где создал ораторию. В 1701 году возвратился вновь в Болонью, в капеллу Сан-Петронио, которой руководил его учитель Перти.

Уже в первых сочинениях – «Камерных балетах для трех инструментов с басом» (оп. 1, 1686) и «Камерных концертах для двух скрипок с басом» (оп. 2, 1686) проявляются новые черты, наряду с развитием традиций Дж. Б. Витали – сочетание полифонического и гомофонного стилей, индивидуализация мелодики, выразительная скрипичная фактура.

В следующем опусе (1687) – «Симфониях для 2–4-х инструментов» – вводится свободный порядок частей. Порой подряд идут быстрые части, а медленные выполняют роль связок. Интерес представляет оп. 4 – «Камерные концертино для скрипки и виолончели» (1688), представляющие как бы дуэт, поиски концертирования двух инструментов, которые потом разовьются в группу «кончертино».

Подход к форме *concerto grosso* и сольному концерту ощущается в «Симфониях и концертах для трех инструментов» (оп. 5, 1692), где Торелли в предисловии советует «умножать» – дублировать все партии для достижения большей звучности. И в следующем опусе (1698) «Музыкальные концерты для 4-х инструментов» он поручает в двух концертах соло одной скрипке, противопоставляя ей остальную группу, – это первое разделение в концерте *solo* и *tutti*. У солирующей скрипки здесь широкие фигурационные эпизоды. Включена тут и Пастораль, что найдет продолжение у Корелли. В этих опусах Торелли придерживается уже в целом трехчастной формы концертов.

Concerti grossi оп. 8 были изданы после смерти Торелли (1709) Они написаны в трехчастной форме, сходной с итальянской оперной увертюрой (быстро – медленно – быстро). Здесь концертуют и две скрипки, и одна. Яркий контраст *solo* и *tutti* достигается и за счет увеличения концертности сольных партий (путь к сольному концерту Вивальди), введения двойных нот, аккордов, многообразных ритмов, секвенций, и за счет контраста фактуры ансамбля и группы кончертино.

Обычно отмечается, что именно Торелли является создателем жанра *concerto grosso*. Представляется, что это все же не так. Аналогичные сочинения Корелли писались, а частично исполнялись еще до выхода концертов Торелли. Большую роль в формировании жанра сыграло творчество А. Яжембского и А. Страделлы, в частности его увертюры. Менее выявленной оказалась роль Торелли в формировании сольного скрипичного концерта, образцы которого были созданы им до Вивальди.

Не все сочинения Торелли опубликованы. В рукописи осталось около тридцати симфоний (сонат), три *concerti grossi*, две кантаты, арии.

Как видим, в скрипичных сочинениях болонских мастеров шел интенсивный поиск скрипичного концертного выразительного стиля, процесс кристаллизации новых форм воплощения инструментальных замыслов на основе сочетания достижений и ансамблевого музицирования, и оперы. Все более полно реализуются кантиленные возможности скрипки, ее виртуозные ресурсы.

Основное внимание направляется на достижение максимального инструментального блеска, яркости, характерности с целью выражения состояний человека, его связей с миром. Не случайно общими для видных скрипачей-композиторов болонской школы чертами стиля стали возросшая эмоциональность выражения, лиризм, простота и ясность изложения и формы.

Заслугой болонской скрипичной школы является создание значительного количества скрипичных сочинений – концертов, сонат, сюит, частично сохранивших свое художественное значение до наших дней и создавших благотворную почву для расцвета творчества Корелли. Именно он дал скрипичному искусству XVII – начала XVIII века совершенство и классическую завершенность.

Арканджело Корелли

Среди всех итальянских композиторов-скрипачей XVII века мировую славу и постоянное признание современников завоевал лишь Арканджело Корелли. Его имя в Европе на целое столетие стало синонимом инструментальной итальянской музыки, ее высших достижений. Корелли создал завершенные художественные образцы трио-сонаты, сольной скрипичной сонаты с сопровождением, *concerto grosso*. Его творчество проложило путь завоевания в области скрипичного искусства Антонио Вивальди, Джузеппе Тартини, Франческо Джеминиани, Пьетро Локателли. До наших дней его сочинения сохраняют свое обаяние как совершенные образцы предклассического скрипичного искусства.

Арканджело Корелли (1653–1713) родился в маленьком древнем городке Фузиньяно недалеко от Болоньи. Его родные были известны в городе, принадлежали к слоям интеллигенции. Корелли был пятым ребенком в семье, которая жила бедно, так как за месяц до рождения Арканджело внезапно умер его отец. Существование семьи поддерживал принадлежащий ей небольшой клочок земли.

В раннем детстве Арканджело увлекся игрой на скрипке местного скрипача в соборе, возможно занимался с ним. Когда немного подрос, был направлен в Фаенцу, где пользовался покровительством местного князя Ф. Ладархи и получал от местного священника уроки скрипичной игры. Затем продолжал занятия в Луго и, наконец, в 1666 году – в Болонье. Здесь он сразу погружается в строгую атмосферу инструментального музицирования, слушает игру М. Каццати – капельмейстера собора Сан-Петронио, скрипачей, работавших там, – Б. Дж. Лауренти, Дж. Б. Витали, Л. Бруньоли, Дж. Бенвенути. Еще жив был основатель болонской скрипичной школы Э. Гаибара.

Корелли занимается у Дж. Бенвенути, по некоторым сведениям и у Э. Гаибары, Л. Бруньоли и Б. Дж. Лауренти. Во всяком случае, он несомненно испытал самое благотворное воздействие их стиля игры и сочинений. Дж. Бенвенути развил у молодого скрипача элементы техники, выразительность исполнения, навыки сочинения. Именно скрипичное творчество больше всего привлекло Корелли. В Болонье он сделал первые шаги в этом направлении и, видимо, настолько успешно, что сумел выдержать экзамен в самую привилегированную Академию филармоников, куда был принят в семнадцать лет.

Четыре или пять лет, которые провел в Болонье Корелли, стали для него замечательной

школой, той художественной базой, которая дала возможность полностью развить его талант скрипача и особенно композитора.

Когда Корелли попадает в Рим, точно не известно. По некоторым сведениям он уже в 1671 году числится скрипачом в театре «Тог ди Нона», затем при дворе отрешившись от престола шведской королевы Кристины. В 1675 году его имя появляется в перечне скрипачей капеллы храма св. Людовика Французского. Одно время дирижирует спектаклями (сидя за клавесином) в римском театре «Капраника».

В 1679 году появляется сообщение о том, что Корелли создал сонаты для скрипки и лютни, посвятив их своему меценату, князю Ф. Ладархи. О судьбе этих сочинений ничего не известно. Лишь в 1681 году выходит из печати его первый опус – трио-сонаты, посвященные королеве Кристине. Видимо, сказались плоды занятий по композиции с известным композитором и певцом папской капеллы Маттео Симонелли, обучавшим Корелли полифонии.

В 1682 году Корелли снова в капелле св. Людовика. Он – первый скрипач довольно большого ансамбля, состоящего из десяти скрипачей (по примеру французского двора). Вторую скрипку играет его ученик Маттео Форнари, который становится другом Корелли и никогда его не покидает. Постепенно Корелли доводит состав ансамбля до четырнадцати исполнителей. До 1708 года Корелли регулярно участвует в качестве руководителя этого ансамбля на различных праздниках. Позднее его заменяет на этом посту М. Форнари.

В 1684 году Корелли поступает на службу к кардиналу Б. Панфили, любителю музыки, в качестве скрипача, руководителя небольшой капеллы, организатора музыкальных концертов и учителя кардинала. Он поселяется в его дворце вместе с М. Форнари и своим слугой, прилагает много сил, чтобы салон Панфили стал одним из музыкальных центров Рима. Уже в следующем году он посвящает своему покровителю камерные трио-сонаты оп. 2.

В Третьей сонате этого опуса Аллеманда вызвала возражения критиков. При исполнении этой сонаты в знаменитой Академии филармоников, членом которой состоял Корелли, возникли разногласия. Возражение вызвали параллельные квинты в басу, которыми композитор специально подчеркивал характерные народные итальянские интонации танца «цоппо». В результате состоялся спор, в котором активное участие принял известный теоретик, одно время президент академии, Г. П. Колонн. Он написал открытое письмо Корелли, упрекая его за нарушение правил. Корелли написал резкий ответ по поводу тех, кто «пребывает в темноте» и не идет дальше формальных правил.

Он писал: «Я получил при Вашем письме выписку пассажира к сонате, где ваши виртуозы оказались в затруднении. Я этому несколько не удивляюсь, но именно поэтому я прекрасно улавливаю объем их 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» (25, 27-28).

Спор на этом не окончился. В том же году в Риме музыкальный теоретик А. Либерати опубликовал «Письмо об одном квинтовом последовании», где взял под защиту художественное намерение Корелли. Этот инцидент значительно охладил взаимоотношения Корелли с болонскими музыкантами.

В 1689 году во дворце Панфили состоялось исполнение оратории Ж. Б. Люлли «Святая Беатриче д'Эсте», для которой Корелли сочинил вступительную Интродукцию и вставную «Симфонию» (рукопись хранится в библиотеке Парижской консерватории). Популярность Корелли растет. Его оп. 3 – церковные трио-сонаты были изданы почти одновременно в Риме, Болонье и Модене. Посвящены они герцогу Моденскому. По некоторым сведениям, Корелли выезжал в Модену на некоторое время, думая начать там Работать.

В конце 1689 года вступил на папский престол папа Александр VIII, что во многом определило судьбу Корелли. Дело в том, что одним из первых декретов нового папы было утверждение своего племянника Пьетро Оттобони кардиналом и вице-канцлером церкви. Оттобони в то время было 26 лет. До этого он жил светской жизнью, увлекался искусствами, театром, писал литературные сочинения, но больше всего интересовался музыкой, был

неплохим музыкантом-любителем.

Одной из обязанностей Корелли было устройство по понедельникам приемов и музыкальных концертов в огромном дворце канцлера, где были прекрасные залы, салоны, библиотека, музей. На этих концертах собирались лучшие представители римского общества, цвет художественной интеллигенции. Кардинал сделал Корелли первым скрипачом и «директором музыки», предоставив ему полную свободу и большие средства для организации концертов. Корелли называл эти собрания «Академией Оттобони». Много сил он приложил для создания первоклассного ансамбля, в который входило более тридцати лучших музыкантов. Возглавлял ансамбль он сам, его друг М. Форнари и виолончелист Франчискьелло. Вместе они составляли трио, славившееся исполнением трио-сонат.

Корелли много работал с музыкантами ансамбля, добивался выразительности исполнения, полноты и певучести звучания, единства дыхания фразы и штрихов, точного аккорда у всего состава. Ф. Джеминиани вспоминал, что его учитель «останавливал оркестр, если только замечал уклонение хоть у одного смычка».

В 1693 году у Оттобони было исполнено сочинение Лоренцо Лильера «Музыкальные аплодисменты на четыре голоса», для исполнения которого Корелли написал «концерты», представляющие собой, видимо, инструментальные интерлюдии, но, возможно, и *concerto grosso*. Представление пользовалось огромным успехом, особенно концерты Корелли, сделавшие его имя знаменитым. К сожалению, эта музыка не сохранилась. В следующем году выходит из печати ор. 4 – церковные трио-сонаты, посвященные Оттобони.

В 1770? году Корелли стал возглавлять инструментальную часть знаменитого римского музыкального общества «Св. Цецилия», основанного в 1584 году и занимавшегося вопросами церковной музыки. Примерно к этому же времени относится первый портрет Корелли, который заказал английскому художнику Х. Хоуарду один из аристократических английских учеников скрипача.

В этом же году публикуется ор. 5 – знаменитые сонаты для скрипки с басом, завершающиеся Фолией – бессмертным сочинением Корелли. Эти сонаты – последнее, что было издано при жизни композитора. Сонаты очень быстро приобрели огромную популярность в разных странах Европы, стали широко исполняться.

В 1702 году Корелли принял предложение А. Скарлатти участвовать в исполнении в Неаполе его оперы «Тиберий, император Востока». И здесь случился не совсем приятный для Корелли эпизод. Играя партию первой скрипки, он в одном весьма трудном ритурнеле перед арией, где левая рука должна исполнять пассаж на струне Ми в высоких позициях, споткнулся и не смог его сыграть.

Положение спас первый скрипач театра Пьетро Мархителли. Правда, в этом эпизоде есть неясности. Возможно, что это случилось не в театре Сан-Бартоломео при исполнении оперы, а тогда, когда игралась «Застольная музыка» Скарлатти во время королевской трапезы. Несмотря на этот инцидент, Скарлатти необычайно ценил Корелли именно как скрипача и педагога и более прохладно относился к нему как к композитору.

В 1706 году Корелли вместе с композитором и органистом Б. Пасквини и Алессандро Скарлатти был принят в самую привилегированную «Аркадскую академию», объединявшую артистов, музыкантов, писателей. Этой академии было отдано Палаццо Риарио, в котором до этого жила шведская королева. По обычаю, новым членам давали псевдонимы, состоящие из двух слов. Первое складывалось из этимологического значения имени и фамилии, второе – давалось по названию одного из мест античной Аркадии.

Корелли получил прозвище Аркомелио Эримантео. Если расшифровать первое, то получается: арко – смычок, мело – петь, то есть – «поющий смычок». Второе обозначало самую высокую гору в Аркадии, то есть в переносном значении – «Олимп». В целом получалось: «Поющий смычок, Олимпиец», что говорило о необычайно высокой оценке мастерства Корелли.

В 1708 году Корелли получает заказ от принца Дюссельдорфского Иоганна Вильгельма написать для него цикл *concerti grossi*. Корелли принимает предложение и создает шесть камерных концертов с посвящением их принцу. Четыре из них вошли в ор. 6. Судьба двух других неизвестна. В этом же году происходит знаменательная встреча двух великих

музыкантов – Корелли и Генделя. Возможно, они встречались еще за год до этого, когда Гендель первый раз посетил Рим и выступал как органист и клавесинист. На этот раз Гендель выступал и как композитор, успешно дебютировавший во Флоренции своей оперой «Родриго», написанной на итальянский текст.

Они встречались в «Аркадской академии» и на вечерах у Оттобони. Здесь Гендель импровизировал музыку в ответ на импровизации кардинала Панфили, состязался в игре на клавесине и органе с сыном Алессандро Скарлатти, Доменико. Специально для исполнения у Оттобони Гендель написал две оратории – «Воскресение» и «Триумф Времени и Правды» (на слова Панфили). Корелли в качестве первого скрипача дирижировал оркестром.

Во время исполнения последней кантаты Гендель пытался вмешаться в игру Корелли, навязать более порывистый, стремительный стиль, усилить акцентировку. Но Корелли не послушался. Тогда Гендель нетерпеливо вырвал у него из рук скрипку и стал играть вместо него, на что Корелли парировал: «Но, мой дорогой саксонец, эта музыка во французском стиле, который я не понимаю». Однако этот инцидент не повлиял на взаимоотношения маститого скрипача и юного Генделя.

Необходимо отметить значительное влияние, которое оказала музыка Корелли на немецкого композитора. Его сонаты и *concerti grossi* носят явные следы воздействия сочинений Корелли, вплоть до некоторых прямых заимствований. И в оратории «Воскресение» одна из арий построена на знаменитой мелодии гавота из Десятой сонаты *op. 5*.

Возможно, что к концу жизни Корелли стиль его исполнения во многом изменился, стал более виртуозным. Появились и его ученики, обладавшие выдающимся скрипичным мастерством, среди них – Ф. Джеминиани, Дж. Валентини. Последний особенно славился своим выразительным виртуозным искусством игры на скрипке и гобое. Джеминиани говорил впоследствии даже о соперничестве ученика и учителя. Однако ученик посвятил своему учителю скрипичную сонату, озаглавив ее «La Corelli».

В 1709 году Корелли начал испытывать приступы меланхолии и перестал выступать публично. Он продолжал работать над *concerti grossi*, однако лишь после его смерти их издал М. Форнари. Ему же Корелли завещал все свои скрипки, а большую коллекцию картин (136) почти всю оставил Оттобони. Корелли был похоронен с большими почестями в Пантеоне. В 1720 году бюст Корелли с надгробия был перенесен в галерею Капитолия, где собраны бюсты знаменитых итальянцев.

А. Корелли воспитал многих учеников. Можно говорить о нем как об основателе римской скрипичной школы. Его ученики работали в разных городах и странах Европы, способствуя распространению традиций Корелли. Наиболее известными из них были Ф. С. Джеминиани, П. А. Локателли, Дж. Б. Сомис, Ж.Б. Анэ, Дж. Валентини, Ф. Гаспарини, М. Масчитти, И. Г. Штроль; испытал его воздействие и брал у него уроки Г. Муффат.

Исполнительское искусство Корелли и его композиторское творчество неразрывны. Все его сочинения удивительно «скрипичны», соответствуют природе инструмента, отражают базовые технические навыки того времени. Исполнительский стиль Корелли менялся. В молодости его игра отличалась особой темпераментностью.

Один из современников, слышавший его тогда, вспоминал: «Я никогда не видел человека, который вкладывал бы столько страсти и увлечения в свою игру на скрипке, как знаменитый Арканджело Корелли. Глаза его временами сверкали, подобно искрам, черты лица так искажались, глазные яблоки вращались как в агонии, и весь он настолько отдавался тому, что делал, что становился непохожим на самого себя» (25, 22).

Позднее Корелли отходит от подобной аффектации к более сдержанной, умудренной игре, к постижению иных способов выражения. Не случайно он писал в цитированном письме о знаменитых квинтах о «тонкости и глубине» музыки, об опоре прежде всего «на разум». Его ученики и современники отмечали благородство, патетичность, изящество и элегантность его стиля, в то же время выделяя такую сторону, как «ученость» его игры, что, возможно, выражалось в строгости вкуса, ограничении эмоциональной стороны, предельной завершенности каждого штриха, выразительного средства.

Вероятно, существовала определенная связь стиля Корелли с традициями народного итальянского искусства. Это проявляется и в его сочинениях, и в том, что он хорошо знал и

любил народных инструменталистов. «И играют же в Неаполе!» – восклицал он по поводу народного музицирования. Именно от этих традиций во многом зависела ритмическая сторона его игры – яркая синкопированность, своеобразная «стретность», проявлявшаяся в исполнении им жиги. Не случайно распространилась легенда о том, что Корелли будто бы завещал выбить на его могильной плите тему жиги из Пятой сонаты ор. 5, захватывающую огненным ритмом.

Звук Корелли был, видимо, не очень разнообразен по тембровой окраске. По словам Джеминиани, он напоминал звучание «мягкой трубы». Зато у него было предельно выработано широкое, певучее проведение смычка, длительное, выразительное «дыхание», позволявшее, при старой конструкции смычка, производить необыкновенный эффект. Эту певучесть он сумел передать многим своим ученикам, в особенности Джеминиани, Валентини и Сомису. Про последнего писали: «Он показал величие лучшего в Европе штриха. (...) Он преодолел на скрипке главную трудность выдерживания длинной ноты. (...) Движение смычка в них продолжалось так долго, что одно воспоминание о нем захватывало дыхание» (25, 30).

Наряду с развитой кантиленой в исполнительском стиле Корелли необходимо отметить и стремление к декламационности, речитативности, связанным не только с оперными влияниями, но и, главным образом, с речевой выразительностью. Не случайно он говорил своим ученикам: «Вы не слушаете живую речь». Именно скрытая интонационная основа простонародного говора была им воспринята и органично претворена в музыку. Она во многом вытеснила распространенные тогда риторические фигуры, которые у Корелли практически несущественны.

Отлично владея техникой скрипки, Корелли не применяет красочных виртуозных приемов, у него почти полностью отсутствует даже *pizzicato*. Основой техники у него служат *legato* и разнообразное *detache*, а также различные комбинации этих штрихов, порой требующие, особенно в быстрых фугированных частях, хорошей координации рук. В танцевальных частях нередки пунктирные и синкопированные ритмы, разнообразные акценты, бариолаж, арпеджио, переброски смычка через струны в быстром темпе.

Корелли использует гриф в основном лишь в пределах трех позиций, хотя в некоторых *concerti grossi* встречаются и четвертая, и пятая позиции. Однако высокой тесситурой скрипки он не любил, что, видимо, и сыграло определенную роль в его неудаче в Неаполе.

Сравнительная аскетичность виртуозно-технических приемов у Корелли объясняется не ограниченностью его возможностей как скрипача, а скорее художественными принципами и идеалами этого музыканта. Технические средства выразительности он использует весьма разнообразно, добиваясь значительного воздействия на слушателя, их соответствия содержанию.

Можно сделать вывод, что, как и в своем композиторском творчестве, Корелли и в исполнительском искусстве синтезировал, обобщил и отобрал наиболее значимые, устоявшиеся, обретшие собственное лицо, собственную содержательную сферу выразительные скрипичные средства и способы игры. Не случайно его Фолия стала энциклопедией скрипичной техники конца XVII века.

Арканджело Корелли не был плодовитым композитором. Ему принадлежит сравнительно немного сочинений. Все они без исключения – инструментальные, написанные для скрипки и ансамбля. До недавнего времени считалось, что Корелли создал шесть опусов по двенадцати произведений в каждом из них (такова была в ту эпоху практика издания – два выпуска по шесть сочинений или один выпуск из двенадцати сочинений).

Однако находки в архивах и библиотеках, более подробное исследование биографии скрипача выявили гораздо больше сочинений, чем было известно. Так, до нас дошли изданными дополнительно к шести опусам еще две сонаты для скрипки с басом, две сонаты для 4-х голосов, Соната для скрипки соло с аккомпанементом второй скрипки и чембало. Есть некоторые сомнения в принадлежности Корелли шести сонат для скрипки соло (последняя – Фолия), сборника трио-сонат (изд. в Амстердаме), Сонаты для скрипки и виолончели *a-moll*, шести трио-сонат, двух сонат для скрипки соло (обе в *D-dur*).

В рукописи остались Интродукция и Симфония к оратории Люлли «Св. Беатриче д'Эсте», Концерт для двух скрипок, виолетты и баса, Соната для трубы, двух скрипок и баса, Фуга для четырех голосов с «прибавлением соло» и некоторые другие сочинения. Не обнаружены сонаты

для скрипки и лютни, концерты, написанные для «Музыкальных аплодисментов» (лишь одна часть использована в ор. 6, возможно, это сделал Форнари при подготовке концертов к изданию по завещанию Корелли), концерт, исполненный в «Аркадии», и другие сочинения.

Этот перечень показывает, что процесс творчества у Корелли был достаточно интенсивным. Но характерно одно: композитор весьма тщательно отделявал, шлифовал произведения для печати. Это и привело к тому, что все сочинения скрипача оказались достаточно совершенными, у него нет незрелых или поспешных произведений, везде господствует уравновешенность целого, художественная законченность. Видимо, и в этом сказывалась «ученость» Корелли.

В своих сонатах и концертах Корелли обобщил основные черты этих жанров, складывавшихся на протяжении почти века в творчестве многих итальянских композиторов, создал законченные образцы каждого из них. Трио-сонаты, сольные сонаты и концерты имеют у Корелли много общего в построении и композиции художественного целого, достижении монолитности формы, ее гармоничности.

Можно проследить путь Корелли от ансамблевого жанра трио-сонаты к кристаллизации сольной концертной сонаты и своеобразному синтезу двух начал – ансамблевости и сольного концертирования в *concerto grosso*. В то же время рамки цикла у него достаточно подвижны, гибки как в отношении количества частей, так и их расположения, соотношения церковного и камерного начал, которые у него свободно взаимопроникают.

Традиции болонской школы более всего оказались развитыми именно в трио-сонатах, которые можно рассматривать как первый этап овладения Корелли концертной сольной формой. В церковных сонатах он добивается художественно завершенного целого при характерном контрасте частей, в том числе темповом, стремится к органическому слиянию полифонии и гомофонии, к выразительному чисто скрипичному письму. Его тематизм типизируется, гораздо более конкретно ассоциируется с определенными типами движения, типами оперных арий, типами жизненных переживаний. Он удивительно умело сочетает два принципа – принцип многообразия, яркости, красочности и принцип целостности, единообразия.

Можно предположить, что здесь ему помогала особенность его восприятия, связанная со зрительной сферой (не случайно он, как и Гендель, увлекался изобразительным искусством), способность воспринимать живопись как целостный художественный образ при разнообразии фигур, колорита, планов. И сама «церковность» сонат могла у него преломляться сквозь призму религиозных сюжетов картин мастеров Возрождения с воплощенным в них духом гуманизма, рождая гораздо более широкий круг жизненных ассоциаций.

Как писала Т. Ливанова, Корелли, подчеркивая контрасты, «всегда стремится к уравновешенности целого в любом цикле, к пропорциональности его частей, компактности композиции без длиннот, объединяет ее скрипичным стилем как таковым, утверждает господство гомофонии при выделении одной явно фугированной части. В итоге у Корелли утверждается сам эстетический принцип старинной сонаты как концертной музыки самостоятельного художественного (не прикладного, не бытового, не обязательно программного) значения» (27, 560).

Строение церковных трио-сонат у Корелли в ор. 1 и 3 аналогично. Обычно это четырехчастная соната с преимущественно медленным торжественным вступлением *Grave*. За ней идет быстрая фугированная, наиболее развитая и динамичная часть (*Allegro, Vivace*) с элементами разработки, выполняющая функцию будущего сонатного *allegro*. Третья часть – *Adagio* или *Largo* – наиболее лирически «открытая», содержит уже индивидуализированные интонации нового мироощущения. Нередки пасторальность, элементы танцевальности – живописного балета. Финал – *Allegro* – область энергичного движения, напора, завершающая на высоком накале целое. Порой здесь заметны элементы марша, жиги. Способствует созданию ощущения целостности цикла и яркая концертность, более всего раскрывающаяся в финалах.

Из этой схемы выбиваются лишь некоторые сонаты. В ор. 1 особняком стоит Четвертая соната, вообще не имеющая медленных частей, зато Шестая имеет три первые медленные части, как бы компенсируя их отсутствие в Четвертой. Седьмая соната – трехчастная, зато Девятая содержит дополнительную быструю часть-связку между двумя *Adagio*, а Десятая –

пятичастная. Аналогичные моменты имеются и в ор. 3, где, к примеру, последняя, Двенадцатая соната представляет собой разросшийся сонатный цикл. Ее финал фактически содержит четыре части.

Такие отклонения, возможно, связаны с тем, что было принято исполнять цикл целиком. Поэтому закономерно, что Корелли меняет соотношение частей в сонатах в пределах полуцикла (шесть сонат) и в рамках целого цикла. Тогда не случайным выглядит наличие трех быстрых частей в Шестой сонате ор. 3, завершающей полуцикл, – она выполняет функцию некоего сверхфинала, как и Двенадцатая соната в ор. 3 (а позднее Фолия – как итог ор. 5).

В трио-сонатах скрипки использованы почти равноправно, их партии содержат яркие дуэтные эпизоды, переключки, имитации, переплетения, что будет характерно и для *concerto grosso*. Однако в быстрых частях большая виртуозно-фактурная нагрузка падает все же на первую скрипку, да и ее партия по тесситуре – выше, что отчетливо ведет к сольному использованию инструмента.

В камерных трио-сонатах явления схожи. Здесь характерно стремление к усилению типизации жанровости, более яркому выявлению ритмического и интонационного своеобразия народных истоков, контрастной смене движения. Басовая партия здесь поручена не органу, а чембало или смычковому басу, или обоим инструментам.

В камерных трио-сонатах много общего с церковными. Их роднит особое строение – Корелли вводит в камерную сонату часть из церковной: первая часть почти всегда – Прелюд, медленный и сосредоточенно-величавый. В ор. 2 лишь три сонаты начинаются медленной Аллемандой. В ор. 4 этого уже нет. Кроме того, в некоторых сонатах отдельные части, в основном медленные, не танцевальны (№ 3 и 4 ор. 2, № 4, 6, 10 ор. 4).

Корелли добивается сжатости цикла. В отличие от церковных сонат, в камерных наблюдается стремление к усечению цикла до трех частей. Если в ор. 2 трехчастны лишь четыре сонаты, то в ор. 4 – уже семь сонат. Корелли расширяет образный смысл танцев, к примеру, аллеманда им дается и в темпе *Adagio*, даже *Largo*, и в темпе *Allegro* и даже *Presto*. Аналогично и сарабанда (*Largo* – *Allegro* – *Presto*). Медленные части в камерных сонатах приобретают порой лирико-созерцательный характер (здесь используются только два танца – аллеманда и главным образом сарабанда).

Финалы – динамичны, как и в церковных сонатах. Здесь преобладают стремительные, живые танцы типа жиги (завершает два опуса 10 раз), гавота (7 раз), куранты (2 раза). Три раза завершает цикл аллеманда, исполняемая в темпе *Allegro*. И совсем уже особый случай, когда в Восьмой сонате из ор. 4 завершает цикл в темпе *Allegro* сарабанда. Выделяется из камерных сонат Двенадцатая соната ор. 2, которой заканчивается цикл. Это одностая соната – в ее основе развернутая чакона с вариациями, как бы предтеча баховской.

Именно трио-сонаты Корелли оказали значительное воздействие на композиторов других стран, так как данный жанр оказался более близок сложившимся там традициям (еще не совсем порвавшим с полифоническим стилем, чем жанр сольной сонаты и концерта). Ф. Куперен первым принял сонаты Корелли в качестве образца, за ним последовали Г. Пёрселл, немецкие композиторы, особенно ученик Корелли Г. Муффат.

Еще при сочинении трио-сонат Корелли обратился к решению двух задач – к созданию сольной скрипичной сонаты, где в наибольшей степени могли быть выявлены выразительные возможности скрипки, а также использованы достижения концертирования инструментов в трио-сонате, и к созданию *concerto grosso*, где принципы ансамблевого солирования могли быть развернуты на фоне более мощного сопровождения. Думается, что оркестр Оттобони во многом способствовал воплощению последнего замысла, которому, не исключено, предшествовало удвоение партий в трио-сонате.

Сольные скрипичные сонаты (ор. 5) Корелли, сочинявшиеся им в самом конце XVII столетия, образуют одну из художественных вершин скрипичной музыки предклассического периода. Опус этот делится на две группы. В первую входят шесть сонат, тяготеющих к жанру «церковных» сонат (хотя «церковность» стиля здесь уже заметно размыта), а во вторую – пять сонат, каждая из которых представляет собой по существу сюиту, состоящую из танцев (за Прелюдией следуют Аллеманда, Куранта, Жига, Сарабанда, Гавот), и Фолия.

Первые шесть сонат построены по принципу контрастного сопоставления медленных

кантиленных частей, воплощающих серьезность, патетичность или лиризм, и быстрых, так называемых фугированных частей, которые носят моторный либо танцевальный характер.

Сонаты этой («церковной») группы пятичастны. Начинаются они с мужественного и возвышенного по духу Grave или Adagio. Затем следуют в различных последовательностях быстрые фугированные (полифонического склада) или моторно-виртуозные части и медленные лирические. Цикл завершается оживленным финалом с более или менее ярко выраженными чертами танцевальности. Она отмечается уже в финале Пятой сонаты, который сам Корелли назвал Жигой. Черты этого народного танца нетрудно обнаружить также в финалах Третьей и Шестой сонат. Но в последней черты эти касаются, в сущности, только метроритмической стороны. Финальное Allegro Шестой сонаты представляет собой классическую фугу.

Фуга эта, так же как фугированные части и имитационные эпизоды в кантиленных частях других сонат этой группы, позволяет подчеркнуть существенную роль полифонии в первых шести сонатах. Приведенный пример дает представление о характере достаточно сложной для исполнения двухголосной техники скрипача.

Особого внимания заслуживают медленные части этих сонат, основанные на широком выразительном пении. Музыка этих частей отличается чистотой и благородством мелодической линии и широким дыханием. При ограниченном использовании вибрации, характерном для эпохи Корелли, многие исполнители стремились оживить «белые» ноты, добавляя к ним импровизационные украшения. Отсутствие развитого вкуса и чувства меры нередко приводило некоторых из них к злоупотреблению подобными украшениями, искажавшими и маскировавшими основную мелодическую линию.

Вероятно, это обстоятельство заставило Арканджело Корелли приписать к Adagio из Первой сонаты пример возможного применения украшений. (В этом виде Adagio вошло в амстердамское издание, опубликованное вскоре после смерти Корелли.) Однако тот факт, что прижизненное римское издание этого опуса не содержит подобных украшений, позволяет предположить, что Корелли знал, что традиции исполнения медленных частей с подобными украшениями были широко распространены в Италии и поэтому расшифровка была излишней. В то же время не исключено, что украшения скрипач импровизировал во время исполнения своей музыки, используя их для обогащения, оживления и усиления выразительности мелодической линии.

Вторая («камерная») группа скрипичных сонат ор. 5 (№ 7–11) состоит из трех четырехчастных и двух пятичастных сюитных циклов, открывающихся прелюдией, за которой в различных последовательностях следуют танцевальные части. Они используют художественно-обобщенные элементы народных – преимущественно, но не только – итальянских танцев. Здесь и плавное движение сарабанды, и размеренная поступь аллеманды, и четкий ритм куранты, и грация гавота, и устремленно-подчеркнутый характер увлекательной жиги.

Богатство и разнообразие ритмов в сочетании с мелодической выразительностью придает особую привлекательность этой музыке, сохранившей до нашего времени обаяние жизненности, простоты и непосредственности. Одним из образцов яркого танцевального тематизма является четвертая часть Десятой сонаты – Гавот, мелодия которого была взята последователем Корелли – Джузеппе Тартини в качестве темы для сочиненных им пятидесяти вариаций, получивших название «Искусство смычка».

Пятый опус сольных скрипичных сонат Корелли замыкает «Фолия» – двадцать три вариации на тему народного испано-португальского происхождения. Вариации на тему «Фолии» сочиняли и до Корелли. К XVII веку относятся анонимные скрипичные вариации, появившиеся в Германии, а также изданные в 1680 году в Лондоне Вариации на тему «Фолии» М. Фаринелли.

Тему Корелли обогатил ладовым отклонением; по своему плавному складу она близка чаконе или сарабанде и открывает богатые возможности варьирования. Сопровождение Корелли поручает клавесину и смычковому басу, в ряде вариаций приобретающему облигатное значение.

Некоторые исследователи отмечают, что в «Фолии» имеются некоторые элементы сонатности, заключающиеся в проведении контраста медленных и быстрых частей, в

динамическом развитии, в нарастании экспрессии (25, 53). Выбор самого жанра вариаций определил многие технологические задачи этого сочинения. Как замечает автор монографии о Корелли М. Пеншерль, форма вариаций позволила их автору в конце своего опуса подытожить все, что в техническом отношении было использовано в предшествующих «Фолии» сонатах (56, 107). Однако значение этого произведения не столько в его разнообразной скрипичной технике, сколько в сочетании и единстве свойственных ему художественных и технических особенностей.

Выразительность темы и всей пьесы в целом способствует жизни «Фолии» Корелли в концертной и педагогической практике – и в оригинале, и в многочисленных редакциях. Тему кореллиевской «Фолии» использовали в дальнейшем многие композиторы, в том числе А. Алябьев (балет «Волшебный барабан»), Ф. Лист («Испанская рапсодия»), С. Рахманинов («Вариации на тему Корелли», op. 42).

Двенадцать *concerti grossi*, входящие в op. 6 Корелли, вместе с его сольными сонатами образуют вершину творчества этого музыканта. Жанр *concerto grosso*, начало которому в Италии положил Александр Страделла, находит у Корелли совершенное воплощение. Развивая данный жанр, Корелли, а за ним Бах («Бранденбургские концерты») и Гендель подготовили появление и расцвет раннего симфонизма XVIII столетия.

Основанный на принципе динамического контраста между звучанием небольшой группы концертирующих инструментов (*concertino*) и звучанием всей остальной оркестровой массы (*concerto grosso*), жанр этот у Корелли приобретает особое тембровое единство, так как все партии его *concerti grossi* поручены смычковым инструментам. Группу *concertino* образуют две скрипки и виолончель, то есть излюбленное Корелли смычковое трио, в то время как большой оркестр (*concerto grosso*) состоит из удвоенного смычкового квартета (первые и вторые скрипки, альты и басы, партию которых исполняют виолончели и контрабасы).

Подобно пятому опусу, *concerti grossi* Корелли также можно разбить на две группы: первые восемь из них тяготеют к «церковному» стилю, последние четыре – к «камерному» и состоят из чередования следующих за прелюдией танцевальных частей (аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, гавота, менуэта).

В музыке кореллиевских *concerti grossi* мы ощущаем тот же принцип сопоставления медленных, глубоко лиричных или насыщено-патетичных частей и быстрых фугированных, моторных или танцевальных, который мы наблюдали в сонатах. Однако, соответственно особенностям жанра и его большим динамическим возможностям, музыка *concerti grossi* характеризуется насыщенностью, порой красочностью звучания, нередко драматичностью музыкальных образов, сохраняя в то же время в ряде частей свойственные другим его произведениям патетичность и лиризм.

В своих концертах Корелли дал образцы и мужественной патетики, например, *Andante*, *Largo* из Седьмого концерта, а также вступительное *Largo* из Третьего *concerto grosso*. К. Кузнецов и И. Ямпольский даже усматривают в Третьем концерте *g-moll* отдаленный прообраз Пятой симфонии Бетховена; представляется, что это может в какой-то степени быть отнесено лишь к философски-углубленному *Largo*.

Высокой поэтичностью, душевной широтой и раскрепощенностью привлекает и народная по истокам «Пастораль», которая завершает Восьмой концерт, получивший название «Рождественского». Она близка к жанру медленной сицилианы, в ней проступают влияния наигрышей народных музыкантов. Здесь господствуют полутона, спокойное течение незатейливой мелодии, состояние спокойной медитации. Не исключено, что эта музыка была первоначально создана для исполнения в «Аркадской академии», где аркадские (пастушеские) мотивы были ведущими. Может быть, она и была одним из тех концертов, которые там исполнялись Корелли.

Завершают обычно концерты все же быстрые части в темпе *Allegro* или *Vivo*, *Vivace*. В камерных концертах в качестве финалов выступают жиги и менуэт (в темпе *Vivace*). Нередко концерт завершают две быстрые части, а иногда и три (в Четвертом и Десятом), что превращает многочастный концерт в четырех-частный с разросшимся финалом.

Количество частей в концертах еще более неустойчиво, чем в сонатах. Корелли, стремясь к масштабности целого, еще не прибегает к разработочности, введению контрастных тем. Он

использует скорее метод контрастирования различных по характеру и темпу частей, придавая им единство за счет монотематических связей и создавая некую репризность внутри целого. Так, во Втором концерте первая и четвертая части построены на одном тематическом материале, в Двенадцатом концерте первая, четвертая и пятая части – на однотипной интонации.

Все же связующей нитью для многочастных концертов – а некоторые, включая медленные связки-мостики, насчитывают десять (Второй), девять (Восьмой) или семь (Первый и Седьмой) частей – является скрипичная концертность, блестящее использование контраста *solo* и *tutti*, живость, энергичность и лаконичность частей как экспонирование различных состояний. Все в целом способствует созданию общего настроения праздника.

Арканджело Корелли заслуженно считается основоположником итальянской скрипичной школы XVII – начала XVIII века. Опираясь на народные традиции, отражая сказавшиеся в музыке плодотворные влияния эпохи Просвещения, он обобщил лучшие достижения итальянской скрипичной музыки XVII века, заложил своим творчеством основы предклассического стиля в скрипичном искусстве.

Корелли открывает славное созвездие, в которое наряду с ним входят Вивальди и Тартини. Музыка Корелли оказала значительное воздействие не только на итальянских музыкантов – она нашла преломление в творчестве Баха, Генделя, Куперена, Телемана и других композиторов. На ней учились многие поколения музыкантов.

Продолжающаяся жизнь кореллиевской музыки коренится в ее гуманизме, богатстве содержания ее образов, совершенстве стиля, мудром и тонком использовании выразительных возможностей скрипки, ее подлинной «скрипичности», неотделимой от тех художественных задач, которые ставил перед собой Корелли.

Франческо Джеминиани

Среди выдающихся итальянских скрипачей XVIII века выделилось два лучших ученика Корелли – Франческо Джеминиани, который внес огромный вклад в скрипичное искусство развитием выразительной стороны игры, и Пьетро Локателли – как смелый новатор в области скрипичной виртуозности.

Франческо Саверио Джеминиани (1687–1762) родился в Лукке. Город имел отличный театральный оркестр, здесь славились в ту пору городская капелла, капеллы архиепископа и древнего собора Санта Кроче. Учиться на скрипке Джеминиани начал в раннем возрасте у своего отца – скрипача городской капеллы и театрального оркестра (ум. в 1707). Затем последовали годы учения у К. А. Лонати в Милане и у А. Корелли в Риме.

В 1707 году Джеминиани заменил своего умершего отца в Луккской капелле, а затем стал ее руководителем. Позднее возглавил оркестр в Неаполе (1711), где играл на скрипке, альте. Здесь он брал некоторое время уроки композиции у А. Скарлатти. В 1714 году Джеминиани поселяется в Лондоне, где в короткий срок приобрел славу как ансамблист, концертирующий скрипач, педагог. Здесь он подружился с Генделем, возглавил оркестр во время исполнения его сочинений, дирижировал ими, неоднократно играл с Генделем в различных придворных и других концертах. Их объединяло сходство взглядов на проблемы музыкальной выразительности, предназначения музыки; не исключено и взаимное влияние их творчества, особенно инструментального.

Джеминиани пользовался большим успехом не только в Лондоне, но и в Ирландии, сыграв значительную роль в формировании английской скрипичной школы. Среди его учеников были Ч. Ависон, Дж. Клагг, М. Фестинг и наиболее известный из них Мэтью Дюбург (1703–1767), долгое время работавший в Дублине (где его частым гостем бывал Джеминиани), а затем в Лондоне.

В 1731/32 году Джеминиани провел в Лондоне цикл из двадцати концертов, в которых исполнял в основном собственные сочинения. В 1733 году он открыл концертный зал в Дублине. Неоднократно выступал Джеминиани и как дирижер. Имеются сведения о его посещении Парижа уже в 1740 году; во всяком случае, французскую столицу он посещал с 1749 по 1755 год. В 1754 году в Париже был поставлен его балет «Заколдованный лес» по сюжету

Тассо (музыка опубликована как *concerto grosso* в 1756 году). Продолжая активную деятельность в Лондоне, Джеминиани в 1758 году начал издавать журнал «*The Harmonical Miscellany*», где публиковал и свои сочинения. Но сумел выпустить только два номера.

В 1759 году Джеминиани принимает приглашение графа Белламоунта занять место концертмейстера в его капелле – одной из лучших капелл Ирландии. До последних лет жизни он много играл, преподавал, сочинял музыку, писал музыкально-педагогические труды. В 1760 году он поселился в Дублине, где жил его ученик и друг М. Дюбург. 3 марта этого же года состоялся его последний концерт. В 1762 году итальянский скрипач в бедности закончил свой жизненный путь. За долги была продана его картинная галерея.

Игра Джеминиани отличалась особой выразительностью, богатством динамических красок, необычайной живостью и темпераментностью. Не случайно Тартини называл Джеминиани «неистовым» («*il furibondo Geminiani*»). Это определение, по-видимому, в равной мере относилось к нему как исполнителю и как композитору. Образная яркость, отличавшая его игру, была органично связана с образностью музыкального мышления Джеминиани.

По рассказу его французского современника виолончелиста Ш. А. Бленвиля, Джеминиани, сочинявший обычно со скрипкой в руках, мысленно рисовал себе картины, сильно волновавшие его чувства и воображение: когда ему надо было сочинить нежное и патетическое адажио, он «уходил в себя», представляя себе самые большие несчастья – смерть детей, отчаяние жены, пожар своего дома, что он покинут друзьями. Эти картины вызывали в нем сильный аффект, тогда он брал скрипку и предавался импровизациям.

Наиболее ранним сочинением Джеминиани были Двенадцать сонат для скрипки без сопровождения – жанр необычный для того времени. Они были созданы в Италии во время его обучения в 1705 году и опубликованы в Болонье. В чем-то их язык близок поискам Локателли. Некоторые сонаты (например, *B-dur*) содержат довольно развитые скрипичные фуги.

В 1716 году в Лондоне выходят его Двенадцать сонат для скрипки с басом *op. 1*, написанные, видимо, также в Италии. Они отражают влияние сонат Корелли. Джеминиани считал нужным их переиздать в 1739 году с «добавлением украшений и аппликатуры». Это было вызвано, вероятно, тем, что к тому времени традиции орнаментирования стали утрачиваться, а с ними был связан стиль медленных частей, усиление мелодической выразительности, импровизационность. Исполнение подобного рода украшений требовало не только вкуса и чувства меры, но и технической сноровки, подвижности левой руки, пальцевой беглости и т. п.

Говоря о технике в сонатах *op. 1*, нельзя также не отметить достаточно сложных задач в отношении двойных нот, особенно в быстрых фугированных частях. Об этих частях Ч. Бёрни, слышавший Джеминиани в Лондоне и называвший его «большим мастером скрипичной игры», писал, что лишь немногие могут их сыграть, однако все знатоки признают, что они разработаны более мастерски, чем фуги Корелли. В дальнейшем Джеминиани еще раз вернулся к этим сонатам, переработав их в 1750 году в трио.

К этому времени кореллиевские влияния на творчество Джеминиани постепенно уступают воздействиям Генделя. Об этом можно судить по Двенадцати сонатам *op. 4* для скрипки и баса *continuo* итальянского мастера, изданным в 1739 году. Здесь почти исчезают фугированные быстрые части, столь характерные для Корелли и для *op. 1* Джеминиани. А. Мозер приводит убедительные примеры приближения Джеминиани к Генделю в отношении музыкального языка сонат, хотя не исключено и обратное влияние. И эти сонаты переработаны в *concerti grossi* в 1743 году.

Одной из лучших скрипичных сонат Джеминиани является Соната *c-moll*, дошедшая до нас в редакции Ф. Давида. Она состоит из выразительного и распевного *Largo*, фугированного *Allegro moderato*, лирической Сицилианы и подвижного финала – *Allegro ma non troppo*. В ней используются техника двойных нот, «переброски» смычка, арпеджио, аккорды. Танцевальные обозначения частей (Сарабанда, Жига, Сицилиана и др.) применяются реже темповых, хотя жанровый элемент порой проявляется в быстрых частях с темповыми обозначениями.

Concerti grossi Джеминиани продолжают развитие жанра, столь разработанного уже его учителем Корелли. Значительный интерес представляют переработанные им в 1726–1728 годах в *concerti grossi* скрипичные сонаты Корелли (*op. 5*); Джеминиани аранжировал их для шестиголосного оркестра, подчас довольно свободно обращаясь с кореллиевским текстом.

Кроме того, он переработал в *concerti grossi* трио-сонаты Корелли *op. 3* и ряд своих скрипичных сонат. Его *concerti grossi*, специально написанные в этом жанре, входят в *op. 2, 3, 6* и *7*. Чаще всего они написаны для смычкового оркестра с добавлением флейт и фаготов. Партия баса обычно поручается клавесину.

В *concerti grossi* Джеминиани сохраняется основной принцип жанра – сопоставление *concertino* и *concerto grosso*. Композитор Широко использует в них имитации и фугированную фактуру. В поздних изданиях своих *concerti grossi* (как это было и с сонатами) Джеминиани в медленных частях добавляет большое количество украшений, что усиливает изящество и пластичность музыки.

Склонность Джеминиани к теоретическим и методическим обобщениям своего практического опыта и многолетних наблюдений проявилась в целом ряде написанных им дидактических трудов. Ранний вариант «Скрипичной школы» Джеминиани появился в виде анонимного издания в Лондоне в 1731 году.

В 1740 году появилось анонимное лондонское издание основного педагогического труда Джеминиани «*The art of Playing on the Violin...*» («Искусство игры на скрипке...») *op. 9*. Он был переиздан, уже с обозначением автора, в Лондоне в 1751 году, а в следующем году – в Париже на французском языке. (Факсимильное воспроизведение этого издания с предисловием Д. Бойдена появилось в Лондоне в 1951 году. Д. Бойден рассматривает издание 1751 года как первое, что не соответствует фактам. В дальнейшем цитаты приводятся по изданию Бойдена.)

Этот лаконично составленный педагогический труд Джеминиани, в котором ясно выражены его эстетические позиции, состоит из теоретической части и практической. Из предисловия следует, что сочинение это предназначено для подвинутых скрипачей, которых автор призывает следовать естественным красотам и натуральности человеческого пения вместо того, чтобы заниматься звукоподражательством и «внешними эффектами».

«Цель музыки, – пишет он во Введении, – не только в том, чтобы усладить слух, но и в том, чтобы выражать чувства, возбуждать воображение, воздействовать на разум, управлять страстями. Искусство игры на скрипке заключается в умении придать инструменту тон, способный соперничать с самым совершенным человеческим голосом, и в исполнении каждой пьесы с точностью, верностью и тонкостью выражения, соответственно истинной цели музыки».

Касаясь орнаментики, принципов расшифровки сокращенной записи медленных частей, Джеминиани пишет: «То, что называют обычно хорошим вкусом в пении или игре, было здесь понято несколько лет тому назад как уничтожение точной мелодии и намерений композитора. Существует предположение со стороны многих людей, что настоящий хороший вкус не может быть приобретен никакими правилами искусства, являясь особым даром природы, присущим только тем, у которых есть хороший слух, но так как большинство мнит себя обладателем этой привилегии, то отсюда вытекает, что каждый, кто поет или играет, ни о чем столько не думает, как о постоянном выполнении некоторых пассажей или излюбленных украшений, и воображает этим способом прослыть хорошим исполнителем, не замечая того, что задача играть с хорошим вкусом заключается не в частых пассажах, а в выявлении стремлений композитора с силой и изяществом».

В своих эстетических воззрениях Джеминиани придерживался того направления, представителями которого в XVIII веке были наряду с ним такие музыканты, как Ф. Куперен, И. Маттезон, И. Кванц, Ф. Э. Бах, Л. Моцарт, Дж. Тартини, Л. Боккерини. Взгляды этих музыкантов нашли свое обобщение в так называемой "теории аффектов". Отражая прогрессивное стремление к «соответствию музыки и аффекта», то есть к содержательной музыке, сторонники теории аффектов нередко эту связь трактовали примитивно-прямолинейно. Отсюда вытекало несколько наивное и механическое толкование мелодической орнаментики в «Школе» Джеминиани, который пытался каждое украшение (а к ним он, подобно Тартини, относил и вибрату) или характер его исполнения связать с определенным чувством (аффектом).

Так, о морденте Джеминиани пишет следующее: «Он пригоден для выражения различных чувств, например, если он исполняется с силой и длительно, он выражает ярость, гнев, решимость и т. д. Если играть его менее сильно и короче, он выражает радость, удовлетворение

и т. д. Но если вы сыграете его совсем тихо и раздувая ноту, он может означать ужас, страх, горе, рыдание и т. д. Исполняя его коротко и нежно, раздувая ноту, вы можете выразить страсть и веселье».

О вибрации (*tremolo*): «Она [вибрация] не может быть записана в виде нотных примеров. Выполняя ее, вы должны крепко прижать палец к струне инструмента и привести в движение кисть, не спеша и равномерно повышая и понижая [звук]. Если она [вибрация] длится долго при приближении смычка к подставке, звук раздувается и заканчивается сильно, [это украшение] может выразить величественность, достоинство и т. д. Но выполняя его короче, слабее и нежнее, можно воплотить любовь, благоговение и т. д. Будучи же воспроизведено на коротких нотах, оно лишь способствует более приятному звучанию, и поэтому им надо пользоваться как можно чаще». И все же, при всей наивности этих рекомендаций, Джеминиани исходил из верного основного тезиса: «хорошая музыка выражает движения души, а плохая музыка – это музыка ничего не выражающая».

Джеминиани одним из первых вводит в свою «Школу» динамические нюансы – *crescendo* и *diminuendo*, хотя и не применяет этих терминов, а обозначает их особыми наклонными линиями от ноты к ноте: линия, идущая вверх с утолщением, обозначает усиление звука, а с утончением и вниз – ослабление. Можно заметить, что это весьма напоминает уже современные нюансировочные «вилочки».

Обозначает он и выразительный прием «раздувания» звуков и фраз: звук должен начинаться тихо и равномерно усиливаться до его середины, а затем ослабевать до конца. Движение смычка должно быть непрерывным. Встречается и обозначение *subito piano*, когда после линии *crescendo* на следующей ноте Джеминиани ставит знак *piano*.

О динамических обозначениях *forte* и *piano* он пишет: «Они безусловно необходимы для того, чтобы передать выразительность мелодии: ведь всякая хорошая музыка должна быть подражанием прекрасной речи, и эти два украшения имеют целью передать звучание голоса, который усиливается или затихает во время речи».

Что касается постановочных указаний и техники, можно ответить следующие моменты. Скрипку Джеминиани советует держать на ключице слева от подгрифа (а не справа, как это было принято ранее). Смычок держится «свободно, удобно и без судорожности», пальцы находятся на трости на расстоянии примерно 10 сантиметров от колодки. «Движение должно исходить из кисти и из локтя, когда играют ноты в быстром темпе, и весьма незначительно или даже совсем без участия плечевого сустава», а в процессе звукообразования «играет роль не тяжесть всей руки, а давление на смычок первого пальца. Одной из главных красот скрипки является расширение (или увеличение) и смягчение звука; это осуществляется надавливанием смычка на струны первым пальцем в большей или меньшей мере». Как видим, рекомендации весьма прогрессивные для того времени.

Положение левой руки на грифе в первой позиции определялось от четвертого пальца на струне Соль, берущего ноту ре, к первому пальцу на струне Ми, берущему ноту фа (так называемый «гриф Джеминиани»), что объясняется в определенной степени меньшей мензурой, чем у современных скрипок, хотя в целом рука находится здесь не в самом благоприятном положении.

Первоначальные навыки игры он советует вырабатывать в условиях отдельной постановки рук, ставя сначала пальцы на гриф без смычка. Джеминиани рассматривает семь позиций, уделяет достаточно внимания их смене, продвижению руки вдоль грифа. Характерно, что он дает двойную аппликатуру хроматических гамм (скользящую и последовательную).

Значительное место отведено изучению двойных нот (от прим до октав) в гаммах. Хорошо разработана и техника штрихов – *detache*, *legato* и их комбинации, острые штрихи, *staccato*. Джеминиани отвергает устаревшее правило, предписывающее ноту, приходящуюся на сильную долю, играть обязательно смычком вниз (что было принято во французской, а затем английской школе в связи с балетным искусством).

Весьма любопытны упражнения, способствующие развитию импровизационной стороны игры. Так, он предлагает различные ритмические мелодизированные варианты исполнения гамм, показывая, как можно «разукрасить» простую последовательность. Для той же цели приводятся девять гамм в двойных нотах, украшенных варьированием.

Для развития навыков чтения с листа Джеминиани приводит упражнения на изучение семи позиций с модуляциями: «Я уверен, что модуляции в этих позициях, будучи весьма трудными, являются, однако, крайне полезными, так как хороший скрипач обязан исполнять чисто и верно всякое предложенное ему произведение, но тот, который никогда не играл другой музыки, кроме как в простых и приятных модуляциях, если ему приходится играть с листа, не может не выявить своей несостоятельности».

"Школа" не ограничивается чисто дидактическим материалом и заканчивается музыкальным – двадцатью четырьмя этюдами для скрипки с басом и двенадцатью пьесами, в которых обобщаются и закрепляются все виды техники, решаются и музыкально-выразительные задачи. Так, в этюде № 21 приводятся девятнадцать штриховых и ритмических вариантов в арпеджио, в этюде № 23 разрабатываются двойные ноты, в этюде № 24 даются различные штрихи в достаточно сложных ритмических вариантах (предварительно поясняется их исполнение на открытых струнах).

Кроме Скрипичной школы Джеминиани созданы «Правила игры с верным вкусом на скрипке, немецкой флейте, виолончели и клавесине» (1739), «Гармоническое руководство или гармонический словарь. Подлинно верный путеводитель по гармониям и модуляциям...» (1742), «Искусство аккомпанемента и новый верный способ расшифровки цифрованного баса на клавесине» (1755/56), «Искусство игры на гитаре или цитре, содержащее различные сочинения с виолончельным или клавесинным басом» (1760). Уже этот перечень показывает, насколько разносторонним музыкантом был Джеминиани.

Франческо Джеминиани вошел в историю скрипичного искусства как выдающийся скрипач, талантливый композитор, одаренный педагог, мыслящий музыкант. Вклад, внесенный им в скрипичную культуру, заслуживает тем большего внимания, что знаменует собой завершение предклассического периода и непосредственную подготовку классического периода данной области музыкального искусства.

Пьетро Антонио Локателли

Другой выдающийся ученик Корелли – Пьетро Антонио Локателли (1695–1764) прославился как выдающийся виртуоз XVIII века, новатор в области скрипичной техники, во многом подготовивший появление Паганини.

Данных о его жизни очень мало. Он родился в Бергамо и, видимо, там получил первые уроки игры на скрипке. Уже в ранней юности он отправился в Рим, чтобы совершенствовать свое искусство под руководством Корелли. Здесь он находился до 1714 года, а возможно, и несколько позднее. После концертов в Италии и Европе, где он приобрел славу виртуоза, Локателли поселяется в Амстердаме (ок. 1721 года). В 1721 году там выходит из печати его первый опус – Двенадцать *concerti grossi*, в которых заметно влияние стиля его учителя.

Амстердам в это время был известным культурным и музыкальным центром Европы, где шла интенсивная концертная жизнь, приезжали знаменитые музыканты. Город славился как один из Немногих центров нотопечатания, где издавалось большое количество и произведений итальянских композиторов.

В 1725 году Локателли занимает должность камерного музыканта в капелле принца Филиппа Гессен-Дармштадтского в Мэнтуе, затем служит у курфюрста Фридриха-Августа в Саксонии, выступает в Берлине и Касселе. После ряда концертных выступлений в Италии (в том числе в Венеции), Испании, Англии Локателли в 1729 (по некоторым сведениям – в 1732) году поселяется уже навсегда в Амстердаме. Здесь он занимается интенсивной концертной деятельностью как скрипач и дирижер, организует первые открытые публичные концерты, преподает, помогает изданию музыкальных произведений.

Судя по оставшимся в его наследии отпечатанным отдельным страницам произведений Вивальди, Тартини, Тессарини и других композиторов, Локателли корректировал текст и способствовал публикации сочинения своих итальянских коллег.

В 1738 году происходит встреча Локателли с А. Вивальди, который приехал в Амстердам, куда был приглашен не без инициативы Локателли на празднование столетия основания местного театра. Вивальди написал для этого случая импозантный *concerto grosso* для десяти

инструментов. На торжественном вечере он дирижировал сам; другими концертами, где были его сочинения, дирижировал Локателли. Они много музицировали вместе. Не исключено, что концерт Вивальди «У гробницы» мог повлиять на одноименную сонату Локателли.

Локателли называл себя «итальянским мастером музыки, живущим в Амстердаме». Он живо интересовался музыкальной жизнью Италии, что сказывается в его сочинениях, отражающих новые веяния, особенно связанные с венецианской оперой. Локателли занимался и педагогической деятельностью. У него было много учеников, и он воспитал ряд профессиональных скрипачей. Однако никто из них не стал концертирующим инструменталистом, за исключением одного – Ж. М. Леклера, уже сложившегося скрипача, получавшего у него уроки в 1741 году и написавшего под его влиянием сонату «У гробницы».

Ко времени пребывания в Амстердаме относятся практически все напечатанные сочинения Локателли. Некоторые из них были написаны ранее. Так Двенадцать сонат для поперечной флейты и basso continuo, op. 2 (1732) явно были написаны в Германии, где традиции игры на флейте были широко распространены, в том числе и при берлинском дворе.

Зато уже следующее сочинение поставило Локателли в ряд наиболее интересных скрипичных композиторов Европы. Он издает свое знаменитое произведение «Искусство скрипки», op. 3 (1733), содержащее двенадцать концертов и двадцать четыре каприза для скрипки соло, предвосхищавших технику Паганини. Многие сочинения Локателли остались в рукописи.

Локателли очень ценили в Амстердаме. В некрологе было написано, что он в равной мере был знаменит как своими сочинениями, так и манерой их исполнения и заслуженно считался одним из первых скрипачей в Европе. И. И. Кванц ставит Локателли-скрипача наравне с Тартини.

Сохранилось свидетельство и другого современника, немецкого теоретика, композитора и музыкального писателя Ф. В. Марпурга (1718–1795). За год до смерти Локателли он писал о приветливости и общительности итальянского скрипача, снискавшего в Голландии популярность и любовь. «Раньше, – пишет Марпург, – он играл очень гармонично, никого не оставляя равнодушным, но в то же время настолько резко, что для нежного уха (слуха) это было невыносимо» (55, 203).

Последнее замечание можно отнести за счет субъективности восприятия Марпурга: яркий и импозантный стиль исполнения Локателли, как и сильная энергичная манера звукоизвлечения казались необычными для эстетических представлений немецкого музыканта. Но из его отзыва с явной несомненностью следует, что исполнительскому искусству Локателли были свойственны гармоничность, сила и убедительность.

Ч. Бёрни замечал, что игра Локателли больше поражала, чем восхищала; при этом он имел в виду исключительную силу и виртуозность его игры. И другие современники подчеркивали в исполнительском стиле итальянского мастера прежде всего энергию, оригинальность выражения, темпераментность. Однако его поиски виртуозности не всеми воспринимались в ту пору положительно. Для некоторых они казались чрезмерными. Локателли упрекали в «злоупотреблении природой скрипки», что его технические находки «ужасно поражали слушателей» и «приводили к монотонности стиля» и т. п.

Однако неверно было бы полагать, что при этом Локателли жертвовал выразительностью. Его сонаты, концерты, сюиты показывают глубокое понимание музыки, яркую образность. Пожалуй, лишь в капризах проявлялась чисто виртуозная сторона его искусства.

Первые его сочинения – Двенадцать concerti grossi продолжают традиции Корелли. Четыре из них – камерные. Однако, в отличие от concerti grossi своего учителя, есть и определенные изменения, направленные на усиление концертности. В состав concertino входит уже квартет, а не трио (две скрипки, альт и виолончель); в Восьмом же концерте концертирует даже квинтет (с добавлением второго альтя). Кроме того, более смелым становится гармонический язык, применяются такие необычные для Корелли тональности, как As-dur и f-moll. Более пластичной становится мелодика, особенно в камерных концертах.

В истории скрипичного искусства, как уже отмечалось, особое Место принадлежит op. 3 Локателли, изданному в Амстердаме в 1733 году. Это – сочинение, известное под названием «L'Arte del violino» («Искусство скрипки»), – «12 концертов или скрипичных соло с 24

каприччо *ad libitum* для первой (солирующей) и второй скрипок, альты, виолончели и баса». Здесь Локателли во многом преодолевает рамки кореллиевских *concerti grossi*: богаче и выразительней становится мелодический язык, значительно расширяется диапазон, появляются элементы разработки.

За исключением Второго (двухчастного) и Двенадцатого (четырёхчастного) концертов, все они трехчастные, причем обе быстрые части (первая и последняя) заканчиваются своеобразной каденцией, которую Локателли называет каприччо. Правда, в конце каждого каприччо имеется знак ферматы, указывающий исполнителю на возможность дополнительной импровизации своей каденции.

Заметим, что еще до Локателли скрипичные каприччи-каденции эпизодически вводили в свои сочинения М. Уччеллини и А. Вивальди. Но лишь у Локателли каприччи получают столь развитую форму, в виртуозном отношении поднимаясь на новую ступень. В начале нашего века эти каприччи с добавлением еще одного его каприччо – «Лабиринт гармонии» – в своей редакции под заголовком «*L'art du violon*» и с посвящением Дж. Б. Виотти издал французский скрипач Э. Надо, а в 1921 году переиздал Р. Франкони.

В двадцати четырех каприччи, в основном имеющих концертно-виртуозное значение, Локателли предстает подлинным новатором скрипичной техники, подготовившим (а в известном смысле и предвосхитившим) технику Паганини. Для этих произведений характерна импровизационность. Они изложены в сокращенной нотации, принятой в то время. Расшифровка требовала не только знания определенных правил, но и творческой фантазии, владения виртуозными техническими средствами выразительности.

Это была пора, когда сольное виртуозное начало пробивало себе путь, оформлялось как ярко инструментальное начало, имеющее право на существование. Кроме того, уже начинали проявлять себя, пока еще подспудно, тенденции к массовому, демократичному театрализованному искусству. И здесь Локателли прозорливо уловил тенденции искусства. Для того чтобы облегчить выполнение некоторых технических приемов и способов звукоизвлечения, он один из первых утончил струны, что дало необыкновенный успех, особенно в игре флажолетами, в быстрых пассажах и звучании верхних позиций. Паганини перенял это именно от Локателли.

В каприччи мы видим не только новые виртуозные приемы – значение их гораздо глубже. Локателли впервые подходит к скрипичной технике с позиций раскрытия физических возможностей человеческих рук, нахождения способов их наибольшего приспособления к инструменту в связи с художественными задачами. Так, он вместо распространенного приема «растяжки» четвертого пальца, столь часто применяемого итальянской школой, Корелли и даже Тартини, применяет прогрессивный способ, актуальный и сейчас, – прием оттяжки первого пальца вниз, гораздо более естественный и рациональный.

Впервые Локателли выходит и за рамки квартового охвата позиции, плавного перемещения руки вдоль грифа, применяя смелые скачки на большие расстояния, зачастую связанные и с перебросками смычка в быстром темпе, что связано с опережающими движениями плеча и предплечья по отношению к кисти. Именно использование «внепозиционного» движения руки вдоль грифа (приём, усовершенствованный Паганини) и дало ему возможность исполнять немислимые для старой техники слиговые пассажи через весь гриф вплоть до семнадцатой позиции.

Локателли вводит комплексное движение пальцев, создавая типологические фактурные приемы, равно как и в штрихах – не просто вводит прыгающие штрихи – *staccato* и рикошет, но создает оригинальные штриховые сочетания, которые впоследствии найдут широкое применение в скрипичной литературе.

Интересным является и то, что Локателли стремится возможно более широко раскрыть выразительные возможности скрипки как самостоятельного инструмента, способного решать задачи и без поддержки баса. В этом отношении интересно сочетание трели с проведением мелодии на соседней струне (прием самоаккомпанемента), который использовал и Тартини в сонате «Дьявольская трель».

В репертуаре современных скрипачей наиболее популярна привлекающая своей выразительностью и мастерским использованием инструмента *f-moll*'ная соната Локателли «У

гробницы» (посвященная памяти жены) в обработке Э. Иззи. Это большая концертная соната с яркими контрастами, гораздо более значительными, чем в других сочинениях Локателли этого жанра. Образное содержание сонаты органично связано с программностью, что в целом не характерно для Локателли, искавшего специфическую и самостоятельную скрипичную сферу выразительности. В этой сонате ярок тематизм. Основные грани образа, настроения даны в первой части. По жанру это – типичное оперное *lamento*, близкое венецианским образцам.

В ор. 7 (1741) Локателли применяет новый вариант состава ансамбля. По существу эти шесть концертов для смычковых-инструментов с *basso continuo* представляют собой прообраз квартетного жанра. Написаны они для трех скрипок и баса и в случае исполнения баса на виолончели весьма близки классическому составу квартета. Особый интерес представляет Шестой концерт, носящий программное название «Плач Ариадны», в котором широко представлено речитативное оперное начало. Не исключено и здесь влияние творчества Вивальди. И в следующем опусе – Десять сонат (1744) содержатся четыре сонаты аналогичного состава.

Завершают изданные сочинения Локателли его концерты для четырех инструментов ор. 9 – «Искусство новой модуляции» (1762).

П. Локателли вошел в историю скрипичного искусства как яркий художник, новатор в области скрипичной техники, однако вовсе не ограничившийся только ею. Смелость его поисков нельзя сводить к простому экспериментаторству (как это нередко делается). Он открыл новые выразительные возможности скрипки, которые значительно обогатили скрипичное искусство.

Антонио Вивальди

Выдающийся скрипач и композитор Антонио Вивальди (1678– 1741) – один из ярчайших представителей итальянского скрипичного искусства XVIII века. Его значение, особенно в создании сольного скрипичного концерта, выходит далеко за пределы Италии.

А. Вивальди родился в Венеции, в семье отличного скрипача и педагога, члена капеллы собора Сан-Марко Джованни Баттисты Вивальди. С самого детства он страдал серьезным дефектом грудной клетки (узкая грудь «килем», сдавливающая сердце), из-за чего всю жизнь прожил полуинвалидом, страдая сильной астмой. С раннего детства отец учил его игре на скрипке, брал на репетиции. С 10 лет мальчик стал заменять отца, работавшего также в одной из консерваторий города.

Руководитель капеллы Дж. Легренци заинтересовался юным скрипачом и занимался с ним игрой на органе и композицией. Вивальди бывал на домашних концертах у Легренци, где прослушивались новые сочинения самого хозяина, его учеников – Антонио Лотти, виолончелиста Антонио Кальдары, органиста Карло Поларолли и других. К сожалению, в 1790 году Легренци умер и занятия прекратились.

К этому времени Вивальди начал уже сочинять музыку. Его первым дошедшим до нас сочинением является духовное произведение, датированное 1791 годом. Здоровье Вивальди не становилось лучше, в оркестре он не смог выдерживать нагрузку. Перед отцом встал вопрос о его дальнейшей судьбе. Наиболее перспективным было бы преподавать в консерватории (их в Венеции было четыре). Но все консерватории (как их называли, госпитали) были при церквях и там обучались бедные девушки и сироты (мужские консерватории были в Неаполе).

Отец счел наилучшим дать сыну духовное образование, так как сан и обет безбрачия давали Вивальди право преподавать в женской консерватории. Так началось духовное обучение в семинарии. В 1693 году он был посвящен в сан аббата. Это обеспечило ему доступ в наиболее авторитетную консерваторию «*Ospedale della Pietà*». Однако священный сан оказался в дальнейшем помехой развешиванию огромного таланта Вивальди.

После аббата Вивальди продвигался по ступеням духовных чинов и наконец в 1703 году был посвящен в последний нижний чин – священника, что давало ему право служить самостоятельную службу – мессу. Но из-за нарастающих болей в груди и кашля Вивальди три раза пытался и не смог довести мессу до конца. И его освободили от службы ввиду болезни. Однако остался анекдот, обычно приводимый в литературе, что он был отстранен от службы за

то якобы, что прервал мессу и ушел в алтарь, чтобы записать тему фуги. Однако за ним осталось прозвище «Рыжий священник». Надо отметить, что и его отец фигурирует в списках Сан-Марко под прозвищем «Рыжий».

Отец вполне подготовил Вивальди к преподаванию, сам занимаясь тем же в Консерватории «нищих». Музыка в консерватории была главным предметом. Девушек учили петь, играть на разных инструментах, дирижировать. Консерватория обладала одним из лучших в то время в Италии оркестров, в нем участвовало 140 воспитанниц. Об этом оркестре восторженно отзывались Б. Мартини, Ч. Бёрни, К. Диттерсдорф. Вместе с Вивальди здесь преподавал ученик Корелли и Лотти Франческо Гаспарини, опытный скрипач и композитор, чьи оперы шли в Венеции.

В консерватории Вивальди обучал игре на скрипке и «английской виоле». Работа увлекла Вивальди. Консерваторский оркестр стал для него своего рода лабораторией, где могли осуществляться его замыслы. Уже в 1705 году выходит из печати его первый опус трио-сонат (камерных), в которых ощущается еще влияние Корелли. Характерно, однако, что в них не заметно никакого признака ученичества. Это зрелые художественные сочинения, привлекающие свежестью и изобразительностью музыки.

Как бы подчеркивая дань гению Корелли, он завершает сонату № 12 теми же вариациями на тему Фолии. Уже в следующем году выходит и второй опус – *concerti grossi* «Гармоническое вдохновение» (появившиеся на три года раньше концертов Торелли). Именно среди этих концертов находится знаменитый *a-moll*'ный.

В консерватории служба шла успешно. Вивальди поручают руководство оркестром, затем и хором. В 1713 году в связи с уходом Гаспарини Вивальди становится главным композитором с обязательством сочинять по два концерта в месяц. В консерватории он работал (с некоторыми перерывами) почти до конца жизни (1740). Оркестр консерватории он довел до высшего совершенства.

Концерты в Pieta были по воскресеньям открытые. Исполнением оркестра восторгался Ж.Ж. Руссо. Ш. де Бросс писал: «Какая закругленность исполнения! Только здесь можно услышать первый удар смычка, столь незаслуженно восхваляемый в оркестре Парижской оперы. Хиаретта наверняка была бы первой скрипкой Италии, если бы Анна-Мария из консерватории ее не превосходила».

Слава о Вивальди-композиторе быстро распространяется не только в Италии. Его сочинения выходят в Амстердаме. В Венеции он встречается с Генделем, А. Скарлатти, его сыном Доменико, который учится у Гаспарини. Вивальди получает известность и как скрипач-виртуоз, для которого не существовало неисполнимых трудностей. Его мастерство проявлялось в импровизированных Каденциях.

Об одном таком случае присутствовавший на постановке в театре «Сан Анджело» оперы Вивальди об его игре вспоминал: «Почти в конце, аккомпанируя великолепно соло певице, напоследок Вивальди исполнил фантазию, которая меня по правде испугала, Потому что это было что-то невероятное, подобно которому никто не играл и не может сыграть, ибо своими пальцами он забрался так высоко вверх, что для смычка уже не оставалось никакого места, и это на всех четырех струнах исполняя с невероятной скоростью фугу». Записи нескольких таких каденций остались в рукописях.

Вивальди сочинял стремительно. Из печати выходят его сольные сонаты, концерты. Для консерватории он создает свою первую ораторию «Моисей, бог Фараона», готовит первую оперу – «Отгон в Вилле», прошедшую с успехом в 1713 году в Виченце. В последующие три года он создает еще три оперы. Затем наступает перерыв. Вивальди писал так легко, что даже сам иногда отмечал это, как на рукописи оперы «Тито Манлио» (1719) – «сработано за пять дней».

В 1716 году Вивальди создает для консерватории одну из лучших своих ораторий: «Юдифь торжествующая, побеждающая Олоферна варваров». Музыка привлекает энергией и размахом и в то же время удивительной красочностью, поэтичностью. В том же году во время музыкальных торжеств в честь приезда герцога Саксонского в Венецию были приглашены для выступлений два молодых скрипача – Джузеппе Таргини и Франческо Верачини. Встреча с Вивальди оказала на их творчество глубокое воздействие, особенно на концерты и сонаты

Тартини. Тартини говорил, что Вивальди – сочинитель концертов, а думает, что он по призванию – оперный композитор. Тартини оказался прав. Оперы Вивальди ныне забыты.

Педагогическая деятельность Вивальди в консерватории постепенно приносила успех. У него занимались также и другие скрипачи: Дж. Б. Сомис (после Корелли), Луиджи Мадонис и Джованни Верокаи, служившие в Петербурге, Карло Тессарини (тоже после Корелли), Даниель Готлоб Трой – капельмейстер в Праге. Воспитанницы консерватории – Санта Таска стала концертирующей скрипачкой, затем придворным музыкантом в Вене; выступала и Хиаретта, у которой занимался видный итальянский скрипач Дж. Феделли.

Кроме этого Вивальди оказался и хорошим вокальным педагогом. Его воспитанница Фаустина Бордони за красоту голоса (контральто) получила прозвище «Новая Сирена». Наиболее известным учеником Вивальди стал Иоганн Георг Пизендель – концертмейстер Дрезденской капеллы.

В 1718 году Вивальди неожиданно принимает приглашение работать руководителем капеллы ландграфа в Мантуе. Здесь он ставит свои оперы, создает многочисленные концерты для капеллы, посвящает графу кантату. В Мантуе он встретил свою бывшую воспитанницу, певицу Анну Жиро. Он взялся развивать ее вокальные способности, преуспел в этом, но серьезно ею увлекся. Жиро стала известной певицей и пела во всех вивальдиевских операх.

Духовенство до поры до времени прощало «рыжему священнику» его прегрешение, но позднее Вивальди почувствовал к себе иное отношение. В 1720 году в Венеции выходит анонимно едкий памфлет на Вивальди и оперных композиторов под заголовком «Модный театр», где высмеиваются оперные штампы, порядки в театре и т. п. Вивальди здесь на обложке поименован аннаграммой «Альдивива», да еще связанный с «Ликанте» – аннаграмма певицы Кантелли, до этого любимицы Вивальди. Сам он был изображен в виде ангелочка, балансирующего на руле перегруженной лодки и т. д.

Памфлет стал сенсацией и пищей для разговоров; с другой стороны, сыграл роль рекламы для опер Вивальди. Автором этого памфлета оказался (что было установлено историками по рукописи) известный Бенедетто Марчелло, с которым Вивальди часто встречался, а возможно, и дружил.

В 1722 году Вивальди возвратился в Венецию. В консерватории он должен теперь сочинять по два инструментальных концерта в месяц и проводить по 3–4 репетиции с ученицами для их разучивания. В случае отъезда он должен был присылать концерты с курьером.

В следующем году римский театр «Капраника» заказывает Вивальди к карнавалу новую оперу. Это была большая честь для композитора. Его опера «Геркулес на Термодонте», созданная специально для Рима, имела огромный успех, особенно благодаря применению им острого «ломбардского» ритма, пунктирного, связанного также с ускорением первой ноты. «Чем быстрее исполняются первые ноты, тем оживленней и свежей выражение, – писал И. Кванц, бывший на представлении оперы. – (...) совсем новое, что мне довелось услышать, был тот вовсе не известный мне тогда вкус, который именовался ломбардским. Его принес в Рим Вивальди и так им очаровал, что они почти не могут слушать того, что не соответствует этому вкусу».

Вивальди не только принял участие в постановке оперы, но и сам играл на чембало и скрипке, дирижуя представлением. В Риме он встречается со многими музыкантами, пишет арии на тексты кардинала Берберини, играет перед папой. Именно здесь появилась известная карикатура на Вивальди художника П. Гецци, оригинал которой хранится в библиотеке Ватикана. Здесь же Вивальди познакомился с маркизом Бентивольо – будущим протектором Феррары, с которым его потом свяжут дружеские отношения. В Риме Вивальди получил заказ еще на две оперы.

В этом же году он создает Двенадцать концертов, составивших ор. 8 – «Опыт гармонии и фантазии», куда входят знаменитые «Времена года» и некоторые другие программные концерты. Он был издан в Амстердаме в 1725 году. Концерты быстро распространились в Европе, а «Времена года» приобрели огромную популярность.

В эти годы интенсивность творчества Вивальди была исключительной. Только для сезона 1726/27 года он создает восемь новых опер, десятки концертов, сонат. Но все же основное

внимание уделяет опере. В 1728 году он был приглашен на встречу с императором Австрии Карлом VI, любителем музыки, хорошо знавшим сочинения итальянского композитора. Вивальди специально приезжает в Триест, где встречается с императором и преподносит посвященные ему Двенадцать концертов «Цитра» ор. 9. Император посвящает его в рыцари, награждает золотой медалью и приглашает на работу в Вену.

На следующий год вместе с отцом, согласившимся сопровождать Вивальди, который очень плохо переносил переезды и перемену обстановки, а также Анной Жиро направляется в Австрию. Здесь он играет, ставит в Праге свою новую оперу «Агриппа», затем еще две. В 1731 году он возвращается в Италию, но не в Венецию, а в Верону к маркизу С. Маффеи – поэту-любителю, на либретто которого создает одну из поэтичнейших своих опер – «Верная нимфа» (1732), затем еще две оперы.

Во время отсутствия Вивальди его музыка, особенно в Венеции, стала широко использоваться для переделки и компоновки других опер, на другой текст. Такие оперы, «пастиччо» («паштет»), были в моде. Писал их и Вивальди. Завоеванные оперные позиции нужно было подтверждать все новыми сочинениями.

Вивальди возвращается в консерваторию. Для Венеции ему надо было создать яркое оперное произведение. Только это могло восстановить его славу. На сюжет П. Метастазии он пишет свою лучшую оперу «Олимпиада», имевшую огромный успех. Именно эта опера была возобновлена в 1939 году, спустя более чем двести лет, на «Неделе Вивальди» в Сиене.

С 1735 года разворачивается плодотворное сотрудничество Вивальди с Карло Гольдони, на либретто которого он создает оперы «Гризельда», «Аристинд» и многие другие. Это сказалось и на музыке композитора, в творчестве которого ярче проявляются черты оперы-буффа, народные элементы.

В следующем году завязывается переписка с Феррарой. От маркиза Бентивольо поступает заказ на две оперы для карнавалов. Вивальди соглашается, еще не подозревая, чем окончится для него этот заказ. Сочинение опер шло успешно, в Ферраре начались уже репетиции, для которых Вивальди подобрал музыкантов и певцов, и вскоре он должен был туда отправиться. Неожиданно он был вызван к папскому нунцию в Венеции и ему был передан запрет феррарского кардинала Т. Руффо на въезд в город, так как он, священник, не служит мессы и имеет любовную связь с певицей.

Пуританские взгляды церкви (а Феррара принадлежала к папской области), ортодоксальные принципы кардинала, недостойное в его глазах поведение Вивальди – все это предопределило срыв постановок, так как запрет касался и А. Жиро. Вивальди писал отчаянные письма Бентивольо и кардиналу, указывал, что его принимал сам папа в Риме, что он по болезни освобожден от служения мессы, что Жиро «очернена». «Уже двадцать пять лет я не служу в церкви мессы, – доказывал он, – и не могу это сделать, не из-за запрета или приказа, как об этом информировали Вашего кардинала, но из-за моей судьбы, тех болей, которыми я страдаю с детства от рождения и которые меня мучают. Лишь год после посвящения меня в священники я служил мессы, но после того, как три раза был вынужден уйти, не закончив службы, я перестал это делать. Поэтому я почти все время провожу дома и выезжаю лишь в карете или гондоле, так как не могу ходить пешком из-за грудной болезни – сжатой грудной клетки. Никто из знатных синьоров не приглашает меня к себе домой, даже наш князь, так как все знают о моем дефекте...»

Дело осложнялось тем, что в случае срыва постановки опер Вивальди должен был уплатить огромную неустойку, равную плате за шестьдесят опер (по обычаю того времени). Но все хлопоты были тщетны. Кардинал же стоял на своем. А без Вивальди и Жиро оперы не могли быть поставлены. Бентивольо удалось все же отсрочить постановки и выплату неустойки. Но положение представлялось безнадежным. Руффо заявил, что если даже прикажет сам папа, он не отменит постановления.

Это решение, видимо, было связано и с тем, что в это время наблюдается активизация национально-освободительного движения, а постановка очередной оперы Вивальди в Венеции, «Катон в Утике», была воспринята и оценена чуть ли не как «революционная». Через год, вследствие неожиданной тяжелой болезни, кардинал Руффо был отозван со своего поста. Новый кардинал не подтвердил запрещения. Путь в Феррару был открыт.

Вивальди предлагает для постановки две другие свои оперы – «Сирой» и «Фарначе», сам, как и Анна Жиро, участвует в репетициях и представлениях. Однако успеха оперы не имели. Фактически это был полный провал. «Фарначе» пришлось снять после первого же представления. Феррара оказалась для Вивальди во всех отношениях тяжким испытанием. Никогда до этого его оперы не проваливались. Композитор винит и себя – в том, что написал слишком длинные речитативы, что он плохо аккомпанировал певцам. Возможно, что оперный стиль Вивальди в эти годы уже отставал от времени, не соответствовал вкусам феррарских зрителей.

Драматические перипетии в Ферраре были несколько смягчены двумя событиями – выходом в Париже ор. 13 – шести сонат «Верный пастух» для необычного состава инструментов: мюзета, виолы, альты, флейты, гобоя, скрипки и баса continuo. Выбор мюзета – французской волынки – был намеренным.

Второе событие – приглашение в Амстердам на концерты, связанные со столетием местного театра. Здесь Вивальди давно знали и любили, издавали его сочинения. Он создает для торжества Concerto grosso для десяти инструментов, дирижирует им. Вивальди окружен почетом, встречается здесь с П. Локателли, они вместе музицируют. Обстановка в Амстердаме была резким контрастом к событиям в Ферраре. Вивальди почувствовал огромную разницу между тем положением, какое здесь занимал Локателли, и его собственным положением в Венеции. В его сознании укрепилась мысль уехать работать в один из крупных музыкальных центров Европы.

В 1739 году в Венеции ставится последняя опера Вивальди «Ферасп». Особого успеха она не имела. Шарль де Бросс писал в этом году из Венеции: «К моему большому изумлению я нашел, что его здесь ценят далеко не столь высоко, как он того заслуживает, – здесь, где все зависит от моды, где слишком долго слушали его вещи и где прошлогодняя музыка уже не дает сборов...» (2, 22).

В 1740 году в Венецию приезжает сначала брат, а затем сын курфюрста Саксонии. В Консерватории дается большой концерт, для которого Вивальди пишет четыре своих последних сочинения – «Концерт для многих инструментов» с участием духовых и щипковых – прообраз симфонии; живописный «Концерт для главной скрипки и второй скрипки, звучащей как эхо вдалеке»; Концерт для виолы д'амур и лютни. Последним была «Симфония» – короткое энергичное трехчастное сочинение типа оперной увертюры.

Вивальди, видимо договорившись работать в Саксонии, еще помня приглашение Карла VI приехать в Вену, решает окончательно покинуть Венецию. В середине 1740 года он завершает свои дела в Консерватории, продает им рукописи своих концертов всего по два с половиной дуката за штуку (двадцать концертов), позднее – остальные («большую порцию») всего по одному дукату. Он собирается в дорогу. Последней радостью был выход в Париже его Шести виолончельных сонат с басом ор. 14.

В конце этого года Вивальди вместе с Анной Жиро и ее сестрой отправляется в Вену, надеясь на придворную службу. Но и здесь его подстерегала неудача. Вскоре Карл VI скончался. Вспыхнула война за австрийское наследство. В июне 1741 года он продает свои концерты графу В. Коллато, собирая средства для поездки в Дрезден, где его ученик И. Г. Пизендель руководил капеллой. Внезапная смерть в этом же году оборвала его жизнь. Погребение было очень бедным, дан был лишь «малый колокольный звон». Похоронен Вивальди на больничном кладбище для бедных у церкви Сан-Стефано.

О Вивальди-исполнителе известно немного. Он выступал как скрипач очень редко – лишь в Консерватории, где он иногда играл свои концерты, и иногда в опере, где имелись скрипичные соло или каденции. Судя по сохранившимся записям некоторых его каденций, его сочинениям, а также дошедшим до нас отрывочным свидетельствам современников о его игре, это был выдающийся скрипач, виртуозно владевший своим инструментом.

Он и как композитор мыслил по-скрипичному. Инструментальный стиль просвечивает и в его оперном творчестве, ораториальных сочинениях. О том, что это был выдающийся скрипач, свидетельствует и тот факт, что у него стремились заниматься многие скрипачи Европы. Черты его исполнительского стиля, безусловно, отражены и в его сочинениях.

Творческое наследие Вивальди огромно. Уже издано свыше 530 его сочинений. Им

написано около 450 различных концертов. 80 сонат, около 100 симфоний, более 50 опер (сам Вивальди называл цифру 92), свыше 60 духовных сочинений. Многие из них до сих пор остаются в рукописи. Издательство Рикорди выпустило 221 концерт для солирующей скрипки, 26 концертов для 2–4 скрипок, 6 концертов для виоли д'амур, 11 концертов для виолончели, 30 сонат для скрипки, 19 трио-сонат, 9 сонат для виолончели и другие сочинения, в том числе и для духовых инструментов.

В любом жанре, к которому прикасался гений Вивальди, открывались новые неизведанные возможности. Это проявилось уже в его первом сочинении.

Двенадцать трио-сонат Вивальди впервые были изданы, как оп. 1, в Венеции в 1705 году, но сочинены были задолго до того; вероятно, в этот опус вошли избранные произведения данного жанра. По стилю они близки к Корелли, хотя обнаруживают и некоторые индивидуальные черты. Интересно, что, подобно тому как это имеет место в оп. 5 Корелли, заканчивается сборник Вивальди девятнадцатью вариациями на популярную в те времена тему испанской фоллии. Обращает на себя внимание неодинаковое (мелодическое и ритмическое) изложение темы у Корелли и у Вивальди (у последнего более строгое). В отличие от Корелли, обычно разграничивавшего камерный и церковный стили, Вивальди уже в первом опусе дает образцы их переплетения и взаимопроникновения.

По жанру это все же скорее камерные сонаты. В каждой из них партия первой скрипки выделена, ей придан виртуозный, более свободный характер. Сонаты открываются пышными прелюдиями медленного, торжественного характера, за исключением Десятой сонаты, начинающейся быстрым танцем. Остальные части почти все жанровые. Здесь – восемь аллеманд, пять жиг, шесть курант, которые инструментально переосмыслены. Торжественный придворный гавот, к примеру, он использует пять раз как быстрый финал в темпе *Allegro* и *Presto*.

Форма сонат достаточно свободна. Первая часть дает психологический настрой целому, подобно тому как это делал Корелли. Однако Вивальди отказывается далее от фугированной части, полифонии и разработочности, стремится к динамическому танцевальному движению. Порой все остальные части идут практически в одном темпе (№ 2, 5, 10, 11), тем самым нарушая старинный принцип контрастности темпов.

Уже в этих сонатах ощущается богатейшая фантазия Вивальди: никаких повторений традиционных формул, неистощимая мелодичность, стремление к выпуклости, характерности интонаций, которые найдут затем развитие и у самого Вивальди, и у других авторов. Так, начало *Grave* Второй сонаты затем проявится во «Временах года». Мелодия Прелюдии Одиннадцатой сонаты скажется в основной теме Концерта Баха для двух скрипок. Характерными чертами становятся и широкие движения фигураций, повторность интонаций, как бы закрепляющих в сознании слушателя основной материал, последовательное проведение принципа секвентного развития.

Первое издание Сонат для скрипки соло с басом появилось в Венеции в 1709 году с портретами прекрасных венецианок с миниатюр Розальба Карьера. Дыхание нового мироощущения здесь гораздо ярче. Это уже предклассическая сольная скрипичная соната. В ней преодолеваются остианность, внутренняя психологическая замкнутость стиля барокко, намечаются стремление к поэтизации быта, попытки воплотить многообразие состояний души – не только «масок», но и тех движений сердца, трогательных, повседневных, которые уже начали в ту пору прорываться и в драматургии, поэзии и живописи. Можно даже говорить о неких раннеромантических всплесках его стиля, раскрывшихся затем полнее в его программных сочинениях.

Меняется строение цикла. Он становится, как правило, трехчастным, предельно динамичным. В то же время композитор впервые пытается придать сонате характер свободной импровизации, прокладывая путь будущей фантазии и каприччио. Так, Вторая, Девятая и Двенадцатая сонаты имеют такие каприччи в качестве частей, а Одиннадцатая – Фантазию. В этих случаях создается новая стилевая конструкция, где между сонатной медленной прелюдией и жанровым финалом в качестве наиболее индивидуализированного начала вторгается свободная, инструментально-развернутая часть.

Одной из самых популярных сонат этого опуса является Вторая, *A-dur*, известная в

редакциях Ф. Давида, Н. Мильштейна и О. Респиги. Она открывается музыкой театрального характера – Каприччио. Затем следует развернутая Куранта, содержащая два образа, что резко отличает ее от аналогичных частей у Корелли. Один образ – упругий, обостренно-ритмический, передающий состояние игры, другой – женственный, певучий. Они сплетаются друг с другом, как пара в танце.

Резким контрастом вступает Адажио – патетический речитатив оперного героя. Финал – стремительная жига, где также присутствует двухтемность. Именно синтез стремительных и патетических интонаций придает цельность не только финалу, но и всему циклу, что подчеркивается достижением в финале кульминационного момента в обрисовке образа, воплощающего основное содержание сонаты – стремительность, упоение радостью жизни.

Эти сонаты затем были продолжены Вивальди в пятом опусе. Желая их связать, Вивальди начинает Тринадцатую сонату так же, как и Двенадцатую, – та же Прелюдия Largo, даже одинаковый ритмический рисунок. К этому же периоду относятся и Пять сонат, написанных Вивальди для своего ученика Георга Пизенделя (без опуса). Это сонаты для скрипки с басом; они более виртуозны по изложению.

Особенно эффектен финал Первой сонаты: конец его представляет собой виртуозную каденцию, развертывающуюся на остинатном басу. В финале Второй сонаты в эффектных двойных нотах проходит основной материал. Первая часть Четвертой сонаты впечатляет яркой фактурой – пунктирным («ломбардским») ритмом, двойными нотами, пассажами staccato. Рукопись, хранящаяся в Дрездене, показывает «кухню» работы Вивальди. Здесь много зачеркиваний, «пробных» вариантов. Порой, начиная следующую часть, он пишет 2–3 строчки без баса, затем зачеркивает и тут же сочиняет новую часть в ином размере и характере.

Особенно ярко проявилась сила и изобретательность творческого духа Вивальди в концертном жанре. Именно в данном жанре написана большая часть его произведений. При этом в концертном наследии итальянского мастера свободно сочетаются произведения, написанные в форме concerto grosso и в форме сольного концерта. Но даже и в тех его концертах, которые тяготеют к жанру concerto grosso, явственно ощущается индивидуализация концертирующих партий: они нередко приобретают концертный характер, и тогда бывает нелегко провести грань между concerto grosso и сольным концертом.

Всего сохранилось около 450 концертов Вивальди; примерно половина из них – концерты, написанные для солирующей скрипки с оркестром. Современники Вивальди (И. Кванц и другие) не могли не обратить внимания на новые черты, привнесенные им в концертный стиль XVIII века, которые привлекли их творческий интерес. Достаточно напомнить о том, что И. С. Бах высоко ценил музыку Вивальди и сделал несколько клавирных и органных переложений его концертов.

Новое в концертном жанре Вивальди определялось углублением музыкального содержания, его выразительности и образности, внесением элементов программности, установлением, как правило, трехчастности цикла (при последовательности быстро – медленно – быстро), усилением собственно концертности, концертной трактовкой сольной партии, развитием мелодического языка, широкой мотивно-тематической разработки, ритмическим и гармоническим обогащением и т. д. Все это пронизывалось и объединялось творческой фантазией и изобретательностью Вивальди как композитора и исполнителя.

Усиление состязательного характера, придающего особую яркость музыке вивальдиевских концертов, их жанровость и программность, контраст не только между отдельными частями цикла, но и внутри основной, первой его части (у Вивальди она обычно приобретает рондообразную форму) с заостренным противопоставлением tutti и soli, тонкое использование тембровых, динамических и ритмических средств выразительности – все эти черты в своем гармоническом сочетании способствовали усилению черт концертности, возрастанию силы эмоционального воздействия на слушателя. Уже современники подчеркивали в концертах Вивальди особую присущую им выразительность, страсть, широкое использование так называемого «ломбардского стиля».

Ор. 3 под программным названием «L'Estro Armonico», «Гармоническое вдохновение», включает четыре концерта для одной скрипки («облигато»), три – для двух скрипок (один из этих концертов, № 11 – с облигатной виолончелью) и пять – для четырех скрипок. Вивальди

подходит здесь к форме предклассического сольного концерта, которую он в совершенстве воплотит в следующем опусе. Здесь уже намечается трехчастность формы с четко очерченным, запоминающимся тематизмом и динамикой первой, углубленной лирикой второй и моторно-жанровой третьей частями.

Уже в этом опусе проявляется характерная для всего будущего стиля Вивальди черта – однотипность интонаций, повторяющихся из концерта в концерт с некоторыми изменениями, «поворотами», но всегда узнаваемых как типично «вивальдиевские». Так, к примеру, схожи интонации первых тем концертов № 1, 6 и 12. Эти «формулы» очень динамичны, используют повторность звуков как преобразование старого принципа остинатности. Можно это назвать, пожалуй, «мелодической остинатностью». Она распространяется у Вивальди и на типичный способ применения им секвентности – как заполнения фигурациями восходящего или нисходящего движения.

Если в своих сонатах Вивальди переносит центр тяжести на средние части, то в концерте четко прослеживается тенденция к выделению первой части как главной и наиболее весомой. В связи с этим композитор несколько усложняет ее традиционное строение: динамизирует последовательно эпизоды от первого к третьему, увеличивая значимость, масштаб и разработочно-импровизационный характер последнего эпизода, трактуемого как расширенная и динамизированная реприза; вплотную подходит к двухтемности, носящей контрастный характер.

В средних же частях усиливает психологическую глубину раскрытия внутреннего мира человека; вводит лирические элементы в жанровый финал, как бы протягивая единую лирическую линию. Все эти черты, намеченные здесь, в полной мере раскроются в следующих концертах.

Проследим, как эти принципы воплощаются в знаменитом Концерте a-moll. Вступительное tutti построено на ярких фанфарных интонациях, повторах звуков и фраз. Уже начальная формула, отличающаяся «вдалбливанием» одного звука, становится типичной для композитора. Господствует принцип: «никаких длиннот». Предельная динамика, волевой напор помогают воплотить мужественный, устремленный образ.

Скрипка вступает не с контрастным, фигурационным материалом, как в *concerto grosso*, а соревнуется с оркестром, варьируя тему. Короткая перебивка оркестра, повторяющего материал *solo*, как бы разделяет развитие музыкального потока у скрипки, излагающей неустойчивую, гибкую мелодию лирического плана – будущий прообраз побочной партии. Средний эпизод носит разработочный характер, где раскрывается концертность в переключке *solo* и *tutti*.

Заключительный раздел выполняет функцию динамизированной репризы, построенной весьма своеобразно. Оркестр излагает основную тему *ostinato*, а солирующая скрипка проводит лирический материал. Контраст (в одновременности) здесь достигает максимума. Он усиливается и ладовым сдвигом – расширением у скрипки сферы мажора, «просветляя» тем самым образный итог.

В качестве характерной второй части можно привести изумительную лирику Десятого концерта для четырех скрипок. После мужественного вступления *Largo* звучит прозрачное *Larghetto*, где тема скрыта в фигурациях скрипок. Это – звуковая миниатюра, воспроизводящая то шелест листьев, то журчание ручья, то шепот влюбленных. Здесь Вивальди впервые прорывается к той программной выразительности, шедевры которой он создаст позднее.

Именно этот опус тщательно изучал И. С. Бах как последнее достижение итальянского инструментализма. Концерты № 3, 4, 12 он переложил для клавира соло, № 10 – для четырех клавиров, № 8 и 11 – для органа. С концертом № 11 d-moll произошла историческая ошибка. Подлинная рукопись переложения Баха хранилась в Берлине, на ней были сделаны пометки его сыном Вильгельмом Фридеманом, который прибавил: «переписано рукой моего отца». В 1844 году концерт был напечатан как сочинение В. Ф. Баха в редакции И. С. Баха и получил широкое распространение на эстраде, особенно в фортепианном переложении А. Страдаля. Лишь через пятьдесят лет было установлено авторство Вивальди.

В этом концерте много новаторского – и блистательная органного типа Прелюдия, опирающаяся на тонический органнй пункт, и таинственное, тонально неустойчивое *Adagio* – мостик к контрастной второй части – стремительному фугато с типично баховской темой.

Изумительна по красоте широкая плавная сицилиана, предвосхищающая вторую часть баховского E-dur'ного концерта. Радостно-стремителен финал. Каким нужно было обладать внутренним духовным зарядом, чтобы больному, узкогрудому, страдающему астмой «рыжему попу» создать подобное страстное, утверждающее красоту, жизнь произведение.

В Четвертом опусе, носящем несколько вызывающее название «Экстравагантные» концерты, уже доминирует трехчастность, усиливаются гармонические поиски, вводятся терпкие задержания, хроматика, внезапные сдвиги – к примеру, резкие полутоновые сдвиги в первой части Третьего концерта. В Восьмом концерте преобладают в первой части восходящие хроматические интонации, создающие ощущение напряжения, вопроса. Но в финале Вивальди вводит обратное движение, как бы «ответ», приводящий к стабилизации целого.

Первые части концертов четвертого опуса строятся более свободно; сольная партия порой представляет собой своеобразную каденцию (первая часть Третьего концерта), возрастает виртуозный размах, концертность, в частности, за счет введения крупных нарастаний, «эмоциональных волн» (первая часть Четвертого концерта).

Во вторых частях углубляется лирика. Например, во второй части Третьего концерта используется жанр сицилианы. Ее тональность необычна – вместо привычного e-moll – h-moll («темная» тональность; видимо, Вивальди обладал компонентами «цветного» слуха). Медленно движется похоронная процессия. Интонации стона придают характеру музыки сходство с *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта.

Мелодия развивается бесконечно, разворачивая все новые и новые интонационные пласты. Достигнув вершины, кульминации чувства, Вивальди находит иные, невиданные до того времени возможности продлить кульминационное нарастание, расширить художественное пространство. В конце голос скрипки замолкает и мерная поступь шестивия завершает музыкальную картину.

Еще более поразительно по мелодическому дыханию *Grave* из Четвертого концерта a-moll. Необычайной красоты и широты инструментального дыхания мелодия рождается как бы из пульсирующего звукового фона. Смелые модуляции, неожиданные повороты фраз, выразительные волны кульминационных нарастаний создают хрупкий, трепетный и в то же время страстный, даже романтизированный характер высказывания.

Именно в этих частях Вивальди вырывается далеко вперед, в чем-то предвосхищая выразительность будущего века. В финалы концертов Вивальди все шире вводит двухтемность, специфические приемы разработочности, основанные на зеркальном преобразении тем (восходящее движение темы, фигураций меняется на противоположное). Вычленяется и варьируется и основная интонация части.

Вивальди сам играл некоторые свои концерты и в Консерватории, и в перерывах своих опер. В некоторых рукописях он делал пометку о каденции, обычно это относилось к концу финала, что дополнительно динамизировало форму. В концерте D-dur Вивальди, рукопись которого хранится в Дрездене, за 6 тактов до конца финала сделана пометка: «Здесь можно по желанию остановиться». Торопливым, летящим почерком Вивальди выписывает сложнейшую в техническом отношении каденцию, где в характерном для него секвенционном движении, носящем характер грандиозной волны, достигается двенадцатая позиция. Это не просто виртуозный пассаж – здесь Вивальди делает попытку использовать каденцию для разработки основных интонаций концерта, не случайно каденция делится на три части и в середине меняются и интонации, и метр.

Восьмой опус содержит двенадцать концертов под названием «Опыт гармонии и фантазии». В творчестве Вивальди он стоит особняком и открывает период его программного инструментального творчества. Семь концертов здесь относятся к новому и для композитора, и для европейского музыкального искусства жанру программной музыки; некоторые концерты имеют развернутые словесные программы.

Наибольшую популярность приобрели четыре связанных между собой концерта для солирующей скрипки – «Времена года». По сути дела, это первый в истории музыки связанный цикл, спаянный не просто программой, а сквозным симфоническим развитием, образной драматургией. Можно сказать, что это – «четырёхактная скрипичная опера».

Естественно, что оперное творчество Вивальди, программные инструментальные эпизоды

в операх сыграли свою роль. Но было бы неверно полагать (что, к сожалению, часто делается), что во «Временах года» мы имеем дело со звукоизобразительностью, достаточно примитивным «воспроизведением» пения птиц, молнии и т. п. Это для него были лишь намеки, символы. Основное – выпуклый показ образа, данный чисто инструментальными средствами, специфическим языком музыки, ее логикой.

Программа для Вивальди – лишь отправная точка, стимул для фантазии, скорее канва для развития свободной музыкальной мысли, музыкально-психологического раскрытия основного замысла. Развернутые сонеты к каждой части, возможно, принадлежат самому композитору. Они названы «наглядными» – «демонстрирующими». Взаимосвязь слова и музыки в концертах и их частях различна.

В «Весне» для первой части имеется развернутая программа, содержащая три состояния. Следующие две части имеют по три строчки, передающие обобщенный образ. В «Лете» имеется вступление, передающее образ знойного лета. В «Осени» первая и третья части имеют развернутые программы, а средняя – «Сон» – не имеет ее. И в «Зиме» программа дается для крайних частей. Тем самым уже намечается контраст двух типов выразительных решений в цикле.

Первый концерт – «Весна». Первая часть двухтемна. Образ весны – восходящее тоническое трезвучие и упругий скачок на квинту – как бы символизирует солнечный свет и пение птиц. Первая тема – динамична, вторая – статична, «размыта» в пространстве. Они и контрастны, и связаны единой мыслью – а это уже прямой шаг к классическому сонатному *allegro*. Разработка – область выражения динамики природы, характерных секвенций, неустойчивости. Реприза сжата.

Вторая часть – «Спящий пастух» – идиллия. Плавная мелодия скрипки парит над звукоизобразительным модулирующим фоном – как бы солнечным маревом. Здесь господствует полная статика. Финал – «Танец пастораль» – обобщенная жанровая программность, музыка основана на быстрой сицилиане, расчленена мало. Неожиданно в конце, после области минора небольшая каденция скрипки на доминанте приводит к ослепительно яркой мажорной репризе основной темы весны первой части, создавая образную арку.

«Лето» развивает образы первого концерта. Небольшой энергичный рефрен – «изнеможение от жары» – рисует основное состояние. Паузы, обрывки фраз хорошо передают состояние вялости, утомления. Далее разворачиваются одна за другой картины, охватывая единым замыслом все части концерта и создавая форму, напоминающую рондо. В качестве эпизодов дано изображение кукушки (по сути дела, это первое «перпетуум мобиле» в скрипичной литературе; здесь голос кукушки как бы скрыт в вязи шестнадцатых нот), перекличка горлицы и щегла (интонационная связь с «Весной»), порыв ветра и буря, перемежающаяся жанровой сценкой «плач селянина».

Вторая часть непосредственно продолжает музыкальное развитие, возвращая к образу селянина, страшась грозы. Третья часть завершает целостное развитие, рисуя картину разбушевавшейся грозы (здесь интересно использование высоких позиций струны Соль при звучании открытой струны Ре). Музыка далека от простой изобразительности. Об этом напоминает один из эпизодов, где слышатся отголоски «Призраков» из флейтового концерта «Ночь» (о нем пойдет речь далее), что свидетельствует, что речь идет и о душевной буре. Концерт оканчивается унисоном басовых струн – символизируя открытое, пустое пространство и оставляя ощущение незавершенности.

Резким контрастом вступает праздничная, с элементами юмора тема первой части «Осени», перекликающаяся с интонациями темы весны. В отличие от первых концертов, здесь основное настроение развернуто в широкое полотно. И здесь тематическим контрастом выступает звукоизобразительная характерная тема, рисующая захмелевшего крестьянина, который засыпает.

Это состояние раскрывает вторая часть. В разворачивающемся «пространстве сна» нет и отзвука танцев. Таинственность и зыбкость господствуют здесь. По сути дела, это – эскиз части «Сон» из флейтового концерта. Музыка этой части в чем-то перекликается со сном пастушка из первой части «Весны». Финал – жанровая картина охоты. Здесь опять повторение строения

первой части «Лета» – рондо с изобразительными эпизодами.

«Зима» является заключительным концертом цикла, что, в известной степени сказалось на его конструкции. В первой части Вивальди снова возвращается к двухтемности: образ стужи (остинато) и завывания ветра. Вторая часть «У камина» – умиротворение, почти статика (однако остигатный бас остается как внутренняя связка). В то же время настроение части перекликается со второй частью «Весны». Финал наиболее сложен и значителен. Тут также две темы – одна юмористическая, другая – порывы теплого ветра. Последняя тема контрастна второй теме первой части (там – холодный ветер). Возникает характерная для Вивальди зеркальность. В заключительном разделе Вивальди дает небольшую симфоническую картину, выполняющую роль второй разработки – коды. Это битва двух контрастных начал: интонаций лета и зимы.

Цикл оказывается драматургически замкнутым, как бы возвращающим (в какой-то мере и интонационно) к началу. Форма концертов здесь разомкнута, размыта в связи с задачей создания целого. «Лето» вообще не имеет четкого членения, его части свободно переходят друг в друга. Изменяется и роль рефренов. Они смещаются со своего традиционного места в рондообразной форме, вместо обрамления эпизодов часто попадают в центр действия, играя роль «второго плана», поддерживая динамику действия и напоминая об основном состоянии. Тем самым Вивальди отходит от нормативности рондо, в определенной мере симфонизирует его.

Можно проследить и некоторые пути созидания целостного симфонического замысла цикла. Основным здесь для Вивальди становится контраст между солнцем, радостью, деятельностью и мраком, холодом, сном. Этот контраст лежит и в основе каждой части, и в основе всего цикла. «Сквозным образом» становится образ ветра. Он пронизывает все части цикла, символизируя динамичность, изменчивость мира. Интересно и сопоставление контрастных состояний человека – деятельности и отдыха, сна. Особенно важен образ сна – как бы ухода в иное измерение, статику, область мечты. В этом отношении средняя часть «Осени» – это крайний, наиболее неустойчивый, колористически окрашенный полюс целостного замысла, противостоящий другому полюсу – образу грозы, бури, как выражению наибольшей, противоборствующей человеку динамики природы.

Вивальди в этом цикле, отталкиваясь от внешней изобразительности, прорывается в качественно новую образность, использует яркие выразительные средства, воплощающие мир во всем богатстве его проявлений. Здесь он проникает в более глубокие и емкие области музыкального мышления, стремясь к созданию сюжетных построений чисто музыкальными средствами. Это был прорыв в будущее. Именно поэтому «Времена года» оказали столь мощное воздействие на развитие европейской инструментальной музыки.

Вивальди оставил много других программных сочинений. Из них серия сочинений «У гробницы» – это концерт для скрипки, двухчастная элегическая симфония *h-moll*, трио-соната *es-moll*, «Похоронный концерт». Не исключено влияние этих сочинений на сонаты «*tombo*» П. Локателли и Ж. М. Леклера.

В жанре концерта Вивальди не чужд был и своеобразного экспериментирования. В двух скрипичных концертах он предписывает скрипачу играть, подражая звуку трубы: «*Violino in tromba*». Для создания особого звукового эффекта один из концертов он пишет для скрипки «без квинты». Любопытной шуткой мастера является концерт «Протей или мир наизнанку». Партии двух солирующих инструментов – скрипки и виолончели – написаны «наоборот» – скрипка в теноровом и басовом ключах, а виолончель – в скрипичном. Вивальди поясняет, что это сделано для того, чтобы исполнители по желанию могли меняться местами: скрипач играть виолончельную партию (но на октаву выше), а виолончелист – скрипичную (но на октаву ниже). Тем самым партии становились равноправными, а замысел – более сложным.

Десятый опус посвящен концертам для флейты, два следующих – для скрипки. Возрастает масштаб формы, заметно усиливается субъективное начало, раскрывающееся уже в первой части, где появляются «эмоциональные волны», возрастает контрастность тем, возникает некое подобие достаточно серьезной разработки. Большую роль начинает играть динамика, моноинтонационные связи частей. Секвенции и фигурации постепенно теряют свою инструментальную холодность, наполняются живым дыханием, приобретают значение

тематического начала.

Вивальди во многих сочинениях продолжает развитие тех находок, которые были им воплощены ранее. Так, звукоизобразительные средства (птички, гроза, охота и др.) разрабатываются им и далее. Особенно интересно развитие им темы сна, к которой он обращается трижды. Кроме «Времен года» этот образ воплощен в двух программных сочинениях «Ночь» – концертах для фагота и флейты. Это первые симфонические ноктюрны в музыке.

В них раскрывается и состояние природы, и психологическое состояние человека в неразрывном единстве. Можно полагать, что Вивальди искал наиболее глубокое образное решение этой темы. Первый подход к ней был во «Временах года». Затем эта музыка разворачивается в более крупное и самостоятельное полотно в Концерте B-dur для фагота. Здесь четыре части: «Ночь» – настроение успокоения, затем врываются тревожные мысли, наступает глубокий сон и наконец пробуждение, «Восход солнца» – идиллическая картинка.

Несколько иная, более глубокая концепция лежит в основе флейтового Концерта g-moll – одного из шедевров вивальдиевского творчества. Здесь шесть частей – три Largo и три быстрых. Однако это не concerto grosso. Части написаны в форме свободной фантазии.

Вступление рисует картину вечера, передает состояние усталости; музыку пронизывает утяжеленный ритмический пульс. Движение неуклонно смещается к басам, течение мысли прерывают паузы. Неожиданно Вивальди вводит контрастное трехчастное построение, «Призраки» – фантастические видения врываются точно фантомы в тот короткий период, который отделяет бодрствование от сна. Точно вихрь обрушиваются пассажи, флейта исполняет бешеный танец. Неустойчивость, ощущение ужаса вдруг сменяются вторгающимися интонациями патетической арии, у флейты возникают интонации, рисующие привлекательный женский образ.

Затем вторгаются волны бушующего моря. И именно тут человек погружается в глубокий сон. Из глубины возникает смутный, дрожащий звук, к нему присоединяется другой, третий, заполняя нереальное, зыбкое, колышущееся пространство сна (здесь в переработанном виде, как и в концерте для фагота, возникает музыка сна из «Времен года»). Гармоническая неустойчивость приводит к тоническому устою. Даже последний аккорд повисает в воздухе на секундовом задержании у флейты.

Финал, в отличие от фаготового концерта, не вносит света. Вновь возникают призраки. Общие формы движения у оркестра близки тем приемам, которые употребляет композитор для выражения душевного смятения, тревоги. Рассвета не наступает. Ночь с ее фантазмагориями продолжается и в реальной жизни.

Это – «Сон Разума» Гойи, фантастические сюжеты Эль Греко. «Нон-финитность» господствует в этом концерте, предвосхищая будущие достижения искусства. Грядет новый день, но что принесет он людям? Вивальди выступает в этом сочинении как философ, глубоко знающий жизнь со всеми ее тревогами, огорчениями, взлетами и падениями, скрытыми глубинами человеческой души, его сознания.

Последним скрипичным концертом Вивальди стало программное сочинение, во многом подытоживающее его поиски выразительности, – «Концерт для главной скрипки и второй скрипки, звучащей как эхо вдалеке». Концерт – своего рода театрализация, воспроизводящая в чем-то ранние «двуххорные» концерты композитора. Первая скрипка сопровождается квартетом, вторая – двумя скрипками. Концерт трехчастен и имеет интересную внутреннюю программу, не обозначенную Вивальди.

Первая часть – это как бы внешний мир, эхо в природе. Здесь содержательность ясно и однозначно раскрывается воссозданием образной сферы природы – птиц, молнии, бега зверя и других символов, близких «Временам года» и другим программным сочинениям Вивальди. Вторая часть – «эхо» внутри человеческой души, как бы углубленный внутренний диалог человека с самим собой. Возникает удивительной красоты и наполненности дуэт. Нарастающие и ниспадающие эмоциональные волны помогают воплотить различные состояния. Вначале это лирика, серенадность, с появлением минора – мольба, патетика, страстное высказывание.

Третья часть – область действия. Здесь эхо – имитация действия человека в мире, порой приобретающая юмористический оттенок. Тематически часть перекликается с рефреном первой

части, в финале в третьем проведении он возникает как прямая реприза, что говорит о единстве замысла, аточности конструкции.

Так композитор при помощи одного приема разрешает в каждой из частей иные выразительные задачи, достигая удивительной выпуклости, «стереофоничности» воплощения целостной концепции. Общая концепционность концертного цикла Вивальди (первая часть – внешний мир и человек, вторая – внутренний мир человека, третья – действие человека во внешнем мире) приобретает здесь программный характер.

Гениальный композитор эпохи барокко, Вивальди внес неоценимый вклад в развитие музыкального искусства. Его поразительные прозрения во многом опередили свое время. Вивальди испытал мучительные противоречия времени – тех высоких идеалов гуманизма, гармонии человека и мира и той суровой, порой мрачной действительности, с которой ему пришлось столкнуться и как человеку, и как музыканту.

Раздвоенность человека – один из лейтмотивов Барокко – остро переживал Вивальди – больной человек и страстная творческая личность, священник – и глубоко светский художник, для которого полноценная чувственная сторона жизни отнюдь не была закрыта, поденщик в консерватории и оперном театре, обязанный непрерывно сочинять, – и музыкант, заглянувший в душу музыки.

Образцы, которые он оставил, созданная им предклассическая форма скрипичного концерта, ранняя симфония, программная музыка – все это оказало глубочайшее воздействие на Баха и Генделя, Тартини, Джеминиани, Локателли и многих других композиторов и скрипачей. Гайдн использовал, к примеру, тему его виолончельного концерта в своем концерте для этого инструмента, не говоря уже о «Временах года».

Вивальди дал импульс новым музыкально-художественным концепциям, новому уровню музыкального инструментального мышления. Своим творчеством он показал, что музыка обладает огромными возможностями выражения, построения идеальной модели мира и человека. Его богатейший мелодический и гармонический дар, новаторский музыкальный язык, где основным средством выражения выступала скрипка, позволил ему воплотить в звуках самые трепетные движения души, самые пылкие и тонкие человеческие мысли о мире и о себе.

Джузеппе Тартини

Джузеппе Тартини (1692–1770) во многом завершает развитие итальянской скрипичной школы XVI–XVIII веков, являясь одной из вершин классического искусства XVIII столетия. Последователь и продолжатель школы Корелли, он внес в скрипичную культуру много нового и оказал значительное влияние на ее развитие. Сонаты и концерты Тартини находят все более широкое применение в репертуаре современных исполнителей.

Джузеппе Тартини родился в небольшом истрийском городке Пиране (итальянское название – Пирано), ныне принадлежащем Югославии. Отец его, флорентийский купец Дж. А. Тартини, поселился здесь еще в 70-е годы и женился на уроженке Пирано Катерине Занграндо. Близость Пирано к Венеции обуславливала итальянские музыкальные веяния; они органично переплетались здесь с воздействиями славянского фольклора, так как большую часть населения с давних пор составляли словенцы и хорваты. С детских лет Джузеппе окружали музыкальные впечатления, связанные с народными итальянскими и славянскими певцами и музыкантами, что в дальнейшем сказалось на его творчестве.

Отец готовил Джузеппе к духовной карьере и направил его в одну из духовных школ Каподистрии (ныне Копер). Но юный Тартини предпочел юриспруденцию и в 1708 году отправился в Падую. Здесь он вскоре поступил на юридическое отделение университета – одного из старейших в Европе. Достопримечательностью Падуи был храм Сан-Антонио (XIV век), в котором сохранились шедевры Тициана и Веронезе. В прекрасной капелле этого храма Джузеппе Тартини предстояло провести около полувека.

Еще в ранней юности Тартини обнаружил музыкальные способности; находясь в Каподистрии, он пристрастился к скрипке и некоторое время учился у Джулио ди Терни, который позднее сам учился у Тартини. Получив элементарные наставления, Тартини продолжил свои занятия самостоятельно. Изучая произведения Корелли, слушая различных

скрипачей (Верачини и других), он осваивал их достижения, работая по восемь часов в день.

В 1710 году, вызвав гнев кардинала женитьбой на его племяннице, Тартини вынужден был бежать из Падуи. Около двух лет (1713–1715 годы) он провел в миноритском монастыре в Ассизах, где настойчиво работал над совершенствованием своего мастерства и создал ряд сочинений, в том числе и первоначальный вариант сонаты «Дьявольская трель». По некоторым данным, Тартини учился здесь композиции у видного чешского композитора Богуслава Матея Черногорского.

Для скрипичного самообразования Тартини важное значение имела его встреча со славившимся уже в ту пору итальянским скрипачом Ф. М. Верачини². На Тартини особенное впечатление произвела смелая и яркая игра Верачини, с которым он виделся в Венеции в 1716 году, его сильный, свободно льющийся тон, исключительная техника (в частности, его мастерство исполнения трели); в сонатах Верачини молодого Тартини привлекали новые для той поры черты – яркость, свободное развитие мелодической линии, смелые гармонии, хроматизмы, двойные ноты, украшения.

Тартини решает продолжить свое уединение и поселяется в Анконе, чтобы освоить все то новое, что он услышал у Верачини. Некоторое время он играл здесь в оперном театре. Выезжая временами за пределы Анконы, Тартини встречался с представителями кореллиевской школы Фр. Джеминиани и Г. Висконти. Но он не стал их эпигоном, а, творчески осваивая услышанное у Верачини или Джеминиани, выработал свой индивидуальный стиль.

В своих занятиях он особое внимание уделял правой руке – развитию широкого насыщенного звука (при этом он пришел к необходимости удлинить смычок на шесть сантиметров по сравнению с кореллиевским. Тартини же приписывается введение каннелировки трости смычка) и расширению штриховой палитры, вводя в нее более виртуозные, в частности, прыгающие штрихи.

Работая над техникой двойных нот, Тартини пришел к открытию акустического феномена – «третьего звука», которому придавал существенное значение в выразительном интонировании. («Третий звук» – «terzo suono» – иллюзорный комбинационный тон, образуемый во внутреннем ухе в виде баса при точном соотношении двух верхних одновременно звучащих тонов.)

В 1721 году Тартини вернулся в Падую разносторонне развитым музыкантом и занял место первого скрипача, а вскоре руководителя капеллы храма Сан-Антонио. Капелла эта в пору своего расцвета состояла из двадцати четырех отличных инструменталистов и шестнадцати певцов; при Тартини капелла славилась прекрасным ансамблем и выразительностью исполнения.

Тартини оставался в Падуе до конца жизни, лишь изредка и ненадолго выезжая в Венецию и другие города Италии, где искусство его высоко ценилось. Только однажды он на два года покинул Падую. Это было в 1723 году, когда вместе со своим другом и аккомпаниатором виолончелистом Антонио Вандини он был приглашен в числе лучших музыкантов Европы участвовать в музыкальных торжествах в Праге по случаю коронации Карла VI.

Свойственный Тартини интерес к славянской культуре (вспомним его юность, связанную с славянским окружением, возможные занятия с Б. Черногорским) может объяснить его решение остаться в этом чешском городе до 1726 года на службе в отличной капелле графа Ф. Кинского. Не исключено, что в эти годы Тартини не раз бывал и играл в Вене. Существует также предположение, что в Праге Тартини продолжал встречаться с Б. Черногорским для совершенствования в композиции.

С 1726 года деятельность Тартини вновь связана с падуанской капеллой базилики Сан-Антонио, или, как ее называли сокращенно, капеллой Санто. Лишь изредка играл он в других итальянских городах. С появлением Тартини традиционными стали в капелле Санто

² Франческо Мария Верачини (1690–1768) – известный флорентийский скрипач, с успехом выступавший в Италии и других европейских странах, славился певучим выразительным звуком и смелой для своего времени техникой. Автор скрипичных сонат (1714, 1721, 1744) и концертов, отличающихся выразительностью, красочностью и поэтичностью.

исполнения инструментальных концертов и сонат, главным образом его собственного сочинения. Оркестр базилики явился для него отличной «лабораторией», позволявшей в живом звучании проверять создания своей музыкальной фантазии и творческого вдохновения. Тартини сочинил и исполнил в Падуе огромное количество произведений.

Исполнительское и композиторское дарование итальянского музыканта сочеталось с редким педагогическим талантом и теоретико-исследовательскими способностями. Прошло немногим более года после его возвращения из Праги, когда он организовал в Падуе скрипичную школу, получившую вскоре широкую известность и за пределами Италии. Тартини стремился поделиться своими знаниями с молодыми скрипачами, преподавал не только игру на скрипке, но и теорию композиции, контрапункт.

К Тартини потянулись скрипачи из различных городов Италии, из других стран. За ним закрепилась слава «учителя наций» («Maestro delli nazioni»). Этому способствовали не только педагогические достижения Тартини, но и его музыка и высокое исполнительское мастерство. История сохранила имена многочисленных учеников Тартини, виднейшим из которых был П. Нардини.

В творческой натуре Тартини сочетались яркая эмоциональность, темпераментность и склонность к углубленному мышлению, к логическим обобщениям. Наряду с исполнительской, композиторской и педагогической деятельностью его привлекала также область музыкальной науки, и он оставил несколько теоретических трактатов, посвященных гармонии, «мерам и пропорции», украшениям. Не все они были изданы, но в той или иной мере они были связаны с практическим опытом эрудированного и разностороннего музыканта.

Теоретические рассуждения Тартини содержатся также в его переписке с такими видными современниками, как Мартини, Альгаротти, Руссо, Д'Аламбер и другие. Наибольшее значение и в историческом, и в практическом отношении имел написанный между 1735 и 1750 годами и изданный в 1781 году уже после смерти Тартини в Париже во французском переводе его «Трактат об украшениях».

Тартини обладал исключительной работоспособностью. Даже в преклонном возрасте он продолжал играть в капелле свои произведения и давать уроки ученикам. Правда, в 60-е годы из-за болезни руки он стал реже появляться в храме со скрипкой в руках; но уроками продолжал заниматься по многу часов в день.

В последние годы жизни, когда он надолго оставался прикованным к постели, Тартини отдается философским размышлениям; его особенно занимает категория гармонии в том ее виде, как она трактовалась представителями античной эстетики и, в частности, пифагорейцами. Он пытается открыть «закон извечной гармонии», который по-новому осветил бы сущность и значение музыки. Однако живо чувствующий музыкант-практик приходит в конфликт со схоластическими задачами, которые стремится решить абстрактными вычислениями и математическими соотношениями. Тартини, сын своего века, отдавший дань механицизму в области философского мышления, в своей музыке до конца остался на позициях гуманистического искусства.

Джузеппе Тартини скончался в Падуе в 1770 году на руках своего ученика Пьетро Нардини. Посетивший в том же году Падую известный английский писатель Чарлз Бёрни писал, «что в качестве композитора он был одним из немногих оригинальных гениев нашего времени, постоянно черпающих из собственного источника; что мелодия его была преисполнена огня и фантазии, а гармония, хотя и ученая, все же была простой и чистой; что как исполнитель он проявлял в медленных пьесах вкус и экспрессию, а в быстрых – самую великую искусность. Он одним из первых познал и учил силе смычка, а его знание грифа видно из тысячи прекрасных пассажей, которые только он один и мог создать. Его ученик Нардини, игравший мне многие из лучших сольных пьес Тартини и, по моему мнению, отлично, если говорить о точности и экспрессии, – уверял меня, что его дорогой и уважаемый учитель, как он постоянно его называл, превосходил его в исполнении тех же пьес и в патетических, и в блестящих частях, как он превосходил любого другого из своих учеников» (3, 67–68).

Тартини оставил более трехсот пятидесяти музыкальных произведений, подавляющее большинство которых написано для скрипки, в том числе 125 концертов и около 200 сольных

сонат. Кроме того, ему принадлежат концерты для гамбы, виолончели, флейты, трио-сонаты и сонаты «Quadro» (прообраз квартетов). Подобно Корелли и в отличие от Вивальди, Тартини за единичными исключениями, относящимися к концу его жизни, сочинял только Инструментальные произведения.

Творчество Тартини характеризовала яркая образность его мышления. Это проявлялось в своеобразной программности некоторых его произведений, хотя программность эта носит менее выявленный характер, чем у Вивальди; у Тартини скорее можно говорить о воплощении настроений, чем о звуковой изобразительности. Иногда скрытая программа содержится в заголовках его сонат, например, «Дьявольская трель», «Покинутая Дидона», «Император», «Дорогая тень».

Тартини предпосылает некоторым своим произведениям стихотворные тексты Метастазии и других авторов, а также свои собственные; в некоторых концертах он подписывает стихи под (или над) нотной записью, ритмически соотнося словесные слоги с музыкальными. (Стихи эти Тартини выписывал придуманным им шрифтом, который лишь сравнительно недавно был разгадан.) Интересно, что стихи в своем подавляющем большинстве носят светский проникновенно-лирический или взволнованный характер, хотя прилагались они к произведениям, в основном предназначенным для исполнения в храме. В обращении Тартини к поэтическим образам проявляется его стремление к выразительности, к обогащению стиля *da chiesa*, свойственного эпохе барокко.

Важную роль в творчестве Тартини играют народные влияния. Интонации народных (итальянских и славянских) песен, характерные ритмы народных танцев, а также особенности народного исполнительства, связанные с импровизацией, творчески преломлялись в искусстве этого музыканта. В произведениях Тартини можно встретить и песню венецианского гондольера, и распространенный в Италии народный танец фурлану, не говоря уже о лирически-задушевных сицилианах.

В иных его произведениях обнаруживаются интонации и мелодические обороты словенских, хорватских и далматских песен. По-видимому, от народной музыки юго-западных славян идет применение им импровизационных мелодических оборотов с интервалом увеличенной секунды. Славянские народные элементы сказываются и в танцевальных ритмах Тартини. В народных песнях композитор ценил естественную простоту и непосредственность; он считал их плодами природы, противостоящими всему искусственному. «Но природа сильнее искусства», – писал он в своем «Трактате о музыке» (1754).

Скрипичные произведения Тартини сохранили свое художественное значение в основном благодаря своим выразительным достоинствам – содержательности, классической ясности формы, богатству музыкального языка. Мелодическая выразительность, свойственная его музыке, питалась народными истоками, в известной мере она обогащалась под влиянием оперного *bel canto*, хотя Тартини и не пошел по пути подражания этому вокальному стилю, а мастерски использовал специфику инструментального, скрипичного пения³. В сочинениях Тартини используется смелая для его времени скрипичная техника – пассажная, техника двойных нот, аккордов, трелей и особенно штрихов; при этом она всегда обусловлена содержанием его музыки – живой, выразительной.

Творчество Тартини условно можно разделить на три периода: 1721–1735, 1735–1750 и 1750–1770 годов. Сорок восемь его концертов (из ста двадцати пяти) относятся к первому периоду, во многом характеризующему творческим освоением и обобщением достижений итальянского скрипичного искусства XVII–XVIII веков (Корелли, Вивальди, Верачини). Постепенно совершенствуется форма концертов Тартини (трехчастная с традиционными четырьмя *tutti* и тремя *solì*), более пластичной и индивидуальной становится тематика, образная и выразительная.

В концертах первого периода наряду с элементами сдержанной патетики, фугированными

³ Именно ко времени Тартини Б. В. Асафьев относил «выход мелодического начала за пределы вокальности»; «пение *bel canto*, – писал он, – стремится стать и "игрой *bel canto*". Мелодией овладевает инструментальная культура этой эпохи, из чего вытекает концертирующий стиль – и сольный, и ансамблевый» (1, 244)

построениями и имитациями, напоминающими Корелли, появляются лирика, взволнованность и энергия музыкальной речи, свойственные Вивальди. Эти элементы все более заметно вырисовываются в выразительной, задушевно-лирической, подчас эпической, образно-взволнованной сфере медленных частей концертов и сонат, а также в финалах, впитывающих в себя черты танцевальных частей сюиты – куранты, жиги, гавота, менуэта или сицилианы, связанных с народными истоками.

Тартини придерживается типа сольного скрипичного концерта, в котором скрипка и ее solo доминируют над tutti. Солирующий инструмент выступает в сопровождении смычкового оркестра, к которому эпизодически могли добавляться гобой и валторны. В рамках традиционной трехчастной формы – первое, наиболее действенное Allegro, медленная, обычно лирическая часть и живой, народный по духу финал – Тартини проявляет много своеобразия и богатства творческой фантазии, мыслей и эмоций.

В качестве примера из числа концертов первого периода назовем E-dur'ный концерт № 46 (нумерация концертов – по классификации М. Дуниаса). Первое Allegro построено на светлой, задорной теме, определяющей жизнерадостность всей части; в дальнейшем в ней, как и в финале, широко используются синкопированные ритмы, придающие музыке народно-танцевальный характер.

Вторая часть (Adagio) сочинена в ритме сицилианы; это образец простой и непосредственной выразительной мелодики. (Над сольной партией этой части Тартини написал: «В море, в лесу, в потоке я искал свой кумир и не нашел его».) Часть заканчивается небольшой каденцией («на одном дыхании») солирующей скрипки. Этот импровизационный небольшой речитатив делает особенно контрастным наступление яркого, ритмически подчеркнутого финала. В этой части внимание привлекают не только мелодико-гармонические сдвиги, но и авторские динамические обозначения – piano – piu forte, – подтверждающие применение Тартини эффекта *crescendo*.

В конце финала Тартини выписывает виртуозную сольную каденцию «a capriccio». Подобные каприччи Тартини выписывает и в некоторых других своих концертах, но только до 1740 года. В отличие от Локателли, он строит их на тематической основе, которую мастерски, порой полифонически разрабатывает. Что касается виртуозной техники этого концерта, использованной, главным образом, в обеих быстрых частях, то она требует свободного владения смычком, различными штрихами, включая «летучее staccato», высокими позициями, пассажной техникой, двойными нотами.

Второй период творчества Тартини (1735–1750) – период его художественной зрелости и расцвета – характерен существенным преодолением особенностей стиля барокко. Концерты (как и сонаты) этой поры глубже по содержанию, совершенней по форме; они во многом знаменуют собой непосредственное приближение к классическому стилю XVIII века. Гибче и пластичней становится мелодическая линия, выразительней и индивидуализированней темы-образы (темы теперь нередко лишены «квадратности»), утрачивается ведущее значение секвенционного «нанизывания» мотивов, имитационных формул и «фугированных» построений. Существенно обогащается динамическая палитра его сочинений, включая в себя контрастную, «террасную» и постепенную формы.

Если еще в 30-е годы Тартини много внимания уделяет развитию виртуозного начала, то в дальнейшем он все больше внимания обращает на глубину и, вместе с тем, художественную простоту выражения человеческих чувств. В это время и в концертах, и в сонатах композитор пользуется более скромными технико-выразительными средствами, что отвечает его стремлению к ясности и выразительности музыкального языка, способного говорить сердцу человека.

Тартини, находившийся в эту пору в расцвете своего исполнительского мастерства и славившийся не только искусством «пения» на скрипке, но и исключительной виртуозностью, начинает отказываться от применения самых высоких, позиций, от обильных двойных нот, слишком быстрых темпов, витиеватых украшений, характер и мера использования которых все больше связывается с аффектом.

В концертах и этого периода он в основном придерживается трехчастного цикла. При монотематизме первой части привлекает внимание развитие разработочного раздела; начальное

tutti приобретает более самостоятельный, свободный характер. Вторая часть в значительной мере теряет известную академичность, порой патетическую монументальность и становится более лиричной и субъективной. Финалы, уступая по своему значению первым частям, носят танцевальный характер (часто в движении менуэта). Соответственно прозрачному, лирическому и грациозному характеру музыки своих концертов с элементами импровизационности в орнаментике (особенно в медленных частях), Тартини, как правило, ограничивается аккомпанементом смычкового квартета, лишь эпизодически добавляя духовые инструменты.

Ко второму периоду относится D-dur'ный концерт (№ 28). Это простая, ясная и вместе с тем выразительная музыка; энергичному характеру быстрых частей противопоставлены лирические оттенки средней части. Образцом эмоционально насыщенной музыки Тартини является Andante из E-dur'ного концерта (№ 53), относящегося к этому же периоду.

К третьему периоду творчества Тартини (1750–1770) относится всего четырнадцать концертов. Следуя эстетическим требованиям эпохи и преодолевая рамки барокко и «галантного» стиля, композитор стремится в них к естественности выражения. Концерты отличаются благородной простотой, пластичностью и законченностью мелодических линий. Богаче становится гармонический язык, разнообразней динамические обозначения.

Примерами задушевной выразительности музыки Тартини позднего периода могут служить медленные части C-dur'ного (№ 14), d-moll'ного (№ 45) и a-moll'ного (№ 115) концертов.

Имеющийся в советском издании Концерт № 45 (существует редакция Ж. Сигети с его каденциями, отвечающими стилю Тартини) состоит из Allegro, сочетающего выразительность мелодики с ритмической оживленностью, элегически-проникновенного Grave (оно близко по духу первой части сонаты «Дьявольская трель») и танцевального финала.

Первые издания сонат Тартини появились в Амстердаме в 1732, 1734 и 1743 годах. Многие сонаты до сих пор остаются в рукописи. Почти все сонаты для скрипки с басом написаны в трехчастной форме. Но только в трех из них дается последовательность быстро – медленно – быстро; в остальных же за первой медленной частью следуют две быстрые, контрастирующие между собой по характеру и метроритму. В более поздних сонатах отмечается проникновение контрастности внутри отдельных частей, большее развитие, элементы разработки и реприза.

Среди двенадцати сонат ор. 1, в которых при явном влиянии Корелли уже проявляются черты своеобразия, первые шесть характеризуются более строгим «церковным» стилем, а вторые шесть относятся к камерным сонатам и приближаются к сюитному жанру; в последних ясней проявляется индивидуализация тематики и черты лирики в медленных частях; полифонический склад быстрых частей сменяется гомофонно-гармоническим.

Медленная часть обычно имеет плавный созерцательный, иногда патетический характер. Первое Allegro сохраняет фугированный стиль Корелли, а оживленный финал отличается грацией и близостью к народному танцу, обычно в движении жиги. В последующих сонатах Тартини разделение на стили стирается. Тартини творчески сплавляет их элементы и создает свой тип скрипичной сонаты, в лучших образцах приближающейся к классической Инструментальной сонате XVIII века.

Наиболее интересной из Шести сонат ор. 2, опубликованных в 1743 году, является e-moll'ная. Она начинается с проникновенно-лирического Grave, сходного по своим выразительным достоинствам с медленными частями концертов И. С. Баха. Яркость, грация и ритмическое разнообразие характерны для второй части (Allegro); выразительность музыки этой части подчеркивается обозначениями *grazioso*, *dolce*, *espressivo*, *posato*, *sentito*. Финал привлекает энергичностью и народно-танцевальными чертами.

Эти сонаты обнаруживают возросшее стремление Тартини к напевности и благородной простоте. Полифония быстрых частей постепенно уступает место гомофонии. Яснее и законченней становятся части танцевального характера. Об усилении выразительности говорят вводимые Тартини обозначения частей, сочетающие темповые и эстетические указания: *Andante cantabile*, *Aria cantabile*, *Larghetto affetuoso*, *Allegro cantabile*, *Allegro con spirito*, *Tempo maestoso*. Отходя от фугированного построения Allegro и заменяя его двухчастной репризой

формой, Тартини в ряде сонат приближается к форме классического Allegro. Ярче и своеобразней начинают проявляться элементы вариантной повторности в финалах; некоторые из них написаны в форме вариаций.

Из Шести сонат ор. 5 две написаны в классической последовательности быстро – медленно – быстро. В этих случаях средняя часть дана в параллельной тональности. Таково полное проникновенной лирики d-moll'ное Adagio из Пятой (F-dur'ной) сонаты. В сонатах последнего периода подчас ощущается оттенок затаенной грусти, меланхолии и примирения; но эти настроения чаще всего преодолеваются светлой лирикой, надеждой, жизнеутверждением.

Наиболее распространенными в репертуаре современных скрипачей являются две g-moll'ные сонаты Тартини, получившие программные названия – «Покинутая Дидона» и «Дьявольская трель». Первая из них издана в 1734 г. – одно из лучших произведений первого периода его творчества; в некоторых изданиях ей предпосылаются стихи Метастазіо, под впечатлением которых Тартини сочинял эту сонату. Она состоит (в оригинале) из Affetuoso, Presto и Allegro (имеющаяся в ряде изданий еще одна медленная часть, помещенная между быстрыми частями, заимствована редактором Л. А. Цельнером из другой сонаты Тартини).

В первой лирической части черты патетики сочетаются с трогательной печалью. Принцип контрастности обнаруживается внутри этой части. Вслед за лирически-проникновенным минорным началом появляется скерцозно-заостренный мажорный эпизод, ярко оттеняющий лирический образ. Presto носит волевой, устремленный характер. Финал написан в ритме жиги, но танцевальность смягчена здесь плавностью движения и несколько грустным оттенком музыки.

Художественные достоинства сонаты определяются живой образностью содержания, стройностью формы, выразительностью мелодического языка, виртуозными средствами, тонко отвечающими природе скрипки.

Собственно те же качества присущи и сонате «Дьявольская трель» (ее окончательный вариант появился, вероятно, ок. 1740 г.), которую Тартини считал своим лучшим произведением и которая превосходит сонату «Покинутая Дидона» по глубине содержания и эмоционально-психологической насыщенности, а также в виртуозно-техническом отношении. Программное название связано с рассказом Тартини о приснившемся ему сне, в котором дьявол поразил его воображение сыгранной сонатой; под впечатлением этого сна Тартини будто бы и создал свое творение.

Есть основания предполагать, что первый вариант Сонаты Тартини записал еще в молодости, а затем совершенствовал и шлифовал его на протяжении долгих лет, доведя до того зрелого, художественно и технически законченного варианта, который закрепился в классическом скрипичном репертуаре. Совершенствование и «досочинение» Сонаты происходило, вероятно, в процессе его собственного исполнения. Название сонаты можно объяснить ее содержанием и особенностями использованной техники.

Соната начинается с Larghetto affetuoso, в теме здесь использован ритм сицилианы. Эта очень поэтичная и благородная музыка, полная задушевной лирики и затаенной грусти, относится к лучшим страницам скрипичной классики. Выразительность музыки подчеркивается хроматическими и гармоническими особенностями. Вторая часть – Tempo giusto (Allegro) – носит энергичный, мужественный, подчас драматический характер.

Финал Сонаты (в ранних изданиях он называется «Сон автора») состоит из двух контрастных по своему содержанию разделов – Grave и Allegro assai, которые трижды сменяют друг друга, каждый раз модифицируясь и создавая впечатление жизни и развития музыкальных образов. Именно в этой близкой рондообразности смене состояний сталкиваются два как бы противопоставляемых друг другу начала – человеческое и дьявольское. Grave сочетает певучесть с патетикой и отличается широким дыханием и контрастной динамикой. В Allegro assai музыка приобретает черты решительности, воли и темперамента. Именно в этой быстрой части мастерски используется трель. Заканчивается финал четырехтактным патетическим Adagio. Сонате свойственны цельность и органичность цикла, единство в разнообразии, в контрастном сопоставлении элегически-лирического начала и начала мужественного, энергично-волевого.

Соната «Дьявольская трель» может рассматриваться как художественное *stredo* Тартини, как творческое обобщение не только образно-смыслового и эмоционального содержания его творчества, но и свойственного ему мелодического, гармонического и ритмического языка, а также отдельных композиторских и исполнительских приемов. Соната дошла до нас в редакциях Вьетана, Иоахима, Крейсера, Ауэра, Дулова и других скрипачей⁴.

Значительный интерес представляют изданные сравнительно недавно (1970) в Падуе под редакцией Дж. Гульельмо сонаты для скрипки соло или, как их называл сам Тартини, «маленькие сонаты». Они, писал он, «снабжены басовой партией ради традиции... Я играю их без бассето (то есть виолончели), и таково истинное мое намерение». Вряд ли Тартини знал сольные скрипичные сонаты и партиты И. С. Баха. Но исключительное понимание выразительных и технических возможностей скрипки позволило итальянскому современнику великого Баха внести свой вклад в этот жанр, отражающий народные исполнительские традиции.

Среди других скрипичных сочинений Тартини отметим «Искусство смычка», написанное в форме вариаций для скрипки с басом на тему Гавота из F-dur'ной сонаты Корелли op. 5 № 10. В оригинале (первый его вариант появился еще до 1721 года) тема имеет пятнадцать вариаций, представляющих собой энциклопедию смычковой техники XVIII века, сочетающих художественные и технические качества.

Заканчивая обзор скрипичного творчества Тартини, отметим его важную роль в развитии сонаты и концерта на пути к классическому стилю XVIII столетия. Содержательность и образность, выразительный мелодический язык, ритмическое богатство, ясная и простая форма, мастерское использование кантиленных и виртуозных возможностей инструмента – все это способствует сохранению произведений Тартини в современной концертной и педагогической практике.

Композиторское творчество Тартини было органично связано с его исполнительским искусством, с его педагогическими взглядами. Тартини верил в способность исполнителя активно воздействовать на слушателя, на его чувства и мысли, что находилось в соответствии с передовыми эстетическими взглядами того времени. Исполнительство, в немалой степени связанное с искусством импровизации, было во многом источником его произведений, а фантазия и вдохновение композитора ставили перед ним как исполнителем новые художественные и технические задачи.

Тартини придавал важнейшее значение искусству «пения на скрипке». О его игре современники говорили: «Не играет, а поет на скрипке». Это подтверждается и широким использованием кантилены в сочинениях Тартини. Новое в этом отношении по сравнению с кантиленой Корелли заключалось в содержании скрипичного «пения», в его более субъективном и эмоциональном, углубленно-лирическом и проникновенном характере.

Своим ученикам Тартини не раз говорил: «Чтобы хорошо играть, надо хорошо петь». Это относилось и к кантилене, и к техническим пассажам, которые он желал услышать не только хорошо сыгранными, но и хорошо «пропетыми». При этом тартиниевской кантилене свойственна была инструментальная специфика, родственная вокальной, но отнюдь с ней не совпадающая; особенности ее были связаны с вибрацией, *portamento*, артикуляцией, динамикой, а также штриховой техникой.

Тартини не просто пел на скрипке, он пел выразительно. Этой выразительности он достигал при сравнительно небольшом звуке и ограниченном применении вибрации, благодаря содержательности исполнения, тонко развитому вкусу, красоте и проникновенности звучания, музыкальности фразировки. Одним из неперенных требований, которые Тартини предъявлял к исполнительскому мастерству, было умение извлекать полноценный, насыщенный звук. «Смычок, – говорил он, – надо крепко держать первыми двумя пальцами и легко остальными

⁴ В советском сборнике скрипичных каденций, изданном под редакцией Д. М. Цыганова, приводятся одиннадцать каденций к этой сонате. В современном концертном репертуаре наиболее популярна концертная редакция Ф. Крейсера с его каденцией.

ремя, чтобы извлечь сильный, полный звук. Чем больше хочешь усилить тон, тем больше надо прижать смычок пальцами, одновременно усиливая нажим другой руки на струны» (11, 22).

Большое значение придавал Тартини динамическим краскам, которые должны служить выразительным задачам. С ними же связывал он меру и характер вибрации, которую рассматривал в ряду украшений, призванных обогатить мелодию.

Особо следует отметить богатство штриховой палитры Тартини. Если Корелли ограничивался штрихами *detache* и *legato*, то Тартини, несомненно, использовал *staccato*, в том числе летучее, и прыгающие штрихи. В рукописях его концертов над нотами некоторых быстрых пассажей можно увидеть точки, указывающие на «прыгающий» характер штриха.

Из других штрихов (среди них немало комбинированных) у Тартини можно отметить бариолаж, быстрые переброски смычка через струны и другие. Технику арпеджио Тартини применяет реже, чем Вивальди, и оставляет на усмотрение исполнителя выбор штрихов и ритмическое варьирование. Интересна его аккордовая техника, которую он чаще применяет в разложенном виде. Разнообразие штрихов у Тартини тесно связано с его ритмической изобретательностью, в частности, с такими ритмическими рисунками, как синкопы, или характерное для так называемого «ломбардского» стиля чередование короткой и длинной нот и т. д.

Выразительности исполнения отвечала и техника левой руки Тартини. Его игру отличали блестящая пассажная техника и техника украшений, требовавшие высоко развитой беглости пальцев. Острота его ощущения интонации подтверждается, например, различием, которое он делает при интонировании увеличенной кварты и уменьшенной квинты («Трактат о принципах музыкальной гармонии», 1767).

Если Корелли обычно ограничивался первыми тремя позициями, то Тартини пользовался всем грифом (напомним, что скрипичный гриф в то время был короче современного). Примеры использования высокого регистра (девятая позиция), что было связано со стремлением Тартини к расширению мелодического диапазона, мы находим в сольном каприччо из E-dur'ного концерта и в финале A-dur'ной сонаты op. 1 № 5; двойные ноты в девятой позиции Тартини применяет в первой части e-moll'ного концерта.

Развиваясь на основе достижений итальянского скрипичного искусства XVII – XVIII веков, исполнительский стиль Тартини ознаменовал новую ступень в развитии этого искусства, в развитии всей скрипичной культуры.

Наше представление о Тартини-исполнителе и Тартини-педагоге существенно дополняют его труды, имеющие эстетическое и педагогическое значение. Он стремился придать им практическую направленность, используя при их составлении свой богатый практический опыт, художественный вкус и педагогический талант. Рассмотрим некоторые из этих трудов.

«Трактат об украшениях» Тартини раскрывает не только его практику исполнения различных украшений, но и общую направленность его исполнительского стиля. И в наше время «Трактат» может помочь при исполнении или редактировании музыки XVIII века. Но особенно важное значение имел он в ту пору, когда многое определялось вкусом исполнителя и было связано с искусством импровизации.

В своем понимании выразительных возможностей украшений Тартини сделал значительный шаг вперед по сравнению с Джеминиани: ему в большей мере удалось преодолеть определенную узость понимания выразительной способности музыкальных украшений. Выбор, меру и характер исполнения украшений Тартини соотносит с содержанием исполняемой музыки. Он не только тонко различает применение тех или иных украшений в медленных («серьезных и печальных») частях и в частях быстрых, оживленных и веселых, но и стремится индивидуализировать их исполнение соответственно основному «аффекту» музыкальной фразы.

В первой части «Трактата» Тартини рассматривает различные виды форшлагов, трели, тремоло (так он называет вибрацию) и мордентов; во второй – излагает основы так называемой свободной орнаментики – естественные и искусственные «манеры» (приемы, способы исполнения украшений), а также естественные и искусственные каденции.

Тартини описывает форшлагги долгие и короткие, восходящие и нисходящие (последние

он считает более естественными). Применение долгого нисходящего форшлага (который получает половину длительности основной ноты) Тартини описывает следующим образом: «Этот вид форшлагов придает выражению певучесть и благородство. Соответственно этому он подходит для всех серьезных и печальных пьес. Если его использовать в веселых и быстрых частях, именуемых "ломбардским стилем", можно ослабить блеск и оживленность, которые подобные пьесы должны иметь». «Короткие форшлагги, – продолжает Тартини, – делают выражение оживленным и блестящим»; поэтому он рекомендует применять их «лишь в Allegro или, в крайнем случае, в Andante cantabile». Скачкообразные форшлагги он находит подходящими для музыки «певучей, серьезной и патетической».

Трель рассматривается Тартини как важное выразительное средство, которым, однако, не следует злоупотреблять. В «Трактате» он советует начинать трель с верхней ноты, но позднее в «Письме к ученице» в соответствии с установившейся практикой предлагает начинать трель с основной ноты. Скорость и динамику трели он связывает с выразительными задачами (медленную он рекомендует в «серьезных, патетических и грустных пьесах», быструю – в оживленных, веселых).

Мордент, по словам Тартини, «придает ноте живость, вдохновение» и больше подходит к музыке оживленной, чем к певучей. Вибрацию Тартини различает по ее скорости и амплитуде и, подчеркивая ее выразительное значение, предостерегает против злоупотребления ею. Помимо медленной и быстрой вибрации Тартини называет и постепенно ускоряющуюся.

«К естественным манерам» Тартини относит такие мелодические украшения, которые применяются в народном исполнительстве: «они возникают естественно, без упорядочений и труда». «Искусственные манеры» обусловлены мастерством композитора: «они зависят от хорошего вкуса», и применение их ограничено.

Более творческий характер, связанный с импровизацией, носят естественные и искусственные каденции. Первые обычно заключают музыкальную фразу. Вторые – свободные, часто импровизируемые каденции в конце пьесы, «которые певец или музыкант исполняет по желанию и, невзирая на такт, так долго, как он хочет и может», придавая ей самые различные выражения. Тартини считает, что поэтому их правильней называть каприччо. Такие каприччи встречаются в его концертах.

В «Письме к ученице» (1760)⁵ Тартини в ответ на ее просьбу лаконично излагает свои советы, как упражняться на скрипке. Главное внимание здесь уделено смычку, его атаке, динамике, штрихам. Он советует добиваться легкой, едва слышной, «подобной дыханию», атаки звука.

Одно из основных упражнений заключается в выдержанных нотах, исполняемых в различных нюансах. Другое упражнение состоит в исполнении одной из быстрых частей сонаты Корелли штрихом *martele* в различных частях смычка, вниз и вверх смычком. Упражнения для левой руки заключаются в транспонировке одного и того же отрывка в разные тональности, при использовании различных позиций. Заключительное упражнение касается трели, которую Тартини рекомендует изучать в различных градациях скорости.

Тартини воспитал более семидесяти учеников, которые образуют его школу, получившую название падуанской. Среди них первое место занимает Пьетро Нардини (1722–1793), который с двенадцати лет учился у Тартини в Падуе. Работал на родине в Ливорно, позднее (по рекомендации Н. Йомелли) – концертмейстер Штутгартской капеллы, затем в Падуе и Флоренции. Славился особой выразительностью игры, изяществом виртуозной техники. Автор скрипичных сонат и концертов, а также сольных каприччо и ранних квартетов. Были известны как прекрасные исполнители и педагоги Д. Далольо, М. Ломбардини, Ф. Манфреди, Д. Феррари, П. Лахуссе, А. Пажен, И. Граун, Ф. В. Руст и другие. На сочинениях падуанского маэстро воспитывались многие поколения скрипачей.

Завершая разделы, посвященные итальянскому скрипичному искусству, можно отметить

⁵ Имеется в виду известная итальянская скрипачка Мадалена Ломбардини, концертировавшая, в частности, в 1784 году в Петербурге и в Москве.

его раннее развитие и прогрессивную роль в формировании классического стиля XVIII века. Особое значение имела итальянская скрипичная школа в процессе развития основных инструментальных жанров – сонаты и концерта. Сочинения выдающихся итальянских скрипачей не утратили своей художественной ценности и входят в современный концертный и педагогический репертуар. Этому способствуют их выразительные достоинства, мелодические и технические качества, соответствующие природе скрипки, классическое совершенство формы.

Глава IV ФРАНЦУЗСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

Первые сведения о скрипичном искусстве Франции относятся к началу XVI века. А уже в середине столетия Рабле неоднократно упоминает скрипку и игру на ней в своем романе «Гаргантюа и Пантагрюэль». Необходимо отметить, что во Франции скрипка дольше, чем в других странах Европы, сосуществовала с виолой в профессиональном искусстве и с ребекком и виелой в народном исполнительстве.

В своем трактате о музыке (Лион, 1556) французский музыкант Филибер, рассматривая особенности скрипичного и виольного семейств, указывал на различную среду их распространения. Скрипка, «инструмент толпы», противопоставлялась им «благородной» виоле. Филибер один из первых попытался также изложить технические средства и приемы игры на этих инструментах, определить их выразительные возможности.

В это время во Франции существовало две разновидности скрипки: завезенная итальянскими музыкантами пятиструнная скрипка с настройкой по квартам (a d1 g1 c2 f2), возможно, одна из предшественниц классической скрипки, и французская скрипка – меньшая по размеру, четырехструнная с настройкой по квинтам (c1 g1 d2 a2) (в 1607 году ее, как уже отмечалось, применил в Италии К. Монтеверди в своей опере «Орфей» с обозначением «маленькая французская скрипка»). Звук французской скрипки был более открытым, а тесситура на терцию выше, чем у итальянской. Видимо, она происходила от одного из типов народных инструментов.

Необходимо отметить тесную связь, существовавшую с раннего периода формирования скрипичного исполнительства между Французской и итальянской скрипичными культурами. Эти связи продолжались почти четыре века, и многие выдающиеся скрипачи Франции были либо выходцами из Италии, либо испытали сильное воздействие итальянского скрипичного искусства. В то же время это воздействие всегда получало творческое преломление. Нельзя отрицать и обратного влияния французского скрипичного исполнительства на итальянское.

Подобные связи существовали и в области построения скрипок. Уже в середине XVI века во Франции работали выдающиеся Итальянские скрипичные мастера, в творчестве которых впервые оформляется классический тип скрипки, – в том числе основатель династии Амати - Андреа, создавший около восьмидесяти инструментов для Королевской капеллы Карла IX.

Во Франции разворачивается деятельность баварского мастера Каспара Тиффенбруккера (которого во Франции называли Дуиффопругаром). Он работал сначала в Париже, а затем в Лионе. Вел переговоры о переселении во Францию и родоначальник брешанской школы Гаспаро да Сало, большинство своих инструментов отправлявший во Францию, так как скрипка в Италии в ту пору в профессиональном обиходе еще не пользовалась популярностью. В то же время во Франции существовали давние центры производства инструментов, в том числе и скрипок: Париж, Нанси, Лион, Мирекур.

Весьма вероятно, что французская скрипка и искусство французских скрипачей повлияло на формирование классического типа скрипки. Не случайно советский скрипичный мастер Е. Витачек писал, что «во Франции скрипка появилась в XVI веке, едва ли не раньше, чем в Италии» (8, 131).

Постепенно складываются, наряду с народными, и профессиональные формы

скрипичного исполнительства. В середине XVI века репутацией искусных скрипачей пользовались королевские композиторы Сальмон и Болье, а также основатель династии скрипачей Гийом Мазуэль (род. в 1540 г.), член Придворной капеллы Генриха III. Его сын, внуки и правнуки служили в Королевской капелле на протяжении более века.

При дворе мы встречаем и ряд скрипачей, увенчанных титулом «король скрипачей». Это звание (первоначально – «король менестрелей») давалось главе корпорации народных менестрелей, жонглеров и исполнителей на виеле, возникшей еще в 1321 году. Одним из первых «королей скрипачей» становится в 1572 году Пьер Руссель. За ним последовали К. Нийон-отец (с 1590 по 1600) и К. Г. Нийон-сын (с 1600 по 1620), Ф. Ришомм (с 1620 по 1624), Л. Константен (с 1624 по 1657). Затем этот титул на протяжении двадцати восьми лет принадлежал скрипичному семейству де Мануаров, из которых Гийом де Мануар Второй был наиболее выдающимся музыкантом.

«Короли скрипачей» были вынуждены много сил и энергии отдавать защите прав корпорации, которая регламентировала музыкальную жизнь во Франции.

После проигрыша шумного парламентского процесса с музыкантами, не желавшими подчиняться правилам корпорации, де Мануар Третий в 1685 году сложил с себя все полномочия и общество менестрелей перестало существовать (в этом немалую роль сыграл и Люлли).

При Катарине Медичи итальянское влияние усилилось, и в 1577 году ко двору был приглашен один из видных итальянских скрипачей-виртуозов Балтазарини, прибывший во главе большой (около двадцати) группы скрипачей. Яркий звук ансамбля скрипок по сравнению с виолами, употреблявшимися в основном в придворном оркестре, производил необыкновенный по тому времени эффект.

В торжественных представлениях, которые ставил при дворе Балтазарини, скрипки использовались почти исключительно для сопровождения танцев, а виолы – для сопровождения пения. Связь скрипки с танцевальным искусством была характерна и для других стран, но во Франции она была сильнее закреплена в придворном искусстве.

В качестве одного из наиболее ранних сочинений для ансамбля скрипачей можно указать «Выход Цирцеи» из «Комического балета королевы» Сальмона и Болье (1584 г.).

При Людовике XIII – большом любителе музыки, игравшем на лютне, гитаре и скрипке и занимавшемся композицией, – придворная музыка значительно расширяется. Создаются три самостоятельные группы музыкантов: камерная музыка (преимущественно вокалисты), капелла и «Большая конюшня» («Хор королевских конюшен») – оркестр для обслуживания охоты и для игры во время празднований на открытом воздухе (главным образом – духовые инструменты). Капелла состояла из различных придворных виртуозов и большого королевского оркестра, получившего затем название «Двадцать четыре скрипки короля». Этот знаменитый ансамбль просуществовал около полутора веков и включал в себя лучших скрипачей Франции. Возможно, его прототипом послужил ансамбль Балтазарини.

Название "Двадцать четыре скрипки" не совсем точно отражает состав ансамбля. Действительно, в отличие от небольшого ансамбля, оставшегося в капелле и состоящего из инструментов различных типов, в том числе и виол, в «Двадцать четыре скрипки короля» входили инструменты только скрипичного семейства, но различного размера и строя. Первую и вторую партии исполняли на скрипках, близких современному типу (для первой партии отбирались инструменты с более ярким звуком), третий голос – на инструменте с диапазоном современного альты, но большим по размеру, и бас – на «басовых скрипках» – близких к современной виолончели оркестровых инструментах с большим звуком, но малоподвижных технически, настроенных на тон ниже виолончели. Выступления ансамбля были театрализованы, а исполнители одеты в специальную пышную форму.

Каждую партию исполняли шесть музыкантов. Часто они заменяли друг друга. Владение всеми инструментами скрипичного семейства для музыкантов было обязательным. На подготовку перехода с одной партии на другую давалось всего несколько дней. Это было необходимо, так как ансамбль очень много выступал и в придворных концертах, и в театре, на балах, во время королевских обедов, приемов и вынужден был часто менять репертуар.

Ансамбль поражал современников полнотой звучания, блеском и мощностью, выгодно

отличаясь от слабого и гнусавого звука виол. Первым руководителем «Двадцати четырех скрипок короля» стал Луи Константен, а за ним Де Лазарен (Лазарини). Современники с восторгом писали, что их игра привлекательней всех концертов, а их исполнение верхнего голоса перекрывает по мощи всю многоголосную композицию.

Луи Константен (ок. 1585–1657) – один из «королей скрипачей» – достиг исключительной славы виртуоза и композитора. Ему принадлежит много пяти-шестиголосных сочинений для скрипок, виолы и баса, исполнявшихся при дворе. Часто он выступал и как солист-виртуоз. Вместе с Константеном звание придворного композитора Королевской капеллы получил и Де Лазарен (ум. 1655 г.), выходец из Италии, первоклассный виртуоз и композитор.

Не уступал им по мастерству и придворный скрипач, композитор и танцовщик Де Бокан (ок. 1580–1653). Его настоящее имя – Жак Кордье. Совершенно необразованный, не умевший даже читать ноты, он был необычайно одарен как скрипач, композитор и учитель танцев, заниматься у которого добивались многие короли и королевы европейских стран. Он славился необычайной певучестью игры, мелодичностью сочиняемых скрипичных арий и танцев. Его произведения, а также сочинения Мишеля Мазуэля – с 1654 года композитора капеллы – по словам Ф. А. Филидора, «позволяют предчувствовать великолепный стиль Люлли».

Позднее к ансамблю «Двадцать четыре скрипки короля» была добавлена двадцать пятая скрипка – знаменитый «король скрипачей» (ученик Л. Константена) Гийом де Мануар (1615–1690), единственный, кто осмелился соперничать с Люлли.

В середине XVII века во Франции наблюдается расцвет народно-инструментального искусства. Появляются многочисленные ансамбли бродячих музыкантов – певец и скрипач, певец и две скрипки. Скрипка широко используется в ярмарочно-балаганых представлениях, уличных концертах, благодаря своему яркому звуку, выразительности. Многочисленные учителя танцев также используют скрипку как аккомпанирующий инструмент. Для этих целей появляются «карманные скрипки» – так называемые пошетты с небольшим корпусом в виде лодочки.

Установившаяся сфера применения скрипки привела и к выработке традиционных приемов игры на ней, формированию ранних скрипичных жанров – песни (позднее романса, арии) с вариациями и сюиты танцев с вариациями (типа старинного рондо). К этой поре относится и установление знаменитого правила: «на первой ноте такта следует всегда вести смычок вниз, а на следующей – вверх» (Школа Мерсенна, 1636 г.). Подобное правило было вызвано к жизни тесной связью французского скрипичного искусства с танцем. Скрипач-танцмейстер вынужден был быть дирижером танца и движением смычка показывать сильную долю такта. Позднее этот прием формализовался и стал помехой выразительности.

В отличие от виолы, в скрипичном исполнительстве широко применяются отрывистые и изящные прыгающие штрихи и такой прием, как вибрато. В это время форма постановки рук скрипача отличалась от современной: скрипка держалась слева от подгрифа, была сильно опущена, а левая рука, из-за короткой шейки, была прижата локтем к корпусу скрипача. Смычок держался кончиками пальцев примерно на 10 см вверх от колодки, что облегчало исполнение штрихов (особенно прыгающих и коротких), но затрудняло протяженное мощное звукоизвлечение.

Одна из наиболее ярких страниц французского скрипичного искусства второй половины XVII века связана с, именем Жана Батиста Люлли (1632–1687). Необычайная одаренность – он был не только блестящим скрипачом и гениальным композитором, но и превосходным клавесинистом, органистом, гитаристом, дирижером, танцовщиком, актером, педагогом и организатором – позволила ему добиться объединения всех музыкальных сил Франции, утвердить единство скрипичного стиля на основе обобщения передовых достижений французского и итальянского скрипичного искусства.

Сын бедного итальянского мельника, Люлли родился во Флоренции в 1632 году. Он с детства хорошо пел и играл на гитаре. В 1646 году герцог де Гиз привез его в Париж и Люлли служил учителем итальянского языка, а затем музыкальным пажем у принцессы Монпасье. Успехи в занятиях на скрипке, а позднее на клавесине, органе и в музыкальной теории открыли ему дорогу в Королевскую капеллу, а затем в оркестр «Двадцать четыре скрипки короля».

Уже в 1652 году он становится руководителем этого ансамбля и вскоре добивается звания

королевского композитора. Люлли сосредоточивает в своих руках все руководство придворной музыкой, получает звание секретаря короля. Затем реорганизует придворные оркестры: объединяет «Камеру» и «Капеллу», вводит в вокальную музыку орган, скрипки и альты, создает ансамбль «Малые скрипки короля» (шестнадцать, а позднее – двадцать четыре инструмента) для сопровождения короля в походах и путешествиях, а также использовавшийся как бальный.

Люлли создает большие духовные произведения типа кантат, пишет пышные инструментальные концерты, оперы и балеты, далекие от прежней аристократической жеманности. Помпезность и концертный блеск, яркая звучность, декламационный пафос становятся характерными чертами его стиля, о котором Ж. Лафонтен писал: «Чтобы теперь понравиться, нужно выставить двадцать клавесинов. У его инструментальных концертов громовая звучность, а его вокальные концерты походят на громкие возгласы солдат в день битвы».

В 1672 году Люлли получает от короля привилегию на организацию всей музыки во Франции – право открывать музыкальные школы, давать разрешение на публичные музыкальные выступления. По королевскому указу, «комедиантам запрещается пользоваться без письменного разрешения Люлли больше чем двумя голосами и двумя скрипками» – видимо, это был состав бродячих ансамблей. Люлли получил и право основать «Королевскую музыкальную академию» – французскую оперу. Развернулась жестокая борьба Люлли за осуществление своих диктаторских прав с «Обществом менестрелей» и его «королем» Гийомом де Мануаром Третьим, закончившаяся победой Люлли.

Отдав себя организаторской деятельности, сочинению опер и балетов, Люлли совершенно перестает выступать как скрипач-солист. Он организует большой оперный оркестр смешанного состава (сорок семь музыкантов), а для наиболее пышных представлений подключает к нему и все королевские ансамбли. В оперном оркестре участвуют замечательные французские скрипачи – несколько представителей семейства Маршан, Ж. Ф. Ребель-отец, Ж. Б. Анэ (отец Жан-Батиста Анэ) и др. Руководили оркестром, кроме Люлли и его ученики Ж. Ф. Лалуэт и Коласс, а также знаменитый виолист М. Марэ.

Люлли много внимания уделял воспитанию оркестра, особенно скрипачей, от которых требовал беглости и «нервной четкости удара». Оркестр был блестяще сыгран, прекрасно читал с листа – искусство редкое в то время, когда многие ансамбли играли по слуху. Люлли не допускал при исполнении «отсебятины». Им оставлены замечательные дирижерские традиции: «выразительный и отчетливый» ритм, подвижные темпы, хорошая атака звука (знаменитый «первый удар смычка» в начале пьесы) – эти черты были характерны для него и как скрипача.

По отзыву его ученика Г. Муффата, оркестр Люлли характеризовался «точностью интонации, легкостью и ровностью игры, отчетливым и энергичным ударом всего оркестрового состава, берущего первый аккорд, неудержимым порывом и очень подчеркнутыми переменами темпов, гармоническим сочетанием силы и гибкости, грации и живости». В партитурах своих опер он тщательно проставлял динамические оттенки и способы исполнения: «играть нежно, чуть касаясь струн», «не снимать сурдин раньше, чем это обозначено» и т. д.

Люлли сам обучал и инструменталистов, и певцов, добившись замечательных успехов в своей педагогической деятельности. Среди его учеников – скрипачи Ж. Ф. Лалуэт, Ж. Ф. Ребель, П. Жубер, Ж. Б. Анэ (отец), Паскаль, М. Р. Лаланд, Вердье и др., подготовившие дальнейшее развитие французского скрипичного искусства.

Люлли по праву считался лучшим скрипачом Франции. По отзыву Л. Вьевилля, «Люлли играл божественно. Со времен Орфея, Амфиона и других никто не извлекал из скрипки звуков, подобных тем, какие извлекал из нее Люлли». Скрипичные произведения Люлли входят в его оперы, балеты, дивертисменты. Он дал блестящие образцы и скрипичного романса, и каприса, и танца с вариациями.

«Подлинно люллистские украшения проистекают из чистейшего источника его пения», – писал его ученик Муффат. Люлли широко использовал также декламационные интонации французских трагических актеров, в особенности ученицы Расина – Шанмеле, отличавшейся напевной манерой декламации, широкими интонационными линиями голоса (Расин обозначал ей эту декламацию нотами с интервалами вплоть до октавы), тембровым богатством.

Эту выразительность трагической декламации Люлли перенес и в свои скрипичные арии,

напоминающие порой оперный речитатив (примером может служить скрипичная ария из оперы «Армида», конец II действия). Многие его арии носят элегическо-пасторальный характер, необычайно напевны, изящны. Наибольшей популярностью из них пользовалась ария из оперы «Кадм», отличающаяся плавностью мелодической линии, благородством выражения.

Встречаются у Люлли и ярко индивидуализированные миниатюры. Например, танцевальная скрипичная мелодия из IV акта оперы «Альцеста», которая, по словам Люлли, «должна дышать затаенной радостью». Люлли сохранил и укрепил давнюю связь французского скрипичного искусства с танцем. Ритмическая острота и четкость, развитая техника коротких динамичных штрихов – черты, идущие от народного инструментального искусства, – проявляются в его скрипичной балетной музыке, особенно в таком жанре, как танец с вариациями. В качестве примера можно указать скрипичную «Чакону» в балете «Кадм». Скрипичные арии в операх Люлли всегда заставлял повторять, придавая большое значение их выразительности в построении целого.

Известную роль в подготовке французского инструментального концерта сыграли и увертюры Люлли к операм, и большие вставные номера – «симфонии». Люлли создает тип французской увертюры, отличной от итальянских увертюр того времени (С. Ланди, А. Скарлатти), построенных по типу: быстро – медленно – быстро. В монументальных увертюрах Люлли проявляется героическое начало. Медленная величественная первая часть построена у него на ярких, запоминающихся мелодиях, не связанных с оперой.

Вторая часть – фугированная, свободно текущая, легкая и прозрачная. Финал возвращает к начальным образам увертюры, но в сжатом и динамизированном виде (зачаток репризного принципа). Завершает увертюру мощная кода. Ведущую роль в увертюрах играли скрипки. Главные мелодии, поручавшиеся им, были настолько напевны, что ко многим из них были написаны слова, например к скрипичной арии увертюры «Беллерофонт». Увертюры Люлли оказали влияние на Генделя. Их часто исполняли в Италии как увертюры к другим операм.

Несколько иные функции выполняли вставные «симфонии». Это была своего рода программная музыка – пейзажно-поэтические картины, психологические зарисовки состояния героев. Не обращаясь к звукоподражанию, Люлли стремился пробудить у слушателей с помощью ярких выразительных средств ассоциации, близкие к переживанию данного состояния.

Популярность Люлли была огромна. Его мелодии распространились во всех слоях общества, а арии распевали на улицах бродячие музыканты. Люлли, по отзывам современников, нередко останавливал карету, подзывал к себе певца и скрипача, чтобы показать им правильный темп мелодии, которую они исполняли.

Многие произведения Люлли превратились в народные куплеты, но надо учесть и то, что и его творчество было тесно связано с народным искусством. Органически слив наиболее ценные элементы, он создал новый музыкальный язык, способный к большим художественным обобщениям, доступный различным слоям общества. В этом его большая заслуга как скрипача и композитора своей эпохи.

Развитие скрипичного искусства во Франции шло параллельно с культивированием в дворянских кругах и в публичных выступлениях виртуозной игры на басовой виоле. Мягкий приглушенный звук виолы отвечал эстетическим вкусам знати. Весь XVII и первую половину XVIII века виола не сдавала своих позиций. Однако острое соперничество со скрипкой и виолончелью заставляло совершенствоваться и виолу, и технику игры на этом инструменте.

О «первом виолисте Парижа» Отмане (ум. 1663 г.) писали, что его игра «послужила началом усовершенствования виолы; она заставила уважать этот инструмент и предпочитать его всем другим». В то же время такая борьба положительно влияла и на формирование французского скрипичного исполнительства. В первой половине XVIII века на короткое время вошли в моду и народные инструменты – мюзет и виела. Многие скрипачи создали для них свои произведения.

Подобно клавесинному и виольному искусству, сочинения скрипачей XVII века представляли собой преимущественно танцевальные миниатюры, отточенные по форме, изящные, богатые по ритмической выдумке. В различных медленных танцах или

варьированных песнях можно проследить и раннее проявление жанровой изобразительности, наивной программности или попытки достичь психологической выразительности. Крупной инструментальной формы еще не было.

В самом конце XVII, начале XVIII века эти жанры, наряду с ариями с вариациями и сольными пьесами – чувствительным романсом и ранними образцами инструментального дуэта (скрипка и виолончель или басовая виола, две скрипки), – привели к формированию (под определяющим влиянием итальянского искусства) первых образцов сонатного жанра, которые представляли собой скорее многочастные сюиты. В них жанровые миниатюры и танцы перемежались с частями более общего, моторного плана.

Наиболее характерны были: гавот, менуэт, сарабанда, рондо, прелюдия, жига и т. д. Из ранних образцов такого рода можно отметить сюиты М.П. Монтеклера (1697) под названием «Серенады или концерты, разделенные на три сюиты пьес для скрипок, флейт и гобоев, сочиненные с фанфарными, бравурными, нежными и сельскими ариями, под которые можно танцевать». Интересны также попытки создания сонат для скрипки и баса С. Броссара и Э.Ж. Лагерра.

Но лишь в 1740 году появляется первый оригинальный сборник французских сонат для скрипки и баса, принадлежащий Франсуа Дювалю, замечательному скрипачу, члену «Двадцати четырех скрипок», одному из первых во Франции исполнителей сонат Корелли. Говоря о скрипичном репертуаре, Л. Дакен писал, что Дюваль «впервые извлек скрипку из того состояния упадка, в котором она пребывала».

Сонатам этого сборника (за которым появилось еще шесть сборников сонат того же автора) присущи широкая французская мелодика, гибкость и изящество смычковой техники, блестящая ритмика, обильное употребление (впервые во французской скрипичной литературе) двойных нот, живописный изобразительный стиль (к примеру, подражание кастаньетам). Заголовки частей носят жанрово-изобразительный характер, например «Бабочки». Важным моментом является и придание басу (виолончель, клавесин или басовая виола) самостоятельного характера, вплоть до участия в экспозиции тем.

В следующем году появляется первый сборник сонат Жан-Фери Ребеля (1666–1747). Сын члена Королевской капеллы, ученик Люлли, он восьмилетним мальчиком уже играл перед королем. Затем служил в опере скрипачом, клавесинистом и дирижером. Позднее входил в ансамбль «Двадцать четыре скрипки короля», был придворным композитором и дирижером бальных оркестров. Ребель назвал свой сборник «Пьесами, расположенными по тональностям, для скрипки с басом, которые могут быть исполнены также на клавесине или виоле».

Названия частей – танцевальные, типично сюитные. Два следующих сборника (1712, 1713) – трио-сонаты и дуэты. Ребель в них отказывается от танцевальных заголовков и дает частям фантастическо-мифологические названия: «Флора», «Аполлон», «Венера» и т. д. Своими художественными достоинствами выделяется соната № 7 второго сборника – «Памяти Люлли», пятичастная, торжественно-приподнятого характера, написанная с большим чувством и силой выражения. Интерес представляют и два каприза для скрипки с басом – «Рондо» и «Колокольчики».

Современники отмечали, что Ребель внес в сонаты много огня и вкуса, что, благодаря французской легкости и умеренности, ему удалось избежать «устрашающих резкостей» итальянского стиля.

В 1707 году появляются сборники сонат еще двух авторов, участников ансамбля «Двадцать четыре скрипки короля», – Ж. Маршана – «Сюиты пьес для скрипки и баса» и Ш. Лаферте – «Сонаты для скрипки и баса». Все эти сборники показывают, насколько быстро был освоен во Франции этот новый передовой жанр скрипичной музыки. Однако усвоение сонатного жанра публикой происходило гораздо медленнее. Привычка к живым танцевальным миниатюрам затрудняла восприятие иного, более сложного образного содержания сонат. Они казались утомительными, скучными или «устрашающими». Ж. Ж. Руссо писал: «Чтобы понять, что же собирается выразить это нагромождение звуков в сонатах, надо поступить так, как сделал один плохой художник, который подписал под своими картинами – это дерево, это – лошадь и т. д.»

Несмотря на это, более ста скрипачей и композиторов обращаются во Франции на

протяжении XVIII века к жанру сонаты для различных составов: для скрипки-соло и баса, для одной или двух скрипок без баса, для двух скрипок и баса, для квартетов и т. д. Нередко присоединялись к ним и другие инструменты – арфа, флейты, гобои, валторны и т. д. Это обилие продукции, не всегда равноценной, приводит к формированию к середине века высокохудожественных образцов французской скрипичной сонаты в творчестве Жан-Мари Леклера, Жака Обера, Жан-Батиста Сенайе и других.

Расцвет сонатного творчества, а также инструментального концерта был связан с активизацией концертной жизни во второй четверти века, приездами на гастроли выдающихся иностранных артистов. Кроме концертов при дворе и во дворцах знати, в Париже в 1725 году Ф. А. Филидором основывается общество так называемых «Духовных концертов». Быстро утратив свое первоначальное назначение, они стали первыми постоянными открытыми светскими концертами, в которых выступали лучшие исполнители – как местные, так и иностранные.

К первым десятилетиям XVIII века относятся и попытки создания «Школ» обучения игре на скрипке, потребность в которых остро ощущалась. Одна из первых таких «Школ» (весьма элементарная и ограниченная методикой обучения лишь начальным техническим навыкам) принадлежит М. П. Монтеклеру. Она вышла в 1712 году под названием «Легкая метода игры на скрипке с прибавлением краткого изложения основных принципов, необходимых для исполнения на этом инструменте». Расширенное издание этой «Школы» появилось в 1720 году.

В 1718 году учитель музыки и танца П. Дюпон издал «Принципы скрипки в вопросах и ответах, с помощью которых каждый может сам научиться играть на этом инструменте». Эта «Школа», также весьма примитивная, выдержала и второе издание в 1740 году.

Одним из наиболее крупных старших современников Леклера был Жан-Батист Анэ (1676–1755), замечательный французский виртуоз, ученик А. Корелли. Его отец – скрипач, ученик Люлли, солист оперного оркестра, затем камерной капеллы короля – был первым учителем сына. После артистического путешествия в Польшу, где он выступал при дворе, и Германию Анэ решается поехать в Италию. Исполнение им сонат Корелли в присутствии автора так растрогало Корелли, что тот обнял Анэ и подарил ему свой смычок. После занятий с великим скрипачом Анэ возвратился в Париж.

Современников поражает мастерство его исполнения, особенно качество звучания. Л. Дакен называл его «величайшим из скрипачей, которые когда-либо существовали». Аббат Плюш писал: «Этот знаменитый артист не смотрит ни какой нации, ни какому композитору принадлежит пьеса. Если он ее находит достойной – он ее играет и делает своей, благодаря точности, звучанию и энергии своей экспрессии. Он сообщает музыке то, что называется поэзией. Не так сложно поразить любителя своей игрой, но гораздо выше этого – затронуть слушателей, внушить им благородные и сильные чувства. Его игра так выразительна, что соединяет в себе все лучшее, существующее в живописи и музыке. Из своего инструмента он извлекает звуки, которые до сих пор не слышало человеческое ухо».

Ж. Б. Анэ, которого стали звать просто Батист, – пользовался огромной популярностью. Каждое выступление его в «Духовных концертах» было событием. Особенно часто он исполнял сонаты своего учителя Корелли. С 1738 года и до конца жизни Анэ служит при дворе польского короля скрипачом и дирижером Королевской капеллы. Умер он в Нанси, где в то время была резиденция короля Станислава.

Анэ принадлежат два сборника скрипичных сонат (1724 и 1729), а также две сюиты пьес для двух мюзетов (1726 и 1734).

Учеником Анэ был один из одаренных скрипачей и композиторов Франции Жан-Батист Сенайе (1687–1730). Сын скрипача капеллы «Двадцать четыре скрипки короля», он обучался сначала у отца и скрипача Кеверсена, также участника этого ансамбля, а затем у Анэ. Сенайе быстро достиг виртуозности и мог соперничать со своим учителем. В 1710 году им был опубликован первый сборник скрипичных сонат, за которым последовало еще четыре. В 1713 году, после смерти отца, он занял его место в капелле.

Затем, видимо по совету Анэ, он едет в Италию для ознакомления с итальянским скрипичным искусством. Там он пользовался советами Т. Витали. Выступления Сенайе в Италии были весьма успешны. В 1720 году он возвратился в Париж, много выступал в

«Духовных концертах», преподавал, дирижировал оркестром герцога Орлеанского, в состав которого входили известные скрипачи Ф. Дюваль и итальянский виртуоз и композитор М. Масчитти, автор многочисленных скрипичных сонат.

Сонаты Сенайе относительно просты (хотя он порой использует гриф до 7-й позиции) и доступны по языку, что предопределило их популярность. В них явственно проступают элегичность и меланхоличность настроения, особенно в первых частях, носящих обычно темповые обозначения.

В то же время остальные три части его сонат больше остаются в лоне старой танцевальной сюиты с ее характерным циклом: куранта, сарабанда, жига. Особенно блестящи финалы сонат Сенайе с их стремительным движением и виртуозностью (что найдет дальнейшее развитие в финалах сонат его ученика Ж. Обера).

Сонаты Сенайе привлекали современников своей певучестью, выразительностью. Учитывая, что басовая виола была тогда в моде, он усложнил басовую партию, придал ей также концертность.

Сонаты Сенайе сыграли определенную роль в качестве одного из ранних образцов французской художественной скрипичной сонаты. Дакен писал, что «в то время, когда начинали осваивать более блистательную музыку, все прилагали усилия, чтобы выучиться играть его сочинения». И в настоящее время некоторые из его сонат входят в педагогический репертуар, в частности сонаты d-moll, G-dur, g-moll и A-dur.

Знаменитым учеником Сенайе был Жак Обер (1689–1753). Участник «Двадцати четырех скрипок короля», первый скрипач оперы, один из любимых солистов «Духовных концертов», Обер был блистательным виртуозом, отличавшимся живостью и энергией игры. С 1719 по 1731 год им было издано пять сборников скрипичных сонат, полных изящества и оживленности. В средних частях его сонат появляется Ария. Финал – стремительный, в характере простонародной жиги – к примеру, известное Presto, сохранившееся и поныне в педагогическом репертуаре.

Жак Обер один из первых во Франции начинает плодотворно работать в области инструментального концерта, своеобразно преломляя влияние итальянского concerto grosso. Живые и острые, напоминая оперу-буфф, его трех-четырёхчастные концерты для четырех скрипок, виолончели и клавесина или скрипок с духовыми инструментами (флейты, гобои) приближались скорее к жанру «концертной симфонии».

В предисловии к первому сборнику своих концертов (1730) Ж. Обер писал: «Хотя итальянские концерты имели во Франции в течение многих лет большой успех, но в то же время замечали, что сочинения Корелли, Вивальди и других композиторов, несмотря на высокое совершенство исполнения, не всем приходились по вкусу... Кроме того, большая часть молодых исполнителей, которые набили себе руку на трудностях, встречающихся во всех итальянских вещах, утратили грацию, точность и прекрасную простоту, свойственную французскому вкусу. Также было отмечено, что эти пьесы можно исполнять на флейте и гобое только ограниченному числу истинных виртуозов. Это заставило решиться создать такой жанр музыки, который было бы не только легко слушать, но и легко исполнять и менее подвинутым, чем их учителя, ученикам, и где все виды инструментов могут сохранить их натуральные звуки, более приближающиеся к естественному человеческому голосу, что и должно всегда быть им образцом для подражания. По замыслу автора, он хотел сообщить концертам те живые и веселые черты, которые свойственны французской песне. Он не может похвалиться, что ему это удалось, но он открывает дорогу более искусным. Эти пьесы можно исполнять большим числом исполнителей, и пригодны они для всего того, что зовется оркестром». Оберу принадлежит много музыкально-драматических сочинений и балетной музыки. Сын его – Луи Обер также стал известным скрипачом и композитором.

В начале века во Францию приезжает работать большое число итальянских скрипачей. Среди них Мишель Масчитти (девять его сборников сонат и концертов, опубликованных с 1704 по 1731 год, имели большой успех), Антонио Пиани, известный под именем Деплан (ученик Б. Анэ, автор сборника скрипичных сонат, одна из частей которых, «Интрада», в обработке Т. Наше до сих пор остается в репертуаре скрипачей). Можно назвать также скрипачей и композиторов А. Бессеги, отца и сына Мирольо, Йозефа Канаваса (Канову) и других.

Наибольшую известность среди них получил Жан-Пьер Гиньон (1702–1774). Он родился в Турине, учился у Дж. Б. Сомиса. Уже в детские годы проявились у него выдающиеся виртуозные способности. Молодой артист произвел фурор в Париже, выступив в 1725 году в «Духовных концертах» с исполнением произведений Вивальди. Он быстро занимает ведущее положение среди скрипачей-виртуозов: становится придворным скрипачом короля и добивается от него в 1741 году указа о восстановлении для себя звания «Король скрипачей».

Это звание, в то время уже весьма иллюзорное, принесло ему больше неприятностей с музыкантами, чем чести, и он был вынужден, как и прежние «короли», вести многочисленные судебные процессы для поддержания своего «королевского» достоинства. Утомленный этими процессами, он в 1773 году сложил с себя обременительное звание, и оно было окончательно упразднено.

Дакен отмечал у Гиньона «огонь и поразительное мастерство». Знаменитый балетмейстер Ж. Ж. Новерр, противопоставляя выразительную игру французских скрипачей виртуозности Гиньона, которого он называл «человек-машина без головы», не без ехидства писал: «Великий скрипач из Италии приезжает в Париж. Весь свет за ним бегаёт, все кричат, что это чудо, но никто его не слушает, так как звуки его не трогают ушей, зато глаза всех полны восторга. Его пальцы с невероятной ловкостью бегают по струнам, он размахивает смычком, сопровождая трудности жестами, и позирует: посмотрите на меня, но не слушайте! Этот пассаж дьявольский, он производит большой шум, я его учу двадцать лет – смотрите!»

Отзыв Новерра, однако, не совсем справедлив. Гиньон все же был значительным, хотя, весьма вероятно, поверхностным виртуозом, отличавшимся грациозной, элегантною, отточенной игрой, певучестью тона. Его скрипичные сонаты и концерты изобилуют виртуозными трудностями. Гиньон соперничал с Ж. М. Леклером, часто выступал вместе с Ж. Мондонвилем, П. Гавинье, гамбистом А. Форкре (с которым гастролировал и в других городах Франции).

Художественный итог развития французского скрипичного искусства в середине XVIII века подводит творчество Ж. М. Леклера, открывшее новые пути художественной выразительности.

Жан-Мари Леклер (1697–1764) – один из выдающихся скрипачей и композиторов Франции – родился в Лионе. Его отец – мастер-галунщик неплохо владел скрипкой и виолончелью. Он имел также звание учителя танца. Музыка в семье пользовалась любовью, и из восьми детей пятеро избрали музыкальную карьеру. Отец был первым наставником старшего сына Жан-Мари и в игре на скрипке, и искусстве танца – профессии, тесно связанные тогда во Франции.

Мальчиком Леклер дебютировал в театре Руана как талантливый танцовщик. Сохранился рассказ о том, что однажды он танцевал, а ему аккомпанировал молодой скрипач Жан Дюпре. Оба остались недовольны друг другом и решили поменяться ролями. На этот раз дело пошло куда лучше. Леклер с тех пор отдавал предпочтение скрипке, а Дюпре позднее стал лучшим танцовщиком Франции.

В 1716 году Леклер переехал в родной город. Здесь он с успехом выполняет обязанности танцовщика и скрипача в опере. Его привлекает широкая творческая деятельность. И он не упускает представившейся возможности отправиться в 1722 году в Италию. Там он занимает место первого танцовщика и балетмейстера оперного театра в Турине. Большую популярность имели его постановки балетных интермедий, которые исполнялись в антрактах больших опер. При этом Леклер не ограничивался сферой танца, но и компоновал музыку из популярных и народных мелодий, а кое-что ему приходилось сочинять.

Творческие опыты Леклера вызвали одобрение первого скрипача и дирижера королевского оркестра, ученика Корелли, знаменитого Дж. Б. Сомиса. Он-то и стал настоящим учителем молодого артиста. Результат занятий – первый сборник сонат для скрипки и баса, который Леклер опубликовал во время пребывания в Париже, когда туринский театр был на два сезона закрыт. Но Леклер, чувствуя недостаточность своего образования как скрипача-солиста, не решился выступить в Париже. Он возвращается в Турин, продолжая свои занятия с Сомисом.

В этот период заканчивается его формирование как скрипача-виртуоза, складываются особенности исполнительского стиля. Во втором сборнике скрипичных сонат появляются более

пышная виртуозная фактура, обилие двойных нот, концертный блеск. Именно с исполнением этих сонат, новых по художественной образности и выразительным средствам, Леклер блестяще дебютировал в 1728 году в Париже, выступая в «Духовных концертах». Он выдвигается на первое место среди французских скрипачей, потеснив Ж. П. Гиньона.

С этих пор Леклер – один из самых популярных концертных исполнителей. В его репертуаре не только собственные произведения, которые он регулярно публиковал, но и сонаты, концерты итальянских мастеров, в том числе Корелли и Вивальди. Ощущая недостаточность своей композиторской подготовки, Леклер занимается с композитором А. Шероном. Итог – сборник концертов для трех скрипок, альты и баса, написанный, видимо, под влиянием усилившегося интереса к инструментальному концерту и успехов концертов Ж. Обера. В первых исполнениях этих концертов принял участие и Б. Сомис, приехавший в 1733 году на гастроли в Париж.

Вскоре Леклер становится придворным скрипачом короля. Здесь продолжается его соперничество с Ж. П. Гиньоном. Никто не хочет уступить пальму первенства. Гордый и независимый Леклер, когда пришла его очередь играть вторую скрипку (Гиньон уступил ему право первому быть солистом с обязательством чередоваться), предпочел совсем отказаться от участия в придворных концертах.

Несколько лет Леклер провел в Голландии, где служил у различных меценатов. Там он встречался со знаменитым учеником Корелли – Пьетро Локателли, чье творчество и блестящая виртуозность оказали на него несомненное воздействие. Затем служба в Испании при дворе короля. Эти поездки принесли Леклеру некоторую материальную обеспеченность. С 1745 года он уже не покидает Парижа, занимается преподаванием и композицией и редко выступает.

В конце 1746 года ставится его опера «Главк и Сцилла» на сюжет из «Метаморфоз» Овидия. В балете участвует и известный Дюпре. Желание и дальше работать в этом жанре заставило Леклера принять предложение одного из своих аристократических учеников – герцога де Граммона – возглавить частную оперу. С энтузиазмом Леклер ставит оперы, сочиняет новые дивертисменты, антракты, арии. Со скрипкой в руках он увлекает пылом своей игры оркестр, добиваясь высокого мастерства исполнения.

Современники по праву считали его «создателем того блестящего исполнительского стиля, который отличает наши оркестры» и указывали, что «ему Рамо обязан не меньше, чем своему гению, так как Леклер дал скрипачам оперы необходимые средства исполнять с подобающим искусством труднейшие места его партитур». В этом Леклер был продолжателем Люлли.

Жизнь Леклера оборвалась трагически. Его нашли убитым в вестибюле собственного дома. Накануне он принес князю отрывок новой оперы, «полный огня и увлеченности».

Леклер вошел в историю музыкального искусства как один из великих скрипачей-виртуозов. Характерными чертами его стиля были величавая мужественность, смелость, удивительная техническая точность и отделанность игры, возвышенность вкуса. В то же время писали и о некоторой рассудочности исполнения. Л. Дакен называл его «восхитительный Леклер», а его биограф Розуа писал: «Надо было видеть, как в 67 лет он с огромной силой мог передать оркестру свой огонь, мог как юноша застенчиво радоваться восторгу, который он вызывал».

Значительный вклад в историю скрипичного искусства Леклер внес своим композиторским творчеством. Среди его сочинений сорок восемь сонат для скрипки с басом, сонаты для двух скрипок без баса, Трио-сонаты для двух скрипок с басом, 12 concerti grossi, опера-балет «Аполлон и Климена» и другие сочинения.

В сонатах и концертах Леклера сквозь изящную отточенность стиля рококо чувствуются не только лирические, порой сентиментальные интонации богато развитого человеческого чувства, но и уже пробиваются героические элементы, пафос и патетика приближающейся революционной эпохи.

Сорок восемь сонат Леклера для скрипки с басом – это большие четырехчастные произведения. У него совершенно исчезают столь излюбленные до этого изобразительные, мифологические или психологические обозначения частей и остаются темповые (главным образом, в крайних частях) и танцевальные. Первая часть обычно медленная и

сосредоточенная, нередко пафос и настроение психологической углубленности. Величием стиля отличаются многие начальные *Adagii*.

Средние части сонат переносят в сферу танца – менуэт, гавот, сарабанда, аллеманда. Нередка здесь форма французского рондо. Музыка больше всего сохраняет творческую связь с Люлли. Она полна благородства, изящества, порой с нотками сентиментальности и меланхолии. Встречаются моменты и звукоподражания – в пьесах «Мюзет», «Тамбурин», а также воспроизведение народных приемов (например, бурдонирующих струн).

Финалы сонат быстрые и оживленные, преимущественно в форме рондо, однако встречаются и моторные финалы типа жиги в темпе *Presto* и *Prestissimo*, а также чаконы. Финалы сохраняют связь со стилем клавесинистов, порой их блестящая грациозно-легкая музыка напоминает моцартовскую, например финал сонаты № 6, оп. 9. Есть и финалы типа свободной каденции (финал «Гробницы»).

Впервые во Франции Леклер создает сонаты для двух скрипок без баса, где обе партии построены на музыкально полноценном материале. За Леклером подобные сонаты пишут Ж. Обер, Ж. П. Гиньон и другие.

Язык сонат Леклера отличает мелодичность, ритмическое богатство, выразительность, широкая динамическая палитра от *forte* до *pianissimo* с эффектами *crescendo* и *diminuendo* (введенными еще Л. Франкёром). Леклер добивается полнозвучности фактуры, мощного звучания инструмента. Смелые модуляции, скачки левой руки, высокие позиции, обилие двойных нот, переброшки смычка через струны, двойные трели – все использует Леклер для создания яркого художественного образа.

Сонаты Леклера сохранили до наших дней свое художественное значение. Существуют различные редакции этих сонат, сделанные Ф. Давидом, Д. Аларом, А. Марто, И. Дубиской и другими.

Концерты Леклера выходят за рамки итальянского *concerto grosso*. Сольная скрипичная партия здесь достаточно ярка и концертна. Музыка концертов – живая и грациозная. Леклер стремится к ритмическому разнообразию, блеску, вводит виртуозные штрихи, двойные ноты. Нередки приемы сопоставления эпизодов в параллельном ладе, темповые и образные контрасты и т. д.

Первая часть – наиболее масштабна и виртуозна. Здесь можно отметить продолжение традиций оперных увертюр Люлли. Виртуозный блеск и полнозвучность особенно отличают второй сборник концертов (оп. 10). Леклер вводит во вторую часть концерта арию и романс (в противоположность итальянскому *Adagio*). Нежные, порой сентиментальные мелодии этих частей очень выразительны.

Финалы концертов – стремительные, в народном духе. Преобладает сфера танцевальности. Впервые в концерт Леклер ввел ставшую затем очень популярной жанровую сценку – «охоту», с моментами звукоподражательности.

Трактовка Леклером скрипки как полнозвучного, богатого выразительными возможностями инструмента немало способствовала тому, что скрипка, потеснив все инструменты, в том числе и клавесин, заняла господствующее положение в инструментальной музыке Франции. «Корелли Франции» – заслуженно называли Леклера современники, подчеркивая ее огромную роль, наряду с Люлли, в формировании национальной школы скрипичной игры.

Среди современников Леклера можно назвать братьев Луи и Франсуа Франкёров. Из них наиболее известен Франсуа Франкёр (1698–1787) – придворный скрипач, член ансамбля «Двадцать четыре скрипки короля» и артист оперного оркестра. В 1751 году он был назначен директором оперы. В соавторстве с Ж. Ф. Ребелем он создает десять опер. Ф. Франкёр больше прославился как композитор, а не солист-скрипач.

Ему принадлежат два сборника скрипичных сонат, отличающихся монолитностью стиля, напевностью и изяществом выразительных средств. Типичны для него четырехчастные сонаты со смешанным названием частей: *Adagio*, Куранта, Аллеманда, Сарабанда, *Allegro*, а также Ариозо и заключительное *Presto*. В ряде сонат он (как и Леклер) еще употребляет в аккордах большой палец левой руки.

Большой успех в «Духовных концертах» имел скрипач Жан Мондонвиль (1711–1772). Он впервые выступил как скрипач в 1737 году и имел шумный успех в концертах. К этому времени Мондонвиль был уже известен как автор ряда скрипичных произведений. Обладая богатой фантазией, он создает оригинальные произведения: «Пьесы для клавесина в форме сонат с аккомпанементом скрипки», к которым позднее приписал оркестровое сопровождение, превратив их в своеобразные концерты для двух инструментов, а также сборник сонат «Гармонические звуки» (для скрипки с басом), где впервые использовал натуральные флажолеты (одинарные и двойные), открытые незадолго до этого французским акустиком Ф. Саваром.

Получив звание интенданта музыки и дирижера Королевской Капеллы, Мондонвиль написал несколько опер и пасторалей, пытаясь соперничать с Рамо, но особого успеха не имел. В 1752 году он создает свое знаменитое произведение – Концерт для скрипки и голоса с хором и оркестром – монументальное сочинение на латинские слова, где традиционная партия второй скрипки поручена женскому голосу, имитирующему скрипку, а остальные голоса *concerto grosso* – хору.

На протяжении XVIII века этот концерт охотно исполнялся скрипачами, в том числе и Гавинье, но потом ноты его были утеряны. После создания концерта Мондонвиль перестал выступать как скрипач. Семь лет он дирижировал «Духовными концертами», а затем посвятил себя сочинению духовной музыки.

Одним из крупных скрипачей был Габриель Гиллемен (1705–1770). Он родился в Париже, по некоторым сведениям учился в Италии у Сомиса. В 1738 году был принят в Королевскую капеллу, затем в оркестр «Малой оперы» маркизы Помпадур. Его рассматривали как одного из замечательных виртуозов, игра его была полна грации и живости. По словам современников, техника Гиллемена была поразительна, особенно он выделялся «проворотством левой руки, позволявшей ему применять такую аппликатуру в пассажах, которая обескураживала его современников». Однако волнение на эстраде помешало Гиллемену достаточно проявить себя в качестве концертанта.

Его шесть концертов для четырех инструментов (квартеты с солирующей скрипкой) и три сборника сонат для скрипки с басом были технически весьма сложны. Но в то же время как у Леклера эта сложность вызывалась художественной задачей, Гиллемен порой стремился блеснуть техническими трудностями и поразить слушателей.

В заслугу Гиллемену можно поставить отказ от цифрованного баса и замену его полностью выписанной партией клавесина. Наиболее интересным представляется сборник (1743 г.). «Сонаты-квартеты, или Галантные и занятные беседы между флейтой траверс, скрипкой, басовой виолой и басом (клавесином)». Сонаты – трехчастные, средняя часть – рондо. Флейта и скрипка ведут концертный диалог, поддерживаемый менее ярким звучанием виолы и клавесина. Мелодии плавны и широко орнаментированы. Это – переходный жанр на пути создания струнного квартета.

Среди многих других имен можно назвать еще несколько интересных скрипачей, оставивших заметный след во французском скрипичном искусстве. Это – Андре-Жозеф Эксодэ (1700–1763) – член «Двадцати четырех скрипок короля», солист оперного оркестра. Он активно выступал в «Духовных концертах» и создал сборник сонат. Антуан Довернь (1713–1797) – скрипач Королевской капеллы и оперы, директор «Духовных концертов», автор девяноста двух сонат для скрипки и первой французской комической оперы «Охотники». Жан-Батист Кюпи (1711–1788) – выдающийся виртуоз, первый скрипач оперы, автор двух сборников сонат. По словам Дакена, он «соединял чувство и нежность Леклера с огнем и поразительным уменьем Гиньона». Андре-Ноэль Пажен (1721–1785) – один из наиболее блестящих учеников Тартини (который посвятил ему один из сборников своих сонат). Он исполнял в «Духовных концертах» преимущественно сочинения своего учителя.

Особо следует остановиться на Л'Аббе, настоящее имя которого было Жозеф Сен-Севин (1727–1803), любимом ученике Леклера. Л'Аббе блистательно дебютировал в четырнадцатилетнем возрасте в «Духовных концертах», исполняя с тридцатилетним П. Гавинье сонату для двух скрипок Леклера. Затем – работа в опере, выступления в «Духовных концертах» и в течение последних двадцати пяти лет плодотворная педагогическая

деятельность. Л'Аббе принадлежит много сонат и трио-сонат для скрипки, двух скрипок и баса, симфонии для трех скрипок и баса.

Весьма большую ценность представляет принадлежащая Л'Аббе первая серьезная французская «Школа» скрипичной игры – «Принципы скрипичной игры для изучения техники пальцев на этом инструменте и другие необходимые правила», вышедшая в 1761 году. В ней он обобщает некоторые традиции и приемы своего учителя. Особенно интересны указания по поводу держания смычка, близкого современному.

Музыкальный материал «Школы» – сюита из оперных арий для двух скрипок, фрагменты сонат для скрипки с басом (клавесином), прелюды, сюита популярных арий с вариациями для скрипки соло – то есть примеры на наиболее распространенные, за исключением концерта, жанры скрипичной музыки.

Вслед за «Школой» Л'Аббе в 1763 году публикуются «Рассуждения о музыке и правильной манере ее исполнения на скрипке» Е. П. Брижона, в 1779 году – «Рациональный метод изучения игры на скрипке» профессора и издателя А. Байо и, наконец, в 1783 г. знаменитая «Школа» М. Коррета.

Мишель Коррет (1709–1795) выпустил много «Школ» для различных инструментов, начиная со «Школы аккомпанемента» (1715) и первой, во многом элементарной, скрипичной «Школы» (1738). В своей виолончельной, а отчасти и в двух скрипичных «Школах» он опирается на исполнительские и методические традиции как французского скрипичного искусства, так и итальянского, в первую очередь принципы итальянского виолончелиста Д. Боноччини, работавшего придворным виолончелистом в Париже в 1735 году.

Обширная вторая скрипичная «Школа» М. Коррета «Искусство совершенствования на скрипке» (1783) включает технический материал, способы исполнения штрихов, принципы аппликатуры, дает ряд важных исполнительских советов. Коррет выступает против отжившего правила игры смычком вниз начала каждого такта: «Не надо быть рабом штрихов, лишь бы точно соблюдать длинные и короткие (штрихи), тот, кто слушает, мало интересуется тем, как делается тот или иной штрих; я даже слышал итальянцев, игравших какими придется штрихами» (13, 175).

Представляет интерес описание М. Коррретом в первой «Школе» двух практикуемых в то время способов держания смычка – итальянского и французского. В первом случае пальцы расположены далеко от колодочки и лежат на трости; большой палец, также на трости, помещается против среднего пальца, что дает большую свободу кистевым движениям.

При французском способе три пальца расположены на трости над колодочкой, большой палец на волосе снизу, а мизинец сбоку колодочки под концом трости, что затрудняет движения кисти и не дает возможность извлекать полноценно кантиленный звук, зато дает простор прыгающим и отрывистым штрихам. Он впервые установил деление грифа на семь позиций, беря за основу квартный охват позиции.

В связи с подъемом общественного движения в середине века, концертная жизнь во Франции активизируется. В 1741 году создается «Академическое общество детей Аполлона», объединяющее композиторов, создававших камерные произведения, и обеспечивающее исполнение новых произведений. Затем рамки этого общества расширяются и оно целиком переходит на концертное исполнение камерно-инструментальных сочинений – сонат, трио, квартетов. Общество существует и до сих пор.

В 1786 году любителями для своих выступлений и соперничества с профессиональными артистами было организовано общество «Концерты-соревнования». В этих концертах нередко встречались с французскими артистами и иностранные виртуозы. Многочисленные концерты проходили в домах знати. Многие содержали собственные ансамбли. У Ла Пуплиньера работали Я. Стамиц и Ж. Ф. Рамо; у принца Конти дирижировал концертами Ф. Ж. Госсек, здесь выступал маленький Моцарт.

У маршала Ноайля дирижировал К. Стамиц; постоянные концерты устраивал герцог Д'Эгильон. В салоне богатого мецената, скрипача-любителя Э. Брагге выступали все приезжие и молодые местные артисты перед «Духовными концертами». В его салоне часто бывали П. Гавинье, К. В. Глюк, Ф. Ж. Госсек, Ж. Л. Дюпор и другие знаменитые французские музыканты.

В Париж приезжают жить и работать многие прославленные иностранные виртуозы: Л.

Боккерини, часто выступавший вместе с учеником Тартини Ф. Манфреди в 1767–1768 годах. Для последнего Боккерини написал Шесть сонат для клавесина и скрипки и скрипичный концерт D-dur, послуживший в чем-то образцом для Четвертого концерта Моцарта; Ян Вацлав Стамиц – выдающийся скрипач, основатель Мангеймской капеллы, исполнявший в Париже в 1754–1755 годах свои сочинения; работали и выступали в Париже и его сыновья Антонин и Карел. Много лет отдали выступлениям во Франции ученик Тартини Д. Феррари, Г. Пуньяни и многие другие артисты.

К скрипке обращаются виднейшие французские композиторы. Ф. Куперен публикует трио-сонаты. Приобретают известность его сонаты «Парнас, или Апофеоз Корелли», «Апофеоз Люлли». Создает свои «Концертные пьесы для клавесина и скрипки» и другие произведения Ж. Ф. Рамо, трио-сонаты – Ф. Ж. Госсек и другие. В последней четверти века появляются и ранние образцы струнного квартета – Госсек (двухчастная форма – Allegro и рондо, в подражание Шести двухчастным квартетам Боккерини), Сен-Джордж, П. Вашон, Ж. Бонне, И. Й. Плейель и другие.

Основное место во французском скрипичном искусстве конца XVIII века принадлежит (наряду с Ж. Б. Виотти) знаменитому скрипачу П. Гавинье, который подытожил в своем творчестве многие прогрессивные традиции, оставленные Леклером.

Пьер Гавинье (1728–1800) родился в Бордо в семье скрипичного мастера, который дал ему первые навыки скрипичной игры. В 1734 году семья переехала в Париж и Гавинье получил возможность слышать лучших скрипачей, общаться с ними. В 1741 году впервые выступил в «Духовных концертах». В это время в расцвете творчества находился Леклер. Весьма вероятно, что в той или иной степени Гавинье мог пользоваться его указаниями. Сам факт совместного его выступления с Л'Аббе с исполнением сонаты Леклера не мог пройти мимо внимания мастера.

На протяжении более тридцати лет Гавинье блистал в «Духовных концертах» и не имел равных по масштабу, силе выразительности и мастерству интерпретации. В 1762–1764 годах – концертмейстер оркестра этих концертов. С 1773 по 1777 год он вместе с Ф. Ж. Госсеком и своим учеником С. Ледюком возглавлял само общество, много сделав для его развития. После открытия Парижской консерватории Гавинье становится первым профессором скрипки.

Исполнительский стиль Гавинье отличался большим концертным размахом, огнем, смелостью, связанной с героическим началом, увлеченностью и, наряду с этим, задушевностью и грацией, не лишенными черт сентиментальности. Он обладал исключительно красивым, певучим звучанием, мощным тоном, блестящей техникой левой руки, широтой смычка, отточенностью штрихов.

В концерте для скрипки и голоса Ж. Мондонвиля скрипку Гавинье принимали за голос: «казалось, его скрипка говорит и вздыхает». Л. Дакен отмечал, что Гавинье «создан для того, чтобы царить на первом месте. Он берет скрипку; прелюд, какие звуки слышите вы! Какой смычок! Сколько силы и грации!.. Он захватил все мое существо, я – в восторге! Он говорит сердцу; все сверкает под пальцами его. Итальянская и французская музыка исполняется с тем же нервом, с той же точностью. Какой блеск в каденции! Фантазии его нежны и трогательны. Давно ли лучшие лавровые венки сплетаются для чела столь молодого? Он всего достигает! Он все может имитировать. Ему остается лишь превзойти самого себя. Весь Париж стремится слышать его».

Наряду со своими произведениями, Гавинье исполнял почти все наиболее значительные произведения скрипичного репертуара – концерты и сонаты Корелли, Джеминиани, Локателли, Вивальди, Тартини, Я. и К. Стамицев, Леклера, Мондонвиля, Блаве, Берто и многое другое. Эта способность постижения различных стилей и жанров, высокоразвитый вкус сочетались у Гавинье с яркой музыкальной индивидуальностью.

Данная сторона творчества Гавинье играла важную роль в исполнительском искусстве того времени. Исторический рубеж эпохи, назревавшая французская буржуазная революция, выход на арену нового класса требовали и от исполнителей более интенсивной музыкально-просветительской деятельности, актуализации наиболее ценного и передового, накопленного и в скрипичном искусстве. Без такого всестороннего охвата литературы, решения

задач ее интерпретации Гавинье не смог бы внести столь значительный вклад в завершение (наряду с Виотти) достижений французской скрипичной школы этого периода.

Гавинье принадлежат следующие сочинения:

Op. 1. Шесть сонат для скрипки и баса (1760).

Op. 2. Сборник арий для двух скрипок и альты или виолончели вместо баса (1763).

Op. 3. Шесть сонат для скрипки и баса (1764).

Op. 4. Шесть концертов для главной скрипки, первой и второй скрипок, двух гобоев, двух валторн, альты и баса (1764).

Op. 5. Шесть сонат для двух скрипок (?).

Без опуса: Двадцать четыре упражнения (этюда) для скрипки соло (1800); Три сонаты для скрипки с аккомпанементом виолончели (посвященные Р. Крейцеру); «Романс»; Концерт для скрипки E-dur; Музыка к комедии «Претендент» (1760).

Остались ненайденными его симфонии и «Последний этюд в форме концерта, написанный для обучения учащихся первого класса консерватории».

В ранних сочинениях Гавинье – обилие орнаментики, скромность динамики, выразительных средств. В зрелых – драматизм, пластичность и торжественная приподнятость, нашедшие завершение в героическом творчестве Виотти.

В концертах Гавинье происходит ограничение цикла тремя частями. Первая часть – драматическая, с героико-патетическими нотками, продолжающая традиции, заложенные Люлли в его «французских увертюрах». Главные темы энергичны, действенны, несут в себе элементы фанфарности, активной устремленности, порыва.

В первых частях концертов складывается четкая двухтемность, образный контраст становится ярче. Грани формы свидетельствуют об укреплении принципа сонатного *allegro* (пусть не всегда еще в развитом виде).

Во вторых частях Гавинье отходит от итальянских влияний и широко разрабатывает французскую форму романса, пришедшего на смену арии. Здесь он продолжает линию своего знаменитого «Романса», принесшего ему еще в юности славу композитора. Мелодии вторых частей – широкие, напевные, использующие интонации сентиментального романса. Гавинье подвергает их также некоторому развитию (чаще всего вариационному, вводит контрастную середину). Строение – свободное, порой импровизационное, отражающее импровизационное искусство Гавинье, который часто исполнял свой Романс «с неподражаемым шармом и импровизируя вариации».

Финалы концертов сохраняют более непосредственную связь с французской старинной музыкой, в частности с творчеством клавесинистов. Народный колорит, танцевальное начало преобладают. Да и сама форма рондо как нельзя более соответствует содержанию финалов. Нередки здесь и моменты имитирования народных инструментов (мюзет, тамбурин), звукоподражания. В скрипичной партии концертов у Гавинье обозначаются подлинно сольные черты: концертный блеск, виртуозность приемов, масштаб.

Сольные сонаты Гавинье также перерастают рамки камерности и возводят появление концертных сонат XIX века. Яркие выразительные средства, героико-патетический характер преобладают. В этих сочинениях в наибольшей степени отражаются тенденции, характерные для французской скрипичной сонаты конца века, – театрализация стиля, концертность, сокращение количества частей до трех, установление двухтемности первого *allegro*, сохранение в качестве танцевальных частей лишь жиги, менуэта и сицилианы, введение в среднюю часть куплетного романса, а в финалы – скерцо. (Некоторые французские авторы сужают в это время сонату до двух частей, например Генен и Сен-Джордж; появляются также сонаты в виде «симфоний» – Лакруа, 1783.)

Первым частям сонат Гавинье присущи яркие мелодические образы, сильные, энергичные линии развития, что сближает их с венской школой. Характерны свежесть и прозрачность фактуры, концертное развитие басовой партии. Вторые части носят преимущественно напевный характер. В большинстве случаев это напевный романс, порой не без влияния сентиментальных интонаций. Финалы живые и энергичные: менуэт, *Allegretto*, порой рондо или скерцо. Темп умеренный.

Наиболее яркое воплощение новые скрипичные принципы Гавинье нашли в его

знаменитых Двадцати четырех этюдах. Вышедшие в свет в одно время с созданием Каприччи Паганини, они (как и Каприччи Паганини) во многом отталкиваются от аналогичного жанра Локателли, который Гавинье исполнял еще юношей.

Этюды Гавинье отличает огромная техническая культура, богатство и разнообразие выразительных средств, вплоть до трели двойными нотами, быстрых пассажей двойными нотами staccato, тончайших комбинаций штриховой техники. Характерно стремление Гавинье к расширению охвата грифа, использование расширенной и суженной аппликатуры, широкое применение комбинаций двойных нот – от прим до децим и двойных октав, высокая культура смычка, кантиленность техники.

Гавинье впервые широко использует выразительные качества баска, его мощное и напряженное звучание, особенно в сопоставлении с блестящим верхним регистром квинты. До Гавинье басок использовался недостаточно, его называли даже «бурдоном» и порой целые части сонат, к примеру, Леклера, ограничивались лишь тремя верхними струнами.

Такое преимущественное использование верхнего регистра до Гавинье было связано с особенностями трактовки скрипки во французском смычковом ансамбле, когда, начиная с «Двадцати четырех скрипок короля», а затем французского варианта concerto grosso, резко дифференцировались регистры у разных групп инструментов. Лишь с высвобождением сольного исполнения из ансамблевого стало возможным использовать полноценно весь скрипичный диапазон. Гавинье впервые преодолел эту традиционную манеру и, предчувствуя наступление романтизма, расширил выразительные возможности скрипки в связи с новыми художественными задачами, вставшими перед ним.

Этюды – это своеобразный итог творчества Гавинье, это произведения, представляющие собой новый для того времени жанр – жанр художественного этюда (каприса), в котором нашел отражение богатейший исполнительский и педагогический опыт великого французского скрипача.

В этюдах наряду с элегантною отточенностью и певучестью, как, например, в этюде № 15, Гавинье добивается полнозвучности фактуры, яркости звучания (этюды № 1, 24). Нередок и драматический пафос, как, например, в началах этюдов № 7 и 19, или предельная энергия, острота акцентировки, напоминающей удары шпага на дуэли (этюды № 8).

В этюдах встречаются многие приемы, предвосхищающие романтическую технику Паганини, например, переброски смычка через струны (этюды № 20, 22), блестящая пассажная техника (этюды № 3), сопоставление далеких регистров струн и скачки левой руки.

Этюды Гавинье позднее получили название «Матине» – утренние упражнения. В своем посвящении этюдов скрипачу Ж. Б. Картье Гавинье писал, что рекомендует играть их «от 8 до 75 лет» (!). Существуют многочисленные редакции этих этюдов, свидетельствующие об их огромной педагогической ценности, на которую указывал Ауэр, бывший одним из первых их редакторов. Известны редакции Капе, Тони, Бренна, Блюменстенгеля, Гертнера и других.

Гавинье по праву принадлежит и слава выдающегося педагога века, образовавшего свою оригинальную школу. Кроме преподавания в Консерватории, он воспитывал скрипачей и в оркестре «Духовных концертов», которым руководил, прививая им полноценные навыки скрипичного мастерства, ансамблевой и оркестровой игры, чтения нот с листа.

Гавинье широко применял на уроках метод показа и до конца своих дней блестяще исполнял в классе все изучавшиеся произведения, в том числе и свои этюды. Он называл учеников «мои дети» и с тех, кто готовился стать профессионалом, не брал платы за обучение.

Гавинье воспитал блестящую плеяду учеников. Среди них выдающиеся скрипачи-виртуозы М. А. Генен, Н. Капрон, И. Бертом, Эмбо, С. Ледюк, Л. Х. Пезибль, А. Л. Бодрон, Ж. Лемьер, Ж. Вердигье, А. Робино, Де Блуа, П. Вашон и многие другие.

Роль Пьера Гавинье как завершителя славного пути развития французской скрипичной школы XVIII века сформулировал Виотти, назвав Гавинье «Тартини Франции». Гавинье не только обобщил лучшие достижения скрипичного искусства своего времени, но и подготовил почву для расцвета героического творчества Дж. Б. Виотти, открыл новые пути развития скрипичного искусства XIX века.

НЕМЕЦКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

Скрипичное искусство в Германии, тесно связанное с народной сельской и городской культурами, получило свое развитие несколько позднее, чем в Италии, Польше, Франции. Отчасти это можно объяснить замкнутостью культурной жизни мелких княжеств, постоянными междоусобицами и разрушительными войнами.

Смычковые инструменты и игра на них были широко распространены в Германии во всех слоях общества начиная с конца XV века. Существовало два основных семейства смычковых инструментов: виольное и скрипичное. Виолы использовались в придворных капеллах, церковном обиходе, аристократических салонах.

Пяти-семиструнные виолы имели кварто-терцовый строй, что облегчало аккордовую игру, которая в чем-то перекликалась (в большей степени, нежели в других странах) со свойственной немецкому народному искусству системой развитого инструментального многоголосия.

Скрипка, как народный инструмент, до конца XVI века была распространена лишь в низших слоях общества – у крестьян, у простых людей города. На скрипках широко исполнялись народные песни и танцы. Отличительной чертой немецких скрипачей было сочетание мелодической трактовки инструмента с многоголосной игрой не только с помощью открытых струн (бурдонов), но и с использованием довольно сложных сочетаний двойных нот и аккордов, перестройкой инструмента (скордатурой), с использованием высоких регистров, ударных и прыгающих штрихов и т. д. Все это позволяет говорить о давней и развитой инструментальной культуре, широком использовании темброво-выразительных возможностей инструмента.

В «высшем» обществе еще в XVI веке скрипки считались вульгарным инструментом, их звук воспринимался как острый и грубый, пригодный лишь для уличного музицирования. И в обозначении инструментов и исполнителей на них существовали разные названия, в зависимости от социальной сферы бытования. Словами «geige», «geiget» обозначали инструменты как виольного, так и скрипичного семейства и исполнителей на них в сфере профессионального искусства. Словами «fiedel», «fiedler» в народном быту обозначали скрипку и народного исполнителя.

Последние два термина, благодаря пренебрежительному отношению к народным скрипачам, получили и переносный смысл: «Фиделем» обозначали также орудие наказания для простонародья – колоду, которую надевали на шею провинившемуся, а «фидлером» стали называть ни на что не годного человека. (Немецкий глагол «fiedeln» в современном языке обозначает в переносном смысле вообще дурное исполнение.)

Более широкий и несколько более ранний термин – «шпильман» обозначал народного бродячего актера, инструменталиста. В народной практике складывались и инструментальные ансамбли. У А. Дюрера можно найти многочисленные зарисовки и бродячих народных музыкантов, и небольших сельских и городских ансамблей, и картины придворного и семейного музицирования.

Сочетание народной песенности и танцевальности привело к образованию национального инструментального жанра – так называемой «танцевальной песни», использующей открытое, яркое звучание народной скрипки, четкий ритм, близкий маршу. Важно и то, что в народной практике возникает первоначальное зерно инструментальной сюиты – парное соединение медленного хороводного двухдольного танца с быстрым синкопированным трехдольным. Связь танцев внутри пары осуществлялась не только их контрастированием, но, что важнее, интонационной связью второго танца с первым.

В профессиональной практике один из ранних образцов инструментальной сюиты встречается в творчестве Йоханна Хермана Шейна (1586–1630), кантора в Лейпциге. В 1617 году он опубликовал двадцать инструментальных сюит, объединенных в сборник под названием «Музыкальная пирушка» (Vanchetto musicale). В этих сочинениях Шейн продолжает традиции австрийца П. Пейерля.

В своих сюитах Шейн использовал не только фольклорный, почти не обработанный материал, но и традиции городского праздничного музицирования, когда, в зависимости от того или иного события, возникали определенные «наборы» танцев. С итальянскими танцами

паваной и гальярдой Шейн связал французский – куранту и немецкий – аллеманду. Завершался цикл трехдольной вариацией – триплой.

В связи с развитием форм городского музицирования, возникновением оркестров (которые содержатся за счет города), складываются формы оркестровой сюиты, основанной на варьировании народных танцев. В XVI веке интенсивно протекает процесс ассимиляции фольклора других народов, процесс интернационализации сюиты. Возникают и формы серенадной музыки. В середине XVII века в оркестровой сюите происходит выделение самостоятельного вступления под названием «симфония», «соната», «прелюдия».

Начиная с XIV века в Германии возникают различные музыкальные объединения, цехи музыкантов. Одним из интересных явлений городского быта стали в XV–XVI веках мейстерзингеры. Воспетые Вагнером, они имели преемственную связь со средневековым миннезангом. Но если миннезингером был рыцарь-аристократ, певший песни под аккомпанемент наемного инструменталиста, то мейстерзингер – это городской ремесленник, слагавший сатирические или гимнические песни или баллады.

Один из известнейших представителей мейстерзанга был Ганс Закс (1494–1576), башмачник, народный поэт и музыкант, создавший замечательные образцы немецкой городской песни. Его девизом было изречение: «Искусство и народ процветают и возвышаются вместе».

Наиболее ранние сведения о появлении скрипки в профессиональном творчестве относятся к концу XVI века. Известно, например, что Орландо Лассо, работая при дворе в Мюнхене (с 1560 по 1594 г.), применял скрипку в своих сочинениях, а также упоминал в своих письмах скрипачей. Существует и его изображение (1570 г.), где он нарисован со скрипкой в руках, сидящим за органом, среди музыкантов капеллы, что позволяет предполагать владение им скрипкой.

В конце XVI века выдвигаются крупные музыкальные центры: Дрезден, Лейпциг, Гамбург, Любек, Нюрнберг и другие. В городах получает дальнейшее развитие музыкальное театрализованное искусство, издавна распространенное в народном быту, – «лидер-шпили», а также студенческие комедии со вставками народных песен и танцев. Процветает инструментальная музыка и в многочисленных придворных капеллах немецких князей – Аугсбурге, Страсбурге, Дрездене, Фрейбурге, Гейдельберге и других.

В конце XVI, начале XVII века в Германии работало много иностранных скрипачей, которые оставили заметный след в становлении и развитии немецкого профессионального скрипичного искусства. Среди них можно назвать англичан В. Роу и его сына, Дж. Прейса, Дж. Доуланда, Т. Симпсона и других. В то же время немецкий скрипач Т. Бальтцар (1630–1663) успешно работал в Лондоне, применял смены позиций, многоголосную игру без сопровождения.

Наиболее значительную роль сыграл английский скрипач и композитор Вильям Браде (1560–1630), считающийся основателем гамбургской скрипичной школы. Он опубликовал многочисленные инструментальные сочинения, в том числе вариации на немецкие народные песни. Изложенные для скрипки и баса, эти песни представляют собой один из наиболее ранних образцов скрипичных профессиональных произведений, творчески использующих фольклорный материал.

Определенный интерес представляет и его скрипичная школа. Ученик Браде – Николаус Блейер был блистательным виртуозом, который славился исполнением двойных нот. Он оставил многочисленные фантазии и вариации на различные темы, в том числе и на темы своего учителя.

Другой ученик Браде – Иоганн Шоп (ок. 1590–1667) – стал одним из наиболее известных немецких скрипачей первой половины XVII века. С 1615 по 1619 год он служил в Копенгагене, а с 1621 года встал во главе гамбургского оркестра. И. Шоп часто выступал как солист. Его мужественную, виртуозную игру, изумительное мастерство пения сравнивали с игрой Орфея. В трех сборниках танцев, принадлежащих ему, мы находим весьма сложные для того времени приемы игры, к примеру, трели секстами, терциями.

В Германии работают и многие итальянские скрипачи. В первую очередь следует назвать имена двух замечательных музыкантов, чье творчество имело важное значение для становления

скрипичного искусства в Германии. Это – Б. Марини и К. Фарина (подробнее о них см. главу «Итальянское скрипичное искусство»).

Бяджо Марини приезжает в Германию в 1623 году и работает там с перерывами до 1643 года при дворах Нейбурга и Дюссельдорфа. Сравнивая его произведения, написанные в Италии, с произведениями немецкого периода, можно определить, что многое из немецкой скрипичной школы того времени, в частности полифония, многоголосие, было воспринято и переработано в творчестве Б. Марини.

Через три года после приезда в Германию он публикует свой сборник сонат ор. 8 (1626), который показывает удивительное развитие стиля этого скрипача-новатора. Марини вводит широкое использование двойных нот, аккордов, полифонию.

Другой итальянский скрипач, Карло Фарина (ок. 1600 – ок. 1640) приехал в Германию из Мантуи по приглашению Г. Шютца – придворного композитора и руководителя Дрезденской капеллы. В Дрездене он опубликовал все свои сочинения.

В 1626 году выходит первый сборник пьес, в следующем году второй. Наиболее интересно в нем упоминавшееся «Экстравагантное каприччо».

Позднее Фарина выпустил еще несколько сборников пьес – гальярд, сонат (в том числе и «цыганскую» – для двух скрипок с басом в сборнике 1628 года). В них он широко использовал различные эффектные приемы скрипичной игры, в том числе и игру на баске. С 1637 года работает скрипачом городской капеллы Данцига.

Многие немецкие композиторы в своих сочинениях широко использовали скрипку. Выдающийся мастер – Генрих Шютц (1585–1672) обучался в Италии у Дж. Габриели, а затем работал руководителем капелл Касселя и Дрездена. В своих «Священных симфониях» (здесь видно влияние Габриели), написанных для небольших вокально-инструментальных составов, а также в «Маленьких духовных концертах» и других сочинениях он мастерски использует выразительные возможности скрипки в передаче патетических драматизированных интонаций, звукоподражательных элементов.

О влиянии А. и Дж. Габриели говорят произведения органиста, композитора и скрипача Х. Л. Хасслера (1564–1612). Он обучался в Венеции у А. Габриели, а позднее подружился и с Дж. Габриели. В Германии он работал во многих городах как камерный музыкант, органист и капельмейстер. Ему принадлежат четырехголосные инструментальные канцоны (1590), «Священные концерты», гальярды и интрады для четырех – восьми голосов и т. д.

Особенно интересен его сборник «Веселый сад новых немецких песен, балетов, гальярд и интрад для четырех – восьми голосов» (1601), где применяются у скрипки двойные ноты. Этот сборник затем был им продолжен в 1615 году выпуском «Сад любви или новые веселые любимые танцы для четырех – шести голосов».

Аналогичный «Веселый сад» написал и Й. Шульц в 1626 году. Ему же принадлежат и симфонии «Музыкальные цветы» (1626), где разнообразно используются группы скрипок.

Одним из наиболее значительных скрипачей второй половины XVII века следует назвать Николауса Штрунка (1640–1700). Он родился в Брауншвейге в музыкальной семье. Его отец был органистом, другом Шютца. Штрунк учился сначала у отца на органе и в свои двенадцать лет стал его ассистентом в соборе. Затем он едет в Любек, где обучается на скрипке у одного из известных немецких скрипачей – Шниттельбаха. Возвратившись в Брауншвейг, Штрунк занимает должность первого скрипача, концертирует в Вене.

Впоследствии он служит в капелле Ганновера, музыкальным директором в Гамбурге. Здесь его игру с восторгом слушает Корелли. После работы капельмейстером в Дрездене Штрунк посвятил себя руководству Лейпцигской оперой и оперному творчеству.

В 1674 году Штрунк опубликовал сборник четырехчастных сюит для скрипки и гамбы, где скрипка используется в пределах пяти позиций. В 1691 году он издает «Горжественные сонаты для скрипки или виолы да гамба и чаконь для двух скрипок». Ему же принадлежит и Соната для двух скрипок и гамбы.

Многие выдающиеся немецкие инструменталисты и композиторы-нескрипачи обращались к жанрам скрипичных сонат и сюит. «Партиты и сонаты» для двух скрипок с басом пишет органист Й. Пахельбель. Дитрих Букстехуде публикует два сборника сонат для скрипки, гамбы и клавира (1694, 1696), где скрипка трактуется весьма виртуозно, в том числе

применяется и многоголосная игра. Привлекают блестящие каденции в конце частей, полифоническое использование инструмента. В сонате для двух скрипок и виолы да гамба Букстехуде предвосхищает в остигатном басы тему Чаконы Баха – ре – до – си-бемоль – ля.

Одним из выдающихся немецких скрипачей второй половины XVII века является Иоганн Якоб Вальтер (1650–1717).

Он родился недалеко от города Эрфурта в местечке Виттерда. О его годах учения сведений почти нет. По некоторым данным он обучался на скрипке у скрипача-поляка, у которого служил лакеем; по другим – обучался в Италии, вероятнее всего во Флоренции. Итальянским языком Вальтер владел в совершенстве, что делает версию о его обучении в Италии весьма правдоподобной.

В 1673 году он служил концертмейстером придворной капеллы в Дрездене. Его выдающееся мастерство ценится очень высоко. Он получает жалование большее, чем известные виртуозы Иоганн Пауль фон Вестхоф и Й. Фурххейм. В 1680 году Вальтер становится «итальянским секретарем и музыкантом» при дворе в Майнце, а затем также и каноником.

Вальтер был значительнейшим скрипачом своего времени. Блистательная техника, необычайно выразительная игра ставили его выше многих музыкантов того времени. Прекрасное образование, вкус, выдающийся ум помогли ему не только усвоить достижения скрипичного искусства своего времени, но и развить дальше выразительные возможности инструмента.

Им написано немного произведений: несколько скерцо для скрипки соло с басом (1676) и «Хорошо возделанный увеселительный скрипичный сад» – для скрипки соло в сопровождении трех скрипок (1688).

Первое произведение представляет собой цикл из двенадцати сонатообразных пьес, сочиненных Вальтером во время пребывания на посту концертмейстера капеллы в Дрездене. Уровень виртуозности этих произведений превосходил обычные нормы того времени, и курфюрст любил поражать гостей, даря им ноты Вальтера.

Уже в первой сонате в Аллеманде удивляют виртуозные прыгающие штрихи. Характер мелодики, ритмики, применение круга ярких прыгающих, ударных штрихов говорит о народно-танцевальных истоках творчества Вальтера. Его музыка привлекает ясностью, характерностью народного инструментального мышления.

Народные приемы игры, которые он применяет, отличаются от приемов и характера использования их К. Фариной. Вальтер переосмысливает народные приемы, применяет их не в их самостоятельном значении, даже при звукоподражании, а всегда точно рассчитывая их художественное воздействие в рамках целого.

В отличие от своих предшественников, Вальтер не применяет прием скордатуры и даже в своем втором произведении отрицательно отзывается о ней как о «дьявольском искусстве». Вместе с тем Вальтер широко применяет аккордовую технику, достигая тех же целей не скордатурой, а большими растяжками, что, возможно, свидетельствует о его крупной руке.

В первом произведении охват грифа доходит до седьмой позиции, применяются сложные трех- и четырехголосные аккорды, исполняемые одновременно. Штриховая техника включает виртуозное staccato, прыгающие штрихи, бариолаж, арпеджиато и т. д. Сонаты нередко завершают стремительные пассажи.

В то же время некоторые сонаты заканчиваются, вопреки традициям, медленной частью, например В-dur'ная, где прелестная заключительная Ария переключается интонационно с первой Частью – Adagio. В этой же сонате Вальтер дает прекрасные образцы двухголосного голосоведения в высоких позициях. Многие части сонат Вальтера привлекают мужественностью, народным духом, юмором.

Второе произведение Вальтера состоит из двадцати восьми номеров. Это по большей части прелюдии, арии или танцы с вариациями, завершающиеся традиционными для народного искусства «финалами». И здесь встречаются головоломные трудности, к примеру, № 24 в финале содержит пассаж, где на один смычок исполняется тридцать три ноты staccato.

Скерцо № 10 названо «Пение птиц и ку-ку». Пятичастное скерцо носит изобразительный и звукоподражательный характер. Вальтер здесь пытается не только имитировать пение птиц, но и воссоздать атмосферу леса, передать пространственность путем эффекта эха. Начинается

скерцо подражанием кукушке. Затем имитируется пение других птиц, их порханье, передается радостное настроение летнего леса. Подобное звукоизображение мы встретим много позднее во «Временах года» Вивальди. Завершается скерцо картиной скачки.

В этом сборнике есть еще одно звукоподражательное произведение, но здесь звукоподражание не голосам природы, а инструментам: тремоло органа, гитаре, трубе и литаврам, лире, арфе и т. д. Таким образом, Вальтер выделяет две области звукоподражания, которые у его предшественника по Дрезденской капелле были смешаны.

Соперником Вальтера в капелле был Иоганн Пауль фон Вестхоф (1656–1705). Швед по происхождению, он родился в Дрездене и учился у своего отца Фридриха (1611–1694) – придворного музыканта Дрезденской капеллы. Вестхоф получил прекрасное образование и хорошее знание иностранных языков, что позволило ему стать учителем языков саксонского принца. В 1674 году Вестхоф становится скрипачом Дрезденской капеллы.

Блестящая виртуозность Вальтера, несомненно, помогла формированию мастерства Вестхофа. Он много концертирует в странах Европы: Швеции, Австрии, Франции, Англии. В 1691 году становится профессором иностранных языков в Виттенбергском университете, а в 1698 году – «скрипачом и секретарем» в Веймаре. Здесь в 1703 году произошла его встреча с И. С. Бахом, на которого мастерство Вестхофа, особенно блестящее искусство многоголосной игры, произвело большое впечатление.

Вестхоф опубликовал в 1683 году одну из первых в скрипичной литературе «Сюиту для скрипки без баса». В ней многоголосная игра получила дальнейшее развитие, стала определяющей. Вестхоф применяет здесь не только явное проведение голосов, как, например, в Прелюдии, но и скрытое голосоведение.

Вестхоф дает прекрасные образцы основных сюитных танцев: аллеманды, сарабанды, куранты, жиги, достигая развитого четырехголосия. В отдельных частях (например, в Аллеманде) исполнение требует одновременной игры на трех струнах в быстрой темпе, что и сейчас представляет немалые технические трудности.

В 1694 году Вестхоф публикует Шесть сонат для скрипки с басом. Эти сонаты представляют собой смесь темповых и танцевальных частей, гомофонического и полифонического стилей. Вестхоф дает здесь образцы задушевной лирики, немецкой песенности. Особый интерес представляет первая соната. Она пятичастна, причем три части являются медленными: две арии и ариозо. Уже в самом начале Вестхоф ставит две ферматы. По дошедшим сведениям, он в этих местах импровизировал блестящие каденции, показывая все свое феноменальное техническое мастерство.

В своих произведениях Вальтер и Вестхоф раскрыли значительные возможности скрипки в многоголосной полифонической игре, а также в передаче пластических, лирических образов. Они расширили и тембровую палитру инструмента, показав принципиальную возможность воссоздания различных звучаний, в том числе и других инструментов.

Несомненно, что и известный австрийский скрипач Бибер был знаком с творчеством Вальтера и Вестхофа, и последние знали и изучали его произведения. Однако отличием было то, что ни Вальтер, ни Вестхоф (а за ними позднее и И. С. Бах) не применяли скордатуру, в то время как Бибер усиленно ее культивировал.

Произведения Вальтера и Вестхофа недолго удержались в репертуаре скрипачей. Огромная техническая и выразительная трудность не позволили им занять значительное место на эстраде. Их творчество было во многом чуждо XVIII веку с его новыми вкусами, аристократически-галантным стилем. Так, знаменитый немецкий флейтист, композитор и скрипач И. Кванц в середине века довольно пренебрежительно отзывался о творчестве скрипачей предшествующего периода, указывая, что они пугали исполнителей обилием мелких нот и аккордов.

Большой вклад в развитие скрипичной сонаты и *concerto grosso* внес Георг Фридрих Гендель (1685–1759). Ф. Энгельс считал Генделя одним из замечательных немецких представителей искусства, воплотившим в своем творчестве идею Человека. Великий гуманист, Гендель отразил в своем искусстве, близком народному, думы и чаяния простых людей земли. Не случайно Бетховен так высоко ценил его героический стиль.

В своем творчестве Гендель продолжает лучшие традиции немецкого народного и

профессионального искусства. Можно обнаружить близость многих его произведений сочинениям Г. Шютца, И. С. Баха, Д. Букстехуде. Вместе с тем ему оказались близкими традиции итальянского концерта и сонаты, некоторые традиции английского искусства.

В детстве Гендель обучался игре на многих инструментах – органе, клавесине, гобое, скрипке, работал регентом хора. В Гамбурге, куда Гендель переехал в 1703 году, он поступает в оперу вторым скрипачом; позже начинает писать оперы. В Гамбурге он часто выступает как исполнитель, дружески обращается с композиторами Р. Кайзером, И. Маттезоном.

Почти пять лет Гендель проводит в Италии (1706–1710). Здесь он сближается с Корелли, Алессандро и Доменико Скарлатти, работает некоторое время скрипачом у кардинала Оттобони (там же работал Корелли). Здесь он создает свои трио-сонаты, *concerti grossi*, в которых продолжает развивать традиции Корелли.

По возвращении из Италии Гендель сочиняет в Ганновере флейтовые сонаты, гобойные концерты, а затем в Англии – сольные скрипичные сонаты и *concerti grossi*. Всего Генделю принадлежит около пятидесяти трио-сонат, пятнадцать сольных сонат для скрипки, или флейты, или гобоя и баса, девятнадцать *concerti grossi*, два двойных концерта для оркестра, «Музыка на воде», «Музыка фейерверка», несколько увертюр-симфоний и другие сочинения.

Сонаты для скрипки соло Генделя до сих пор входят в репертуар скрипачей. Дата их создания не уточнена. Они вышли в Англии в 1731 году под опусом первым. Несомненно, они были созданы Генделем значительно раньше, так как свидетельствуют о серьезном изучении стиля Корелли. Возможно, что частично они были задуманы и написаны еще в Италии.

Мелодический характер скрипичного письма, яркость выразительных средств, умеренное использование двойных нот – эти качества роднят сонаты Генделя и Корелли. Есть и некоторое мелодическое сходство отдельных тем. Так, тема *Adagio g-moll'*ной сонаты близка знаменитой теме Фолии Корелли, *Larghetto* из Четвертой-сонаты Генделя близко по мелодическим оборотам, известному *Largo* Верачини.

Эти примеры говорят лишь о творческом усвоении Генделем интонационного строя сонат Корелли, но в целом сонаты Генделя отличаются от итальянской скрипичной сонаты. Для сонат Генделя не характерно сужение цикла до трехчастности, в большинстве случаев они четырехчастны. Первая часть – медленная вторая – всегда *Allegro* моторного, живого характера, третья – *Adagio*, *Largo*, и финал – *Allegro* – яркий и динамичный. В трех-частных сонатах быстрые части обрамляют медленную.

Гендель широко применяет старинную двухчастную форму – такой структурой обладает большинство частей его сонат. Техника у Генделя не столь «скрипична», как у Корелли. Здесь мы не встретим особых трудностей, но глубокое знание выразительных возможностей инструмента позволило композитору создать замечательные образцы скрипичного письма. Показательна, к примеру, патетичность высказывания скрипки в Четвертой сонате (первая часть), или стремительность жигобразного финала той же сонаты.

В некоторых сонатах мы находим медленные части, которые представляют собой, видимо, сокращенную запись, которую должен расшифровать сам исполнитель. В настоящее время эти традиции утрачены, но попытки их восстановления предпринимаются, в чем может помочь изучение сонат Корелли как в сокращенном (то есть в той записи, в какой они играют сейчас), так и в расшифрованном виде.

К сожалению, изданные в различных редакциях сонаты Генделя подверглись значительной модернизации, так как в них снят тот двухголосный склад, любимый Генделем, в котором они написаны в оригинале. Яркие страницы содержат и замечательные трио-сонаты Генделя.

Concerti grossi Генделя стоят наравне с аналогичными концертами Вивальди, Бранденбургскими концертами Баха. Они опубликованы в 1734 и 1739 годах. И здесь Гендель продолжает лучшие традиции Корелли. Эти произведения по преимуществу гомофонны, построены на контрастном чередовании *concertino* и *tutti*.

Нередки вставки в концерт сюитных танцев: полонеза, аллеманды, мюзета, менуэта, жиги и так далее. В некоторые концерты Гендель вводит фрагменты своих опер. Так, в концерт № 4 (ор. 3) он вставляет увертюру своей оперы «Амадис Галльский». Иногда, наоборот, отдельные части концертов вводятся в оперы.

Классическая ясность формы, драматичность, яркость контрастных сопоставлений, блестящее использование инструментов позволяют отнести концерты Генделя к лучшим образцам мировой музыкальной культуры.

Скрипичное творчество И. С. Баха

Скрипичное наследие И. С. Баха, хотя оно и относительно невелико, оказало во многом определяющее влияние на становление европейского скрипичного искусства. До сих пор оно сохраняет огромную художественную ценность.

Было бы, однако, неверно выделять в творчестве Баха и рассматривать отдельно специфику скрипичного стиля. Видимо, следует говорить о тех или иных чертах трактовки скрипки в рамках его целостного композиторского мышления, опирающегося скорее на органное и хоровые выразительные средства и тембровые комплексы, мышления, носящего синтетический характер, творчески вобравшего и переработавшего достижения европейской музыкальной культуры.

Истоки его скрипичного стиля коренятся в народном творчестве, в том числе игре шпильманов, композиторской деятельности его предшественников, в том числе И. П. Вестхофа, И. Я. Вальтера, И. Бибера, И. Г. Пизенделя и особенно А. Вивальди.

Полифонический характер мышления Баха ярко проявился и в его скрипичных произведениях. Он коренится в традициях народных немецких танцев, народной инструментальной практики многоголосной игры на инструментах с бурдонирующими струнами. Нельзя не учитывать и традиций игры на виолах (особенно гамбе), Дольше всего задержавшихся именно в Германии.

В формировании баховского стиля заметны итальянские традиции, в первую очередь идущие от Вивальди, что сказалось на подходе Баха к крупной форме, формировании в его творчестве предклассического типа скрипичного концерта. В трактовке сюиты и старинной сонаты особенно заметны чешские, польские, отчасти французские влияния. Но, так или иначе, все эти влияния остаются лишь в пределах «верхнего слоя» – фактуры, отдельных приемов, граней формы. Преобразованные творческой фантазией гения, они получают иное художественное освещение, приобретают самобытный характер.

Творческий путь Баха-скрипача начался в раннем детстве. Первым наставником юного музыканта был его отец, городской скрипач; затем его сменил старший брат. Очень скоро Бах профессионально овладел скрипкой. В 1703 году он – скрипач в Веймаре. Позднее занимает там пост скрипача в герцогской капелле. В 1714 году он получает должность концертмейстера веймарского оркестра. Он играет и на скрипке, и на альте в различных ансамблях. Особенно ему нравилось, как он сам говорил, играть на альте, вслушиваясь в движение сплетающихся вокруг голосов.

В Веймаре Бах пристально изучал скрипичные произведения итальянских композиторов. Здесь были им сделаны клавирные транскрипции многих скрипичных концертов А. Вивальди, Б. Марчелло, написаны фуги на темы А. Корелли, Дж. Легренци, Т. Альбиниони.

Однако почти все свои скрипичные и виолончельные произведения Бах создал не в Веймаре, а во время работы в Кётене (1717– 1723), где не было хорошего органа. В княжеской капелле, которую возглавлял Бах, ему приходилось играть на скрипке, виоле, гамбе, клавесине – инструментах, на которых музицировал князь. Здесь Бах отдал дань жанрово-бытовым образам, в частности, в скрипичных и виолончельных партитах.

В Кётене были созданы Шесть сонат и партит для скрипки соло, Шесть сонат для скрипки и клавесина, шесть или семь концертов для скрипки (из них дошли до нас в оригинале два, некоторые были переложены Бахом для клавесина), один двойной концерт, один – для скрипки и гобоя (дошел в переложении для клавесина и реконструирован), один – для скрипки, флейты и клавесина, Шесть Бранденбургских концертов (из которых G-du'нный – с солирующей скрипкой), сюита для скрипки с клавесином A-dur, соната C-dur для двух скрипок, фуга g-moll для скрипки соло (из неизвестной сонаты), соната для скрипки с басом, четыре инвенции для скрипки. Во многих инструментальных и вокально-инструментальных его сочинениях этого периода сольная скрипичная партия весьма развита и порой сопоставима с вокальными

партиями.

В Лейпциге Бахом были сделаны переложения многих его скрипичных сочинений для других инструментов: концерт a-moll был переделан для клавесина (№ 7), концерт для двух скрипок переложен в c-moll'ный концерт № 3 для двух клавесинов, fuga g-moll для скрипки соло – в фугу d-moll для органа, соната для скрипки соло a-moll – в сонату для клавесина d-moll, соната для скрипки соло C-dur – в сонату для клавесина G-dur, скрипичный концерт (не дошедший до нас) – в клавесинный концерт g-moll и т. д.

Но в Лейпциге Бах не только возвращался к своим прежним скрипичным сочинениям, но и создавал новые. Всего за три года до смерти он пишет последние скрипичные произведения – канон и трио-сонату c-moll, которые вошли в его «Музыкальное приношение».

Уникальным созданием баховского гения являются Шесть сонат и партит для скрипки соло (написаны около 1720 года в Кётене). Здесь скрипка, в отличие от итальянских традиций, трактуется как самостоятельный многоголосный инструмент, обладающий огромными выразительными возможностями – и полнозвучием органа, и вокальной певучестью, гибкостью человеческого голоса, и богатством оркестровых тембров.

В сонатах Бах продолжает как традиции немецкой народной музыки, связанные с многоголосной фактурой, импровизационностью изложения, трактовкой танцев, так и традиции профессиональной музыки немецких, итальянских и австрийских композиторов (Вальтер, Вестхоф, Бибер, Корелли), связанные с отточенностью полифонического мышления, монолитностью формы, многокрасочностью звучания, тяготением к цикличности формы, программности.

Так, у Бибера мы находим и многоголосность, стремление к программности, у Корелли – экспрессию, патетический, декламационный склад, полифоническое развитие, вплоть до совершенного образца фуги для скрипки с сопровождением. Но Бах впервые создает произведения огромной выразительной мощи, глубокой образности для солирующей скрипки, создает многоголосные фуги для скрипки без сопровождения.

Бах во многом и отказывается от прежних традиций, переосмысливает их, создает новые. У него совершенно отсутствует скордатура применение большого количества украшений. Он широко опирается на яркие звучания, часто использует открытые струны. Не случайно две сонаты и две партиты написаны в тональностях всех открытых струн скрипки.

В целом необходимо рассматривать сонаты и партиты как единый грандиозный цикл, раскрывающий определенную, философски насыщенную программу, в которой находят отражение извечные темы жизни и смерти человека. Здесь можно провести аналогию с циклом сонат И. Бибера (см. главу VII – «Австрийское скрипичное искусство»). Естественно, что мотив «страстей», пронизывающий многие произведения Баха, преломлялся у него сквозь призму ренессансного мировоззрения, представал как обобщенное выражение человеческого бытия, человеческой судьбы.

Хотя по схеме скрипичная соната у Баха сходна с сонатой da chiesa итальянских композиторов, но сама трактовка содержания частей во многом отличается. Так, первые медленные части сонат у итальянцев представляют собой обычно вступление к быстрой части, в то время как у Баха это – полные патетики и экспрессии самостоятельные части монологического, речитативно-импровизационного характера.

Вторые части у Баха – фуги, полнозвучные, богатые динамическим разворотом развития. Их образы связаны с действием, коллективным началом, более объективным характером выражения. Третьи части – лирический центр сонаты. Широкая напевность, эмоциональная приподнятость, порой проявляющаяся «чувственность» интонаций, субъективная лиричность высказывания, эти черты станут характерными для музыки второй половины века. Здесь Бах опережает во многом музыкальное развитие своего времени.

Финалы сонат – полифоничны, в них Бах мастерски применяет скрытую полифонию. Они во многом моторны, им свойственны секвентность, повторность, однотипность фактурных фигур. Музыка финалов вызывает ассоциации с потоком самой жизни, стремительностью времени. Здесь Бах достигает большой цельности не столько за счет драматургии (в этом отношении главенствуют первые две части), сколько за счет обобщения, создания ощущения праздника. Можно отметить в связи с этим и некоторое проникновение жанрово-танцевальных

элементов (они, конечно, присутствуют, порой в скрытом виде, и в других частях, особенно в фуге).

Скрипичные партиты Баха являются как бы антитезой сонат. Соната и последующая партита составляют контрастные пары (две первых – минорные, последняя пара – мажорная). Основу двух первых составляют традиционные части старинной сюиты – аллеманда, куранта, сарабанда, жига, бурре. Но у Баха они – не просто танцевальные номера. Образная метаморфоза здесь значительна.

Так, сарабанда из похоронного танца превращается в драматургическое построение, отражающее и событие, шествие, и отношение к нему человека, становясь скорбным монологом, развертывающимся на фоне тяжелой поступи похоронного кортежа. Аллеманда предстает не только «всеобщим» немецким танцем, но и гигантской прелюдией к развертывающемуся действию.

Это особенно заметно в d-moll'ной партите, где сквозное драматургическое действие развертывается от Аллеманды к патетически-декламационной Сарабанде; затем черты Аллеманды и настроение Сарабанды, синтезируясь, дают начальный импульс знаменитой Чаконе.

Наиболее светлой, жизнерадостной является Третья партита E-dur. Она во многом предвосхищает стиль Баха лейпцигского периода. Именно она становится завершением всего цикла, его итоговым смыслом.

Таким образом, экспозиция цикла – философское размышление – соната g-moll, наиболее «темная» по тембру, опирающаяся на самую низкую струну скрипки. Завершающая часть цикла ликующий праздник – партита E-dur, в которой использована самая «светлая» тональность на скрипке, что связано с высокой нетемперированной по настройке струной Ми. Взаимопроникновение частей сонаты и партиты происходит именно в них.

Так, в Первой сонате две последние части – сюитные (Сицилиана и Presto, как своеобразная вариация на нее – дубль), а в Третьей партите первая часть сонатная – знаменитый Прелюд. Цикл имеет и две смысловые кульминации. Первая связана с личностным началом, судьбой человека и реализована в Чаконе – грандиозном похоронном шествии-размышлении. Вторая – жизнеутверждающая – реализованная в фуге D-dur, построенной на теме хорала «Гряди, дух святой».

Одна из этих двух кульминаций олицетворяет настоящее время, земную жизнь, конечного человека, другая – вечность, духовную жизнь, светлое будущее, возрождение жизни, отрицание смерти, неумиряющую красоту Человека.

Основой для Баха в этом цикле тем самым становится построение сквозной драматургии целого, основанной на определенном замысле, близком баховским «Страстям».

Чакона – уникальное сочинение для солирующей скрипки, мощь звучания и экспрессия которой доходят здесь до органной и оркестровой. Чакона начинается медленным проведением основной гомофонной темы – периода. Затем следуют тридцать две вариации на нее, разворачивающиеся большими динамическими волнами. В точке золотого сечения возникает, как антитеза, просветленный мажорный эпизод, несущий особый драматургический смысл: противопоставление «земли и неба», после которого сумрачность финала становится еще более ощутимой.

В цикле Бахом использована явная и скрытая полифония,ходящая до четырехголосного склада, особенно в фугах. При переложении Чаконы для клавира или органа Бах перевел эту скрытую полифонию в реальную. Но в оригинале мастерство великого полифониста в использовании разнообразных выразительных возможностей скрипки настолько высоко, что при исполнении создается ощущение реального звучания всех задуманных и намеченных композитором голосов.

Шесть сонат для облигатного клавесина и скрипки, созданные в том же кёттенском периоде, значительно отличаются от сольных сонат и партит как по жанру, так и по трактовке скрипки. Сонаты эти четырехчастные (за исключением последней сонаты, где добавлена еще одна часть – быстрая первая), написанные по традиционной схеме медленно – быстро – медленно – быстро. В них сочетается гомофонное и полифоническое изложение. Вторая, медленная часть обычно использует контрастные тональности.

В этих сонатах впервые клавир обретает в ансамбле со скрипкой не только самостоятельный голос, но становится главным. Яркий концертный стиль изложения заставляет активизироваться и скрипку, особенно в быстрых частях. Скрипичная полифония, характерная для сонат соло, здесь исчезает, сонаты не содержат фуг или сколько-нибудь законченных полифонических построений, сохраняя имитационное многоголосие. Вместе с этим значительно меняется и стиль – он становится более обобщенным, открытым, наполняется мелодическим дыханием, особенно в медленных, изумительных по красоте частях – патетических и взволнованных лирико-субъективных высказываниях.

К примеру, Первая соната открывается трагическим размышлением – патетическим инструментальным монологом, привлекающим гибкостью декламационной речи. Проникновенно звучит и жанровая Сицилиана, которой начинается Четвертая соната. Ее интонации благодаря их напевности близки мелодическим оборотам некоторых ариозо из «Страстей» Баха, предвосхищая сицилианы из сонат Тартини.

В медленных частях на первый план выходит именно скрипка с ее широкими кантиленными возможностями, а клавир ограничивается ролью сопровождения. Медленные части становятся истинными кульминациями образного развития цикла – патетическим, углубленным прологом в начале повествования, лирической светлой сферой между двумя быстрыми частями.

В этих сонатах проявляется новый взгляд Баха на скрипичный ансамбль и на сам жанр сонаты для двух инструментов. Почти все голоса у клавира здесь выписаны (за исключением средних голосов быстрых частей), он теряет свою прежнюю функцию баса. Новым является и то, что все части сонаты становятся равноправными в цикле, исчезает прямая танцевальность; полифоническое мышление отходит на второй план, и явственно обозначается процесс прорастания гомофонии сквозь полифоническое письмо.

Ко многим композиторам этого времени можно с полным основанием отнести слова Римского-Корсакова, который утверждал, что «одна из отличительных особенностей склада музыки той эпохи заключается в том, что они [композиторы] все умели как-то особенно длинно и долго чувствовать одно и то же и в этом одном настроении держаться без ослабления нередко весьма продолжительное время» (48, 53). Отдельные моменты медленных частей предвосхищают в чем-то «божественные длинноты» Шуберта.

Бахом созданы и другие скрипичные ансамблевые произведения. Упомянем Сюиту для клавесина и скрипки A-dur, Четыре сонаты («Инвенции») для скрипки и клавесина. Интерес представляют и две трио-сонаты для двух скрипок и баса (d-moll и C-dur).

Одно из самых последних смычковых произведений композитора трио-соната для скрипки, флейты и basso continuo (под которым подразумевается, по указанию Баха, либо виолончель, либо гамба с чембалом), включенная в «Музыкальное приношение» (№12) (1747 г.).

«Королевская тема», лежащая в основе всего сочинения, пронизывает и тематизм частей трио-сонаты, но проводится не строго последовательно. Полифонически насыщенная фактура здесь сочетается с гомофонной, но не столь развитой, как в сонатах с клавиром.

Первая часть – Largo – написана в старинной двухчастной форме. Мелодия напевна и плавна. Два верхних голоса составляют канонический дуэт с аккордовым гомофонным сопровождением баса. Вторая часть – Allegro – двухтемное фугато концертного плана. «Королевская тема» здесь проходит два раза в верхнем голосе в качестве контрастной и четыре раза в басу как остинатная (за счет чего музыка несколько сближается с пассакальей).

Третья часть – Andante – лирический центр сонаты. Тема необычайно красочна, изящна. Господствует светлый колорит, характерны моменты «чувствительности», связанные с интонациями плавных задержаний в мелодии, – черта, предвосхищающая будущий «галантный» стиль конца века. Финал – Allegro – вновь возвращает к полифоническому стилю. Темп стремительный, с характерными чертами жиги. Блестящая фигурационная разработка темы завершает сонату.

Это сочинение как бы синтезирует скрипичное ансамблевое творчество композитора, соединяя в себе как новые черты стиля, так и традиционные приемы изложения, организации целостного цикла. Характерна и монотематичность сонаты, вызванная особой целью, стоявшей перед Бахом.

Концерты Баха для скрипки с оркестром входят в основной фонд скрипичного репертуара. Их отличает динамичность, концентрированность образов, волевое начало. В них композитор открывает новые выразительные возможности скрипки как масштабного, концертного инструмента. Достаточно указать на мощную тему первой части концерта E-dur. Здесь, как в Чаконе и C-dur'ной фуге, Бах далеко выходит и за рамки существовавших возможностей владения инструментом, и за рамки привычного тогда для исполнителей масштаба мыслей и чувств.

Сохранившиеся четыре (считая и Четвертый Бранденбургский) концерта написаны для солирующей скрипки и один – для двух скрипок. Они представляют собой яркое воплощение итальянского принципа концертирования, во многом продолжая и развивая традиции концертов Вивальди. Не случайно Бах сделал блестящие переложения и транскрипции для клавира и органа по меньшей мере девяти скрипичных концертов итальянского композитора.

Влияние концертной трактовки скрипки, достижений итальянского скрипичного концерта на поиски Баха в этой области было достаточно велико. Характерно, что он практически не создал ни одного самостоятельного концерта для клавесина с оркестром. Как писала Т. Ливанова, «если уж концертировал один инструмент, то Бах предпочитал скрипку с ее мелодическими возможностями: именно она, ее исполнительский стиль, ее фактура вели за собой творческую мысль композитора, когда он помышлял о концертном изложении» (28, 71–72).

По сравнению с сонатами и партитами, в концертах более обобщены тематизм и фактура, и вместе с тем гораздо активнее и насыщеннее мелодическое движение в партии скрипки. Сопровождающий ансамбль ограничен всего четырьмя инструментами: двумя скрипками, альтом и чембало (*continuo*). Несмотря на этот камерный состав, широта художественных мыслей, концепционность создают ощущение симфоничности процесса музыкального развития.

В концертах, особенно a-moll'ном, E-dur'ном и в концерте для двух скрипок, Бах создает новый инструментальный стиль. Он характеризуется стремлением к яркой концертной трактовке скрипки как члена ансамбля, не противопоставленного солирующему инструменту, к предельной энергии выражения, концентрации тематизма.

Бах отходит от монотематического строения первой части, активизирует разработку первой части, приближает ее к классической форме сонатного *allegro*. Естественно, это еще не сонатность. С. С. Скребков характеризует данную форму скорее как «модуляционное рондо», сочетающее репризность и интермедийность; но вычленение второй темы, ее модуляция в тональность доминанты уже заметно прокладывает путь к классической схеме.

Концерты трехчастны. Первые части динамичны, напористы, разнообразны по фактуре, контрастам. Членение формы ясное и четкое, в разработке широко представлено мотивное дробление, полифоническая «работа» с вычлененными интонациями главной темы. Сама главная тема – яркая, броская, часто использующая элементы фанфарности, движение по ступеням трезвучия, характерное для баховских полифонических тем.

Вторые части – это область лирики; преобладает песенность. Фактура преимущественно гомофонна. Скрипка здесь более выходит на первый план как ведущий мелодический голос.

Финалы – моторны, без особых драматических взлетов. Они блестящи, полны энергии и завершают цикл в стремительном живом движении, создавая образ праздника, народного гуляния, пляски. Здесь заметнее присутствие танцевальности. В известной мере создается некая образная арка между финалом и первой частью, но в финале предельная концентрация первой части как бы растворяется в обобщенном движении. Здесь во многом можно проследить влияние общеэстетической концепции того времени, которая делила мир человека как бы на три ипостаси: Действие – Созерцание – Игра.

Концерт E-dur наиболее масштабен, значителен по образам. Начальная тема первой части близка темам баховских фуг. Яркая, развернутая, она содержит образ предельной энергии, напора, поступи. Тема двигается по ступеням трезвучия, фанфарна в своей основе. Исполняемая всем составом, она создает ощущение народного праздника, горделивого танца-шествия (возникает даже отдаленная аналогия с будущими полонезами Шопена, Венявского).

Скрипка соло вступает с вариантом темы, но тут же перебивается tutti. После третьего соло наступает момент переключки скрипки и ансамбля. Они соревнуются друг с другом. Четвертое соло скрипки – перемена настроения. При сохранении энергии и напора движения у скрипки разворачивается новая блестящая инструментальная ликующая тема, близкая вокальным «юбилеям».

Определенный контраст, тональность доминанты, затем реприза двух тем в основной тональности – все это говорит о подходе к схеме сонатного allegro. Лишь после этого наступает разработка.

Если экспозиция сжата, динамична, скрипке редко удастся звучать больше трех тактов, то в разработке скрипка вырывается на простор. На фоне вычлененных интонаций главной темы в ансамбле разворачивается прелюдирование скрипки, нарастающее волнами. Порой и скрипка включается в разработку даже полифонического характера с применением двойных нот. Особенно большой динамический подъем происходит в конце разработки, где энергичное движение, создающее образ свободной раскованности, шествия, носящего танцевальный оттенок, сменяется неожиданной остановкой, широким патетическим монологом скорбного характера.

Резкая образная смена не столько подытоживает развитие, сколько создает предчувствие будущих событий, которые развернутся во второй части. Именно здесь наиболее ясно проявляются интонации скорбной темы следующей части. Затем контрастом звучит полное повторение первого раздела, создающего в целом традиционную трехчастную форму da capo.

Вторая часть – Adagio – начинается темой в оркестре, построенной на интонациях главной темы. Она выступает основой для разворачивающихся вариаций на этот остигатный бас, что приближает ее к жанру пассакальи. На это указывает и неотвязность, неумолимость движения, шествия. Это – уникальный в скрипичной литературе траурный марш. Поражает глубина образов, необычайная насыщенность музыкальной мысли. Можно предположить (на основе исследования Б. Яворского), что здесь разворачивается сцена шествия с крестом. Некоторые моменты этой части переключаются со страницами Чаконы.

Скрипке в Adagio поручен лирический комментарий скорбного характера. Неожиданно, после общей ферматы – как бы остановки движения – меняется образное развитие, во второй фразе появляется параллельный мажор и звучит на фоне аккордов удивительно светлая, лирически открытая тема. Это прорыв в иной мир, далекий от скорбной действительности, в область идеального (можно здесь проследить аналогию с мажорным эпизодом Чаконы).

Данный раздел предвосхищает в будущих траурных маршах мажорную середину, как бы напоминающую о прошлой светлой жизни и тем самым создающую образный контраст. Но просветление длится недолго. Вновь в басу начинает звучать грозная остигатная неумолимая тема. Шествие продолжается. Последнее проведение темы поручено лишь ансамблю. Печальный, ниспадающий ход унисона заканчивает часть.

Клод Дебюсси писал по поводу этого Adagio: «Оно так прекрасно, что, право, не знаешь даже, как и расположиться, чтобы достойно воспринять его. И когда выходишь из концерта, невольно удивляешься, что небо в вышине не стало синее и Парфенон не вырос вдруг перед тобою из-под земли» (37, 518).

Финал – Allegro assai – носит светлый, праздничный характер. Радостное оживление господствует как в теме рефрена (финал написан в форме рондо с четырьмя эпизодами), где ярко проступают фанфарные интонации главной темы первой части и преобладает стремительное восходящее движение, так и в теме сольных эпизодов, которые постепенно усложняются (в частности, в третьем проведении вводятся двойные ноты). Четвертый эпизод является самым масштабным. В ткани солирующей партии появляются блестящие юбилеи, что несколько сближает этот эпизод с характером второй темы первой части.

Концерт a-moll – более просветленный, лиричный, меньший по масштабу, но не по глубине мысли и характеру образов. Форма первой части – старинная двухтемная соната с отклонением в середине в тональность доминанты. Разработка отсутствует, что отчасти компенсируется более широким разворачиванием второй темы в репризе. Основная тема сходна по интонациям с баховскими бурре, в том числе из h-moll'ной партиты. Тема очень динамична, так как в ее основе лежит нисходящее трезвучие, но начинается она с яркой восходящей

квартовой интонации.

Затем вступает более лирическая и плавная вторая тема, построенная во многом на тех же интонациях. Хотя ее и можно считать в определенной мере вариантом первой, но все же ее образный характер совсем иной. Она составляет достаточный контраст с первой темой. Именно в развитии этой темы происходит динамизация образа, проявляются модуляционное богатство, интересные гармонические находки.

Вторая часть – *Adagio* – вариации на оstinatный бас, в чем-то аналогичные средней части концерта *E-dur*. Мелодия – песенная, плавная, светлая по характеру. Она имеет некоторое интонационное сходство с певучей темой первой части. Тема проводится три раза, не изменяя в целом настроение лирического спокойствия.

Финал – *Allegro assai* – во многом близок строению финала концерта *E-dur*. Форма рондо с тремя эпизодами дает возможность воплотить пеструю картину праздника, ликующей радости. Главная тема представляет собой вариант первой темы первой части концерта, но здесь она оживлена, носит явный танцевальный характер и близка простонародной жиге.

Тематизм сольных эпизодов схож. Его развитие представляет собой единую линию. Второй эпизод носит более концертный характер, в нем подвергается некоторому развитию и тема рефрена. Динамичность формы нарастает к завершению концерта. Третий эпизод наиболее ярк. Это – кульминация части. Здесь применен прием бариолажа, ассоциирующийся с праздничным перезвоном.

Концерт для двух скрипок *d-moll* принадлежит к выдающимся образцам двойного концерта. Бах дал здесь замечательный пример драматического диалога двух инструментов. Контрапунктическая техника позволила ему и сохранить индивидуальность голосов, подчеркнуть их своеобразие, и создать впечатляющую картину состязания, «концертного» оживления. Скрипки то ведут диалог, то сливаются вместе, то противопоставляются друг другу, образуя сложную, разветвленную полифоническую ткань.

Особенно впечатляюща вторая часть – *Andante*, с ее бесконечной мелодией, передаваемой от скрипки к скрипке; контрапункт проводится здесь в сольных партиях, а ансамбль по большей части лишь ограничивается гармонической поддержкой.

У Баха есть еще тройной концерт для флейты, скрипки и клавесина в сопровождении двух скрипок, альты и баса *continuo*. Он блестящ и концертен. Композитор составил его из капитально переработанных произведений разных лет. Представляет интерес и концерт для гобоя и скрипки. Подлинник его не сохранился, он реконструирован на основе переложения Бахом этого сочинения для двух клавесинов.

Баховское скрипичное творчество оказало огромное влияние на становление европейского скрипичного стиля. Неверно было бы полагать, что оно было мало известно в его время. Другое дело, что на широкой концертной эстраде его сочинения были возобновлены спустя более ста лет после их создания. Но нельзя забывать, что на этой музыке были воспитаны сыновья Баха и его последователи, что она явилась тем импульсом, который гениальный композитор дал скрипичному искусству. И сейчас его творчество продолжает воздействовать на скрипичную культуру мира.

Глава VI АНГЛИЙСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

Начало развития инструментальной музыки в Англии связано с эпохой Возрождения, подъемом английской культуры, расцветом литературы – творчеством Шекспира, именами Френсиса Бекона, Томаса Мора. Открываются театры, в том числе знаменитый театр Шекспира «Глобус» (1599), где широко используется музыка. В Англии складывается специфическая традиция исполнения театральных спектаклей с песнями и инструментальными номерами. Но лишь на заключительном этапе Возрождения инструментальная музыка становится самостоятельной.

В этом процессе немалую роль сыграло народное искусство, где была распространена

игра на различных инструментах – смычковых, родственных скрипке, которые держали на верхней части груди, почти отвесно; на них играли фидлеры обычно в паре с басом (часто смычковым). Бытовали также волынки, духовые инструменты, цитра и т. д. Богатый шотландский, ирландский, валлийский фольклор – песни и танцы – использовал пентатонику, полифонические приемы изложения. Наиболее популярными жанрами в начале XVII века стали вокальная баллада и инструментальный танец контрданс.

Широкое распространение музицирования в городах, появление большого количества бродячих народных музыкантов привело к образованию в 1469 году в Лондоне гильдии менестрелей, объединившей народных музыкантов. При королевском дворе, дворах аристократии, соборах организуются инструментальные и вокальные капеллы.

В профессиональной практике были широко распространены виолы и гамбы, которые задержались в музыкальном быту гораздо дольше, чем в Италии и даже во Франции. Для ансамблей виол писались различные пьесы, обычно танцевальные. Постепенно выкристаллизовывался типичный английский жанр: сюита-фантазия, представляющая собой полифоническую пьесу – вариации на народные танцы. Однако полифония здесь уже сочетается с гомофонией, а форма становится более свободной, впитывая элементы баллады.

В обиходе англиканской церкви, стремящейся к упрощению службы, широко используется инструментальная музыка, освобожденная от усложненной полифонии и доступная восприятию масс. И в светской музыке широко развиваются жанры ансамблевой музыки – сюиты, фантазии, инструментальные арии. Они исполняются и при дворе, и в домах аристократов, и в городской среде.

Широкое развитие получает домашнее музицирование, игра на различных инструментах. В Англии особенно популярен стал вёрджинел, создалась английская школа вёрджинелистов. Одним из видных композиторов для этого инструмента стал Уильям Бёрд (1543 или 1544–1623). Типичный представитель эпохи Возрождения, он утверждал своей музыкой идеалы красоты, гуманизма. Он писал, что хотел бы, чтобы его музыка «счастливым несла хоть немного нежности, отдохновения и развлечения».

Его творчество было тесно связано с народным инструментальным искусством, тяготело к образности, выразительности, имело и элементы изобразительности. Эта школа, как и школа мадригалистов, основоположником которой был тот же Бёрд, повлияла и на формирование английского скрипичного творчества. Английский мадригал представлял собой многоголосную песню, более тяготеющую к гомофонии и более свободную по форме, чем итальянский.

Уже в конце XVI века в Англии складываются инструментальные ансамбли, получившие название «консорты» – ранние формы оркестров при дворах знати. Порой они доходили до 30–40 человек. Для этих ансамблей писались специальные произведения, в чем-то предвещающие *concerto grosso*: многочастные, контрастные по темпам, жанрам, используемому составу. К примеру, О. Гиббоне (1583–1625), выражая новые тенденции музыкального развития, стремился в своих трехголосных фантазиях к полижанровости, сопоставлению драматических и скерцозно-юмористических частей, широко включал бытовую музыку. Его творчество, отличающееся пластичностью образов, гуманизмом, во многом повлияло на Г. Пёрселла.

В начале XVII века в Англию начинает широко проникать итальянская, а также немецкая музыка, в том числе и скрипичные сочинения. Английский композитор, певец, лютист Николас Ланьер (1588–1666), возглавлявший Королевскую капеллу с 1625 года, был послан королем в Италию на три года для закупок картин для двора. Эта поездка позволила ему широко ознакомиться с достижениями итальянской музыки.

Он впервые вводит в английскую музыку итальянский речитатив, музыку «масок» (маскарадов), а в мелодику своих песен интонации английского разговорного языка, учитывает его фонетику. Ланьеру принадлежит сборник инструментальных пьес «Музыкальный компаньон» (1667), содержащий популярные танцы и фантазии для музицирования.

В первой половине XVII века Англия еще имеет мало собственных скрипачей. Некоторые из них работают в других странах. Одним из них является Томас Симпсон (1582–1625). Он родился и работал в Англии. Около 1610 года Симпсон становится скрипачом двора в Гольдштейн-Шаумбурге (Германия), а затем работает в Королевской капелле в Копенгагене

(1618–1625).

Им создано несколько инструментальных сочинений, которые приобрели большую популярность в Англии и оказали воздействие на формирование скрипичной школы. Симпсон не указывает инструментов, возможно они предназначались для виол, в то время широко распространенных в Англии. Это – «Новые паваны, гальярды, куранты и вольты для 5 голосов» (1610), «Разнообразные веселые песни для четырех инструментов и цифрованного баса» (1621).

Английская буржуазная революция, связанная с пуританством, привела к расцвету последнего. Была запрещена прежняя церковная музыка, ломались органы, уничтожались инструменты и ноты. И скрипка была изгнана как «кабацкий, греховный» инструмент. Были закрыты театры, различные представления и празднества. Этот период продолжался с 1640 по 1660 год, когда наступила эпоха Реставрации.

Однако и в этих трудных условиях инструментальная музыка продолжала развиваться. Одним из первых применил скрипку в своих сочинениях Уильям Лоу (1602–1645). Им создана Фантазия для двух скрипок, басовой виолы и выписанной партии органа. По форме – это типичная английская фантазия-сюита. За импозантной широкой вступительной частью идут два характерных танца – аллеманда и гальярда. В целом возникает некая трехчастность строения. Фактура здесь уже ярко скрипичная. И этот жанр стал ассоциироваться именно со скрипкой. Но все же здесь есть и еще одна чисто английская черта – перенесение на скрипку достижений полифонической виольной фантазии, приемов игры на ней. В пьесе используется лишь первая позиция.

Это взаимодействие виольных и скрипичных тенденций (в противоположность борьбе «благородной» виолы с «простонародной» скрипкой во Франции) было прогрессивным явлением. Оно обусловлено в определенной мере тем, что в Англии солирование, концертность не были привлекательны в той мере, как в других странах. Англия жила ансамблевым музицированием, и здесь мирно уживались оба инструмента.

Проследим это на примере знаменитого английского виртуоза, виолиста и гамбиста Кристофера Симпсона (ок. 1605–1669). В 1659 году он издает свое знаменитое инструктивное сочинение «The Division Violist» («division» – вариации) в двух выпусках как специфическую «Школу», в которой изложены основы игры на виоле. Она стала настолько популярна, что выдержала еще два издания, уже в трех выпусках (1665, 1712). Новое издание в 1955 году выпустила в Лондоне Н. Долмеч.

Приведем некоторые методические рекомендации из этого труда, Симпсон указывает, что смычок надо держать у колодочки, а не выше, как тогда было принято; это давало более сильное звукоизвлечение. Английский скрипач Т. Мейс в своем трактате «Music monument» (1667), комментируя указание Симпсона, пишет: «Я должен признать, что в своем исполнительстве я никогда не держу смычок так; я держу его двумя или тремя дюймами выше колодочки в зависимости от длины или веса смычка, но такой способ может быть приемлем для меня, так же как он был не приемлем для него». И заявляет, что «мощный звук скрипок вызывает оскомину во рту» (13, 333). Однако Симпсон оказался прозорливее.

Прогрессивны и замечания Симпсона о правой руке. Он не советует употреблять излишне плечо – лишь при исполнении долгих звуков. Быстрые ноты исполняются преимущественно кистью. «Некоторые утверждают, что должна при этом использоваться только кисть, – пишет он, – а рука сохраняется прямой и сжатой в локтевом суставе». Но это приемлемо в основном к тридцатьвторым нотам в быстром темпе, а в шестнадцатых и восьмых необходимо «допускать большую жесткость в кисти, как если бы командовали смычком, и отпускать струну на каждой ноте, если того требует музыка».

Интересно и замечание Симпсона, предвосхищающее современную методику, – об оставлении пальцев на струнах. Он пишет, что исполнитель должен держать поставленные пальцы на струнах до тех пор, пока они не мешают дальнейшей игре, что упрощает технику пальцев и позволяет как «плавно переходить от ноты к ноте, не подымаясь слишком далеко над струнами, так и для того, чтобы продлить звучание, когда смычок снят» (13, 330). Он даже вводит специальный знак для указания, что палец должен остаться лежать на струне.

Указания об исполнении аккордов дают нам возможность понять некоторые особенности игры того времени. Симпсон советует «ударить самую нижнюю струну и позволить смычку

скользить от нее к самой верхней, касаясь при этом средних струн». Это во многом объясняет, почему в изданиях тех лет бас в аккордах обозначался форшлагом.

Прогрессивен Симпсон и в обозначении динамических нюансов: «Мы играем громко или тихо согласно нашему воображению, фантазии или настроению музыки. Это громко или тихо иногда выражается в одной и той же ноте, когда мы играем ее тихо вначале и затем звук усиливается, нарастает громче к середине или ее концу». Приходится констатировать, что указания Джеминиани в его «Школе» через семьдесят лет практически полностью повторяют рекомендации Симпсона. Безусловно, Джеминиани не мог пройти мимо этого популярного сочинения.

Развил и обогатил свои методические мысли Симпсон в другом Инструктивном сочинении: «Принципы музыкальной практики... пения и игры на инструментах» в 5 выпусках (1665), содержащих в качестве приложения инструментальные сюиты, фантазии и другие сочинения. И этот труд неоднократно переиздавался. Последнее, девятое издание вышло в 1760 году.

Первые скрипичные трио-сонаты принадлежат английскому скрипачу, флейтисту и композитору Уильяму Юнгу (?–1671). Он работал некоторое время в придворной капелле Инсбрука и познакомился там с австрийской, немецкой и итальянской музыкой. Он опубликовал «Тридцать сонат для трех-пяти голосов с аллемандами, курантами...» (1653), посвященные князю Карлу Фердинанду. Возвратившись в Лондон, он становится флейтистом и скрипачом в домашнем оркестре Карла II. В Англии появляются его скрипичные произведения – арии, аллеманды, сарабанды, Фантазия для трех скрипок и т. д.

Другим композитором, создавшим ранние образцы трио-сонаты, был Джон Дженкинс (1592–1678). Он играл на многих инструментах, в том числе и скрипке. Выступал в домах аристократов, при дворе. Ему принадлежит много фантазий для виол с органом. Это полифонические сочинения, написанные для трех – восьми голосов. Фантазии «строгого» стиля у него – четырехголосные, хоральные. В более живых и подвижных пяти-восьмиголосных пьесах в качестве тематического материала используются танцы, в основном павана. Эти сочинения – концертного стиля, они были очень популярны у слушателей. Многие из них сохранились в рукописи.

Дженкинсу принадлежат двенадцать сонат для двух скрипок и баса с органом или теорбой (1660), отражающих сильное влияние итальянской трио-сонаты; в них проявляются новые инструментальные тенденции – выделение концертирующего голоса, динамичность образов.

Дженкинс оставил большое инструментальное наследие. Только фантазий насчитывается свыше двухсот (для двух – шести голосов), много сюит (для двух – четырех голосов), арий с вариациями для скрипки, виолы да гамба и баса continuo и других произведений. Сочинения Дженкинса, особенно его фантазии, повлияли на формирование творчества Пёрселла.

В 1660 году произошла реставрация монархии, повлекшая за собой резкое усиление французских влияний, в том числе и в области музыки. Музыкальная жизнь оживилась. В Англию стали приезжать многие иностранные скрипачи. В программах концертов появились произведения Дж. Б. Витали, Дж. Б. Бассани, А. Корелли. Возникают первые публичные концерты, музыкальные издания, в 1676 году появляется первая английская музыкальная энциклопедия Томаса Мэса.

Король Карл II Стюарт любил танцы на французский лад. В 1660 году была создана Королевская капелла по примеру французского двора, ансамбль скрипачей, «чтобы он играл на обедах, – как писал один мемуарист, – а все остальные оркестры старинной музыки были тотчас расформированы».

Ведущим английским скрипачом середины XVII века был Джон Банистер (1630–1679). Он родился в Лондоне, обучался у своего отца, тоже скрипача, получил разностороннее музыкальное образование. Ему покровительствовал Карл II, который послал его в 1661 году во Францию, чтобы перенять стиль французской придворной музыки, изучить практику ансамбля «Двадцать четыре скрипки короля», его репертуар и т. п. В Париже он встретился с Ж. Б. Люлли, возможно брал у него уроки. Для капеллы короля Банистер закупает инструменты в Кремоне.

По возвращении в Лондон Банистер становится ведущим скрипачом аналогичной капеллы

«Двадцать четыре скрипки короля», возглавляет также созданную им Музыкальную школу и созданный им второй ансамбль из 12 скрипачей. В 1672 году он организывает в Лондоне первые публичные платные музыкальные концерты в «Музыкальном кафе», а с 1678 года – камерные музыкальные собрания в доме Т. Брайтона – торговца углем, музыканта-любителя, где наряду с другими исполнялись и сочинения Корелли и Пёрселла.

Банистером написано много инструментальной, а также сценической музыки, в том числе к «Буре» Шекспира. Его учеником был сын – Джон Банистер-младший (1663–1735). Он учился на скрипке у отца, был членом домашней капеллы Карла II и других королей, королевы Анны, концертмейстером Итальянской оперы. После смерти отца руководил публичными концертами.

Им создано много педагогических сочинений для скрипки. Он сотрудничал с музыкальным издателем Джоном Плейфордом в создании первой английской Скрипичной школы, во многом написанной по образцу Школы Симпсона, практически с тем же названием – «The Division Violin» (1684, 2-е изд. 1685), в которой поместил несколько своих сочинений.

Несколько слов следует сказать об известном музыкальном издателе Джоне Плейфорде (1623–1686). Он сам сочинял неплохую музыку, но отдал силы изданию сочинений английских композиторов. С 1651 года он возглавляет издательство. В этом же году издает сборник «Английские мастера танца», затем «Музыкальные развлечения» (1653), «Музыкальный спутник» (1673), «Инструментальные арии» (1682), «Театр музыки», вып.1 (1685) и многие другие сочинения. Он издал впервые и трио-сонаты Пёрселла (1681). Его сын Генри Плейфорд продолжал его дело.

В Англии в это время работают многие иностранные скрипачи. Одним из наиболее известных виртуозов был Томас Бальтцар (ок. 1630–1663), немецкий скрипач и композитор, родившийся в Любеке. С 1655 года он работал в Англии, часто выступал. О его игре современники писали: «Его пальцы бегут вверх к концу грифа скрипки, затем бегут назад незаметно и с живостью. И все это с очень хорошим звуком, который не видели в Англии прежде».

В своих сочинениях он виртуозно использовал скрипку – частые смены позиций, высокие регистры, двойные ноты, скордатура, переброски смычка через струны, арпеджио и т. д. Ему принадлежат скрипичные сюиты (1659, 1662), сохраняющие тесную связь с немецкой сюитой.

Бальтцар один из первых ввел в Англии итальянский способ держания скрипки и смычка – скрипку на плече слева, а не справа от подгрифа, а смычок – не прижимая большим пальцем волоса, а так, как принято в наше время.

В «The Division Violin» Джона Банистера-младшего Бальтцару принадлежит № 12 – вариации на английскую народную песню «Джон, поцелуй меня». Сравнение этой пьесы с предыдущим номером, принадлежащим английскому скрипачу Меллу (вариации на ту же тему), показывает значительную разницу в трактовке скрипки. У Бальтцара свободно используются три позиции, двойные ноты, сложные фигурации, в то время как у Мелла – лишь первая позиция и примитивная фактура.

В этом сборнике представляет значительный интерес пятая пьеса – вариации на тему фоллии, которую Корелли использует гораздо позднее. Этот номер озаглавлен: «Fazonells...», что может означать, видимо, имя итальянского скрипача М. Фаринелли, которому принадлежат одни из первых вариаций на эту тему, опубликованные в 1680 году Д. Плейфордом.

Другим крупным скрипачом, приехавшим в Англию, был итальянский виртуоз Николя Маттеи (даты его жизни не установлены). Он происходил, видимо, из Неаполя. В Англии он появился в 1672 году, играл в салонах, был учителем музыки. Современники о нем говорили, что он был отличным музыкантом и замечательно играл на скрипке. Его манера была своеобразной, «но в одном качестве он превосходил все, что было в Англии до него. Это было "arcata" [длинный, медленный штрих смычка в mezzo voce, чем славился Корелли.– В. Г.]. Его staccato, тремоло, двойные ноты и его исполнение в целом были удивительны, каждый штрих был полнозвучным» (51, 22).

Маттеи также применял итальянскую манеру держания смычка, которая с тех пор окончательно вытеснила старый способ. Кроме того, он первый применил более длинный и менее выгнутый смычок, который уже тогда стал распространяться в Италии.

Маттеи создал достаточно много инструментальных сочинений, среди них четыре

сборника скрипичных пьес (1685) – арий, прелюдий, фуг, аллеманд, сарабанд и т. п., где виртуозно использована скрипка. В 1688 году выходят «Различные арии для скрипки», в 1696 – два выпуска «Коллекции новых песен».

Ему принадлежат «Арии для трех скрипок и баса» (1703), инструктивное сочинение о расшифровке цифрованного баса на гитаре, которая тогда входила в моду как аккомпанирующий инструмент (характерно, что Шестой концерт Паганини, найденный в Лондоне, имеет партию оркестра, переложенную Паганини для гитары). Сын Маттеи, тоже Николя (? –1737), был скрипач, педагог, дирижер инструментальной капеллы, учитель известного английского музыкального писателя и историка музыки Ч. Бёрни.

Разнородные поиски в сфере инструментализма не привели, однако, английских композиторов к тем достижениям, которые могли бы поставить английскую скрипичную музыку наравне с итальянской, немецкой или французской. Необходимо было художественное обобщение найденного, синтезирование лучших традиций, преодоление виольных влияний, сковывающих композиторскую мысль.

Таким композитором стал Генри Пёрселл, чьи трио-сонаты и соната для скрипки с басом подытожили путь, пройденный английской инструментальной музыкой.

Генри Пёрселл (ок. 1659–1695) родился в Лондоне в семье певца и композитора придворной капеллы. Обучался музыке с шести лет сначала под руководством отца – игре на скрипке, лютне, с 10 лет пел в хоре капеллы, где обучался игре на клавесине, органе, а также пению (у руководителя капеллы Г. Кука) и композиции (П. Хамфри, Дж. Блоу). Начал сочинять с одиннадцати лет. В 1677 году назначается придворным композитором инструментальной музыки для «Двадцати четырех скрипок короля» и дирижером придворного оркестра.

Высоким мастерством и выразительностью отличаются его фантазии для смычковых инструментов, продолжающие традиции У. Бёрда, других английских композиторов. В этих сочинениях (три трехголосные фантазии для смычковых, девять четырехголосных, одна пятиголосная и другие) проявляются народно-музыкальные влияния, им присущи яркая мелодика, богатая полифоническая разработка.

Наибольший вклад в развитие скрипичной литературы в Англии Пёрселл внес своими двадцатью двумя трио-сонатами (изд. 1683, 1697), хотя и отражающими итальянские влияния, но вполне самостоятельными по языку, образности, народным ритмам и интонациям. В предисловии к первому сборнику Пёрселл отдает дань итальянской музыке этого жанра, отмечая «серьезность и торжественность» итальянских образцов, «величие и изящество» мелодики. Сам принцип построения итальянской трио-сонаты оказался близок его творческой индивидуальности, в чем-то перекликался с его поисками в области инструментальной фантазии.

В основе эстетики Пёрселла лежали идеи Просвещения, сочетание «разума и красоты». Корректируя «Введение в искусство музыки», выпущенное Дж. Плейфордом еще в 1655 году для 12-го издания, Пёрселл многое отредактировал и дополнил. Он писал, что нынешний век требует утонченности, стройности и законченности сочинений, отхода от прежних «варварских» примитивных вкусов. Пёрселл заново переписал весь раздел, касающийся полифонии, специально написал раздел о гроунде, как традиционной для английской музыки специфической форме остинатного изложения.

В целом образный строй его трио-сонат богат и разнообразен, вбирает в себя все стороны его композиторского мышления. Построение и драматургия сонат очень цельны; восхищают их изумительные мелодические качества, мастерство полифонической и фактурной разработки. Чувствуется, что их писал человек хорошо владеющий инструментом, хотя и не виртуоз, что видно хотя бы из достаточно узкого круга выразительных средств.

Цикл состоит в основном из четырех частей, каждая из которых несет определенную функцию; порой число частей увеличивается до пяти и даже семи. Медленные части нередко можно рассматривать как «мостики»-связки, помогающие переключать восприятие слушателя. Цементирует цикл не темповый контраст частей, а наличие драматургического «узла», функцию которого выполняет всегда самая масштабная и развитая (обычно – вторая) часть – канцона.

Это область динамики, действия, драматизма, субъективности, связанной либо с

драматическими переживаниями, либо с вовлечением в поток жизни, веселья, радости. Именно эта часть оказывается ближе всего к английским традициям и жанру фантазии, а также некоторым мадригальным тенденциям. Не случайно из 22 сонат 15 имеют в качестве центра именно канцону.

Господствует однотемность, тема ярко индивидуализирована, порой она – органного типа, порой – лирическо-песенная, нередко использует и жанрово-танцевальные комплексы. Основное развитие совершается за счет полифонической разработки темы. Некоторые части такого рода можно рассматривать скорее как развернутые инструментальные фуги.

Первая часть служит как бы медленным торжественным вступлением – величавым и плавным. Это настроение оттеняется раздумьем или состоянием взволнованности. Но всегда это – обьективированное высказывание, сфера обобщенности, вводящая в сферу субъективности, углубленности второй части. Обычные темпы первой части – *Adagio*, *Grave*, *Maestoso*, реже *Andante*, *Moderato*. Лишь несколько сонат начинаются в быстром темпе. Но и в этом случае первая часть все же не оказывается центром повествования и основной художественный смысл раскрывается в дальнейшем.

Оригинально построена Пятая соната из Двенадцати сонат первого цикла, финал которой состоит из трех частей – вступительного *Grave*, канцоны, полифонически насыщенной и динамичной, и заключительного, как бы подводящего итог и создающего некую трехчастность финала, короткого *Grave*.

Лирической сферой у Пёрселла является, как уже говорилось, вторая часть. Она эмоционально приподнята, необычайно выразительна, порой музыка подымается до большой трагической высоты, – например, *Largo* из Седьмой сонаты, близкое оперным *lamento*. Нередко здесь движение в характере сарабанды, психологически напряженное музыкальное развитие, наличие яркого экспрессивного начала (сонаты Восьмая и Девятая из второго цикла десяти сонат). Встречаются и страницы созерцательной музыки, близкие грациозной лирике последующей эпохи.

Финалы сонат – вновь обьективированы, динамичны. Здесь более яркие и броские ритмы, простонародные интонации, танцевальность. Прослеживаются в некоторых сонатах и некоторые тематические связи частей, проведение однотипных фигураций, отдельных ярких интонаций, но это не является системой.

Как и у Корелли, одна из сонат представляет собой единое целое – это Шестая соната второго цикла. Ее можно рассматривать как разросшуюся чакону. Здесь Пёрселл достигает удивительного целостного развития масштабной композиции путем разработки (полифонические вариации на остинатный бас) сжатой нисходящей последовательности (в пределах сексты). Динамизирующим началом являются все новые, драматизированные проведения темы, кульминационные нарастания. Мастерство композитора представлено тут наиболее явственно.

Если попробовать выявить концепционную основу трио-сонат Пёрселла, можно выделить три момента.

Во-первых, он стремится построить художественно-образную целостность путем сопоставления двух сфер – обьективной (внешний мир) и субъективной (внутренний мир человека). Внутренняя сфера воплощается в полифонической канцоне, где представлено активное, творческое начало человека.

Внешняя – двумя крайними частями – вступлением как миром, куда включен человек, и финалом – областью быта, жанра, праздника, коллективного действия, где наиболее ярко представлены фольклорно-танцевальные интонации. Тогда понятным становится такое обилие минорных тональностей (шестнадцать из двадцати двух), дающих большие выразительные возможности для воплощения состояний внутреннего мира человека.

Во-вторых, Пёрселл добивается не просто контраста темпов и характеров, но и контраста типов сложности музыки – полифонической, напряженной и лирическо-углубленной.

В-третьих, он стремится воплотить принцип индивидуализации каждого цикла, учитывающий и тип тематизма, и соотношение частей, и их конкретную образность. Схемы у Пёрселла нет. Каждое произведение несет в себе определенную новизну как в форме, так и в драматургии образов, что в определенной степени прокладывает путь к будущей классической

сонате.

Подводя некоторые итоги, можно констатировать, что Пёрселл добился высокого художественного совершенства цикла, а его трио-сонаты стали новым шагом в выражении более глубоких пластов человеческого духа в его сложнейших связях с миром.

Единственная обнаруженная до сих пор сольная соната Пёрселла для скрипки и баса *continuo g-moll* (1691) относится к иному жанру. И здесь Пёрселл достигает вершины развития этого жанра. Соната *g-moll* – это образец высокого совершенства и чистоты стиля, красоты мелодики широкого дыхания, яркого развертывания материала, разнообразия фактуры. Общая концепция цикла трио-сонаты получает тут дальнейшее развитие и близка сонатам Вивальди. Пёрселлу принадлежат также танцы для струнных (Чакона и Пavana на четыре партии).

Творчество Пёрселла завершает развитие английского скрипичного (и не только скрипичного) искусства XVII века. Оно стало самой блестящей страницей английской музыки. Необъяснимым до сих пор представляется спад профессионального творчества в следующем веке, не давшем ни одного заметного скрипача или скрипичного сочинения.

Казалось бы, традиции скрипичных и виольных ансамблей, народных жанров инструментальной музыки, фантазий-сюит, сольной музыки (скрипка, виолончель, вёрджинел, орган), деятельность ансамбля «Двадцать четыре скрипки короля», открытые музыкальные концерты, публикации сочинений, педагогика – все это давало плодотворную почву для дальнейшего расцвета музыкального искусства.

Но весь следующий век Англии – это век иностранных музыкантов. Здесь живет и творит Г. Ф. Гендель, который руководит Музыкальной академией, приезжает ставить свои оперы Дж. Бонoncini. В 1705 году открывается Итальянский театр. Даже «Опера нищих», появившаяся в 1723 году, была написана немецким скрипачом и композитором Дж. Пепушем.

В Лондоне работает немецкий скрипач И. П. Саломан, И. Хр. Бах, приезжают В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Х. В. Глюк. Многие годы работают Фр. Джеминиани, Дж. Б. Виотти. Но традиции английской скрипичной музыки практически не дают самостоятельных достижений вплоть до XX века.

Т. Ливанова, объясняя сложившуюся ситуацию, писала: «Судьба английского музыкального искусства после Пёрселла не раз служила и еще продолжает служить темой для обсуждения в научной литературе <...>, парадоксальным представляется состояние музыкального творчества в стране, уже владевшей богатыми музыкальными традициями и только в недавнем прошлом выдвинувшей своего великого художника».

И она выдвигает вполне обоснованное предположение, что «в духовной культуре Англии, рано и смело вступившей в эпоху Просвещения, поднялись творческие силы, для которых важнее всего было осознать, провозгласить, сформулировать, отстаивать, противопоставить – или наглядно показать, проакцентировать, разоблачить, высветить... Художественная литература, публицистика, эстетика, живопись полнее и легче удовлетворяли этим сильнейшим потребностям времени, нежели музыка с ее образной спецификой: ей пришлось отступить. Пёрселл был забыт надолго» (27, 448–449).

Думается, здесь мог сказаться и сам торговый, буржуазный дух Англии как богатейшей империи, которая могла приглашать самых лучших музыкантов, нанимать выдающихся солистов, где господствовали достаточно консервативные вкусы.

Глава VII АВСТРИЙСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

На территориях, объединенных еще в конце X века в Австрийское государство, проживали различные народности, в том числе и славянской группы. Центральное положение Австрии на торговых путях Европы предопределяло интенсивный обмен в различных областях экономической и культурной жизни. Австрийская музыкальная культура, впитывая различные влияния, развивалась при всем этом под определяющим воздействием народных традиций, связанных с древними истоками, бытовым музицированием.

Процесс государственной консолидации, «собрание» местных традиций и формирование

единой культуры особенно усилились с середины XII века, когда столицей Австрии стала Вена. К началу XVII века Вена становится одним из крупнейших музыкальных центров Европы. Непосредственные связи с итальянской, чешской, польской, немецкой, а затем и русской культурами, деятельность многочисленных иностранных музыкантов в Вене и других городах придали особый колорит австрийской музыке, исполнительскому, в особенности смычковому искусству.

До сих пор, однако, австрийское скрипичное искусство (по крайней мере, весь период до Моцарта) ни в одной из специальных работ не рассматривалось как самостоятельное. Оно включалось, главным образом, в общее русло немецкой музыкальной культуры. Порой при этом подчеркивалось также влияние в определенный период (XVII – начало XVIII в.) и итальянского искусства. Что же касается народностей, входящих в «лоскутную монархию» (Ф. Энгельс), то здесь прежде всего выдвигался тезис подавления их художественной самобытности и насильственного «онемечивания». В то же время явно недооценивался их вклад в создание единого по стилю классического австрийского искусства. Кроме того, и художественные истоки австрийского искусства, и его практические достижения не могут рассматриваться как принадлежащие немецкой культуре (хотя, безусловно, с ней связаны) и сохраняют ярко выраженную самобытность.

Представляется, что принятая прежде схема вряд ли отвечает реальной действительности и не может помочь нарисовать подлинную картину формирования австрийского скрипичного искусства, вскрыть его народные истоки и объяснить возникновение во второй половине XVII века венской классической школы – передового направления европейского искусства в целом.

Естественно предположить, что классическое венское скрипичное искусство не могло сформироваться лишь за счет сочетания чужеродных влияний, без определяющей роли родной почвы, давнего, обладающего устойчивыми традициями художественного опыта австрийского народа, самобытной художественной энергии. (Ведь само усвоение инородного музыкального опыта не могло стать плодотворным без взаимодействия его с развитым, самобытным австрийским искусством.)

Возможно, что интерес к искусству иных стран был, в свою очередь, подготовлен взаимным интересом к разноплановому искусству различных народностей, входящих в Австрийское государство, постепенным образованием самого австрийского искусства как особого сочетания наиболее живучих традиций, приемов и форм музицирования, выработанных в народной практике, а затем и профессиональном искусстве.

Если брать узко область развития инструментальной, в частности скрипичной музыки, то здесь народные традиции, идущие от сельского музицирования, сферы танца, народных театрализованных представлений, практически не только не испытывали какого-либо подавления, но получали достаточный простор для своего развития. Не случайна такая значительная доля и славянского, и тирольского элементов в творчестве Моцарта, Гайдна, Бетховена. Следует упомянуть, что и различные местные языки были в широком ходу в постановках народных опер, где они постепенно вытеснили повсеместно распространенную латынь. Можно скорее говорить в определенный период о засилье в опере (да и в придворном и аристократическом быту) итальянского языка, что было обусловлено родственными связями двора (браки с итальянскими принцессами). Впервые в опере немецкий язык был введен знаменитым австрийским скрипачом И. Шмельцером.

Сфера музыки – театрализованные представления с музыкой и танцами, шествия-карнавалы, серенады на улицах и площадях издавна доминировали в художественной жизни. Особенный размах получили различные формы музицирования в городах, вовлекая в свою орбиту все сословия – и крестьян, и ремесленников, и бюргерство, и аристократию – вплоть до императорской семьи. Ставятся пышные придворные представления на площадях, на природе, в театрах.

Приобретают огромную популярность так называемые «школьные оперы», монастыри и соборы соревнуются в постановке мистерий и религиозных опер. Народные театральные ансамбли кочуют по всей Австрии, любительское музицирование стоит на уровне порой высших профессиональных достижений. Такое поразительное повсеместное распространение музыки в данную эпоху, включение столь широких народных кругов в различные формы

музицирования и слушания музыки не получили, пожалуй, ни в какой другой стране подобного развития.

В народном сельском, а затем и городском быту издавна была распространена игра на скрипке и других смычковых инструментах. Состав народных ансамблей был смешанным. Такая традиция проникла и в профессиональную австрийскую музыку. Из струнных инструментов наиболее широкое распространение получили скрипка и виола. Однако если виола была «привилегированным» инструментом и использовалась в капеллах, церкви, в быту зажиточных горожан, то скрипка принадлежала крестьянскому быту, простонародью. До XVI века, как уже отмечалось в первой главе, слово «гайге» обозначало скрипку вообще, а «фидель» – бытовую в народе скрипку (возможно, обладающую некоторыми специфическими отличиями, вытекающими из той социальной среды, где она была распространена, и тех задач, которые она была призвана выполнять).

Свидетельством широкого распространения музыки в Австрии служит и тот факт, что уже в 1288 году в Вене был организован старейший в Европе цех музыкантов – «Николаево братство» (по имени Николаус-капеллы храма св. Михаила), который включал не только профессиональных церковных и придворных музыкантов, но и большое число народных и городских исполнителей. Этот цех существовал до 1782 года.

Наиболее ранними центрами профессионального музыкального образования в Австрии стали университеты, придворные и церковные капеллы. С 1393 года в Венском университете велось преподавание музыки – как теоретическое, так и практическое. В начале XVI века выходят из печати первые труды о музыке Вячеслава Филомата (1512), Хейнрикуса Грамматикуса (1518), Стефаниуса Монтариуса (1513–1519).

Большое значение в становлении инструментальных, в том числе скрипичных традиций имел австрийский народный театр. Возникший еще в средние века, он успешно продолжал развиваться в Австрии на основе традиций деревенской и городской музыкальной культуры. В формировании национального реалистического инструментального искусства народный театр сыграл значительную роль, определив многие важнейшие выразительные черты скрипичного стиля.

От музыкантов, сопровождавших спектакли, требовались импровизационное мастерство, выразительность исполнения, хорошо развитая техника владения инструментом. В музыке преобладали речитативный стиль изложения, обилие танцевальности, песенности, яркая динамичность. Сочетание пантомимы, комедии, балета, цирковых номеров создавало неповторимую атмосферу действия, возбуждало у слушателей богатые ассоциации, умение быстрого переключения в сферу другого жанра. Многочисленные народные ансамбли имели обширный репертуар, круг типичных образов и сюжетов, закрепленных многовековой традицией.

Излюбленным персонажем музыкальной комедии стал народный шут – Гансвурст – добродушный, хитрый, несколько флегматичный слуга «благородного» героя – своего господина. Наделенный также обычными отрицательными чертами народного шута – трусливостью, обжорством, хвастовством, – этот образ, вобравший в себя черты традиционных местных комических героев, постепенно приобрел более точные национальные черты. В конце XVII – начале XVIII века Гансвурст – это тип зальцбургского крестьянина – прямодушного и честного, несколько ленивого, но хитрого и сметливого, умеющего найти выход из любого положения. Народный юмор, живое общение с публикой, яркие, остроумные реплики делали его притягательной фигурой действия, антиподом идеализированным «благородным» героям.

Обилие народных песен и танцев, органично включенных в представление, служило основой и для импровизированного сопровождения пантомим и игровых сцен, что привело к выработке своеобразного театрального «музыкального языка», типических мелодических, фактурных и иных выразительных приемов, отражающих и «расшифровывающих» для публики определенное содержание той или иной сцены.

Народные традиции музицирования – и бытового, и театрализованного – предопределили широкое развитие городской музыкальной культуры. Музыка в Австрии стала излюбленным видом искусства. Писатель Шмельтцель писал о Вене в 1544 году, что здесь на каждом углу можно услышать музыку, танец, пение, игру на разных, в том числе смычковых инструментах.

С конца XVII века в Вене, Граце, Зальцбурге, Инсбруке и других городах разворачивается деятельность различных придворных и церковных капелл, ставятся религиозные оперы иезуитами и бенедиктинцами, «школьные» оперы в университетах. На улицах звучит музыка традиционных народных городских инструментальных жанров – серенад, кассаций, дивертисментов. Не случайно именно в Австрии оформляется один из образцов жанра сюиты в творчестве Пауля Пейерля (1609).

К пышным, великолепно организованным дворцовым театрализованным представлениям, серенадам, шествиям, проходившим на площадях и улицах Вены, привлекались сотни исполнителей, большие оркестры. Яркая зрелищность, включение зрительской массы в непосредственное действие, опора на материал народных танцев, пестрый австрийский фольклор, народные костюмы и приемы исполнения – все это создавало неповторимый колорит и определяло во многом специфику ярко праздничного, брызжущего весельем театрализованного инструментального стиля, получившего особенно четкие формы в творчестве Моцарта и Гайдна с их масштабной-концертной трактовкой инструмента, рассчитанной не только на концертный зал (вспомним хотя бы серенады и «кассации» Моцарта).

Привилегированное положение музыки при дворе проявилось и в том, что даже императоры и члены императорской фамилии проявили себя не только как хорошие инструменталисты, но и как одаренные композиторы. Оперы и инструментальные сочинения Леопольда I, Карла VI и Франца I были написаны на хорошем профессиональном уровне и публично исполнялись в Вене. Карл VI и Франц I были отличными скрипачами и участвовали в исполнении инструментальной музыки. Франц I даже возглавлял квартет как первый скрипач. Все члены императорской фамилии в обязательном порядке участвовали как исполнители в оперных и балетных представлениях. По примеру Габсбургов и остальная знать, а также церковные деятели стремились участвовать в музыкальной жизни, создавали собственные капеллы и инструментальные ансамбли.

Из-за границы, в основном из Италии, а также из Нидерландов, выписывались лучшие композиторы и исполнители. Регулярные оперные спектакли в Вене начались с 1625 года. Тесные связи с итальянским двором предопределили и репертуар, и выбор исполнителей. Для Вены перерабатывал свои оперы Монтеверди, писали Пасквини, Легренци, Скарлатти, Чести. В Вене ставил свои оперы Вивальди.

Из первых австрийских композиторов проявили себя в оперном жанре придворный органист Иоханн Каспар Керль (1627–1693), Генрих Шютц (1585–1672).

Одной из наиболее ранних австрийских инструментальных капелл была Габсбургская придворная капелла в Вене. В 1498 году при Максимилиане I капелла стала одной из лучших в Европе. В ту пору капеллой руководили Хенрик Изак (ок. 1450–1517) – один из выдающихся композиторов своего времени, а также Георг фон Слаткония (1456–1522). Их сменили Людвиг Зенфль (ок. 1490–1543), Хейнрих Финк (1445–1527) и его ученик Арнольд фон Брук (1470–1554).

Общее число исполнителей в капелле достигало ста человек. В середине XVI века капелла была реорганизована, из нее выделилась камерная часть. Последующие сто лет во главе капеллы в основном мы встречаем не инструменталистов, а прославленных мастеров вокально-хорового искусства Нидерландов. Придворная капелла исполняла различную музыку для дворцового обихода. Часто это были обработки народных и городских песен и танцев. В состав капеллы входила и значительная группа скрипачей.

В этот ранний период самостоятельного развития австрийского музыкального искусства в инструментальной музыке закрепились традиции, перешедшие из народного музыкального быта. Они сохранились и в дальнейшем, несмотря на наличие довольно сильных инородных – нидерландских, а затем и итальянских тенденций, привнесенных приглашенными иностранными мастерами.

В середине XVII века нидерландских мастеров в капелле сменили австрийские музыканты – Иоганн Генрих Шмельцер, Иоганн Йозеф Фукс, Георг Рейтер, чех Леопольд Флориан Гассман. С их творчеством связан новый этап развития австрийского скрипичного искусства как в его сольных формах, так и в оперно-симфонических жанрах. Наряду с ними в капелле

работали замечательные итальянские инструменталисты – скрипачи Джованни Валентини, Антонио Бертали, Джованни Феличе Санчес и другие. Замыкает ряд итальянских музыкантов Антонио Сальери, руководивший капеллой до 1824 года.

Кроме Вены капеллы организуются в Граце, Инсбруке и других городах. В Граце в середине XVI века возникает придворная капелла при эрцгерцоге Карле. Первым ее руководителем стал Иоганн де Клеве (ок. 1529–1582). Там работал и итальянский органист Аннибале Падовано (1527–1575). Уже в 1602 году в Граце звучат инструментальные концерты Дж. Габриели.

В конце XV века возникает капелла в Инсбруке. Она несколько раз реорганизовывалась, переводилась в другие города, пока в 1720 году не закрепилась окончательно в Мангейме, положив основание знаменитой Мангеймской капелле. В Инсбруке получила развитие и опера. Уже в 1622 году состоялись представления опер Монтеверди. В 1654 году был построен прекрасный деревянный оперный театр на тысячу мест, просуществовавший до 1844 года. В нем проходили концерты, выступали солисты.

С начала XVI века возникают капеллы в Зальцбурге и его окрестностях. Капелла зальцбургского архиепископа была создана итальянцем Тибуртиусом Массаниусом. Здесь в 1520 году начал свою деятельность известный австрийский композитор и инструменталист Хейнрих Финк. До этого он служил в Кракове, Пеште и Штутгарте. Затем с 1523 года Финк становится придворным композитором и вице-капельмейстером, а затем и капельмейстером в Вене.

В начале XVII века в Зальцбурге и близко расположенном Хельбрунне также появились оперные театры. Для них писали оперы Г. Муффат и Х. И. Ф. Бибер. Здесь были распространены и представления «религиозных» и «школьных» опер, которые своеобразно претворяли жанр зингшпиля. Дед Моцарта пел как солист и участвовал в хоре в таких спектаклях. Впоследствии подобные постановки просуществовали здесь до 1768 года. Пятилетний Вольфганг выступил в одной из них как хорист.

С Зальцбургской капеллой связаны имена не только Х. И. Ф. Бибера, Г. Муффата, Л. Моцарта и В. А. Моцарта. В капелле работали скрипачи Антонио Кальдара (1670–1736), Михаэль Гайдн (1737–1806), Йоханн Эрнст Эберлин (1702–1762), Йозеф Хафенедер и многие другие.

В XVII веке получили известность также капеллы в Штеймарке (здесь короткое время служил Бибер), в Линце, Клагенфурте, Кромержиже и других городах. Даже из этого краткого перечня видно, насколько широко в Австрии было распространено ансамблевое музицирование, требовавшее квалифицированных скрипачей.

В начале XVII века в австрийской инструментальной музыке можно констатировать становление основных жанров. Одной из первых сформировалась инструментальная сюита. Как уже говорилось, ранний образец сюиты дал немецкий композитор Пауль Пейерль, работавший с 1609 года в австрийском городе Хорн. На основе австрийских народных традиций, используя народный тип вариационности, приемы игры, городской бытовой фольклор, он пишет и издает в Нюрнберге (1611 г.) инструментальную сюиту для исполнения на смычковых инструментах – «Новый падуанский танец (интрада) и гальярда, прекрасно приспособленные для четырехголосного исполнения на различных струнных инструментах». Это начинание нашло затем развитие в скрипичном творчестве И. Шмельцера, Х. И. Ф. Бибера и других австрийских композиторов.

Примерно к тому же времени относится и оформление многоголосного инструментального концерта, в котором один инструментальный голос или группа голосов противопоставлялись остальному сопровождению (предвестник формы *concerto grosso*). Уже в 1623 году Исаак Пош опубликовал такие концерты под титулом «Концертная гармония». В дальнейшем они получили развитие в творчестве А. Бертали и Д. Ф. Санчеса в Вене, Стефано Бернарди в Зальцбурге и других композиторов. Отчасти эти произведения можно рассматривать и как претворение и развитие в новых условиях итальянских инструментальных многоголосных канцон, которые в ту пору в Италии исчерпали уже свои потенциальные возможности и уступили место иным жанрам.

Народная инструментальная музыкальная культура, ее традиции продолжали развиваться

и в старовенской народной комедии. В творчестве И. Курца, В. Мюллера, отчасти И. Гайдна богатейший пласт народного фольклора получал вполне профессиональное выражение и приобретал новую социальную значимость, взаимодействуя затем на новом уровне с профессиональным инструментальным искусством, в том числе и со скрипичным.

Из оперных увертюр с ярким концертным инструментарием, получивших название «симфоний», выделился новый пласт инструментальной музыки. Австрийские увертюры отличались от итальянских большей инструментальной сложностью, тщательностью разработки голосов, тонкостью и содержательностью.

Позднее всего в Австрии начал развиваться жанр трио-сонаты. Его становление связано с именем замечательного австрийского скрипача и композитора Иоганна Генриха Шмельцера (ок. 1623–1680), чье творчество знаменовало появление в австрийском искусстве нового типа скрипача – виртуоза-солиста.

Творчество Шмельцера явилось новым достижением в развитии скрипичной выразительности, традиций народного музицирования, городского фольклора. Шмельцер родился в Шайбсе (Нижняя Австрия), учился в Придворной венской капелле у Г. Сансони, Б. Куглера, а также у придворного капельмейстера и скрипача А. Бертали. Затем он работает в соборе св. Стефана и капелле, а с 1649 года официально включается в состав капеллы как придворный инструменталист. После 1657 года он становится там же первым скрипачом и руководителем инструментальной музыки. В 1660 году современники называют Шмельцера «знаменитым и едва ли не лучшим скрипачом во всей Европе».

В 1665 году некоторое время Шмельцер работает в капелле Инсбрука, затем возвращается в Вену и назначается придворным балетным композитором. Эту должность обычно занимали отечественные композиторы, хорошо знающие народно-танцевальный фольклор. Он пишет балетную музыку ко всем операм, ставящимся при дворе. В 1671 году Шмельцер становится вице-капельмейстером, а незадолго до смерти – капельмейстером Придворной капеллы. То был первый национальный музыкант на этом посту. Среди его учеников можно назвать Й. Фукса и, по всей вероятности, Х. И. Ф. Бибера.

Шмельцер одним из первых развил в Австрии итальянские традиции трио-сонаты и сольной сонаты. В 1659 году выходит из печати его первый сборник трио-сонат «*Duodena selectarum sonatarum*», в котором содержится двенадцать сонат различного состава. Первые шесть – для двух скрипок и баса, затем три сонаты для скрипки и виолы да гамба с басом.

Три последние сонаты – для двух скрипок, виолы да гамба и баса. Виртуозная трактовка скрипки здесь во многом близка творчеству итальянского композитора и скрипача Уччеллини. Интересным является перенесение приемов скрипичной техники в партию гамбы, весьма сложную для того времени. В этом сборнике отсутствует техника двойных нот и прием скордатуры, столь распространенный в то время.

В 1662 году появляется сборник пьес для различных ансамблей «*Sacroprofanus concertus musicus*», который содержит тринадцать произведений для составов от двух до восьми голосов. Он предназначался для церковного исполнения, на что указывало название, но мог исполняться и в светских концертах. По форме эти произведения во многом превосходят становление формы *concerto grosso* – выделением сольных партий, смелым сопоставлением групп инструментов. Такие произведения зачастую исполнялись гораздо большим составом – тогда исполнители дублировали голоса сопровождения, но не голоса с обозначением «*solo*».

Самым значительным произведением Шмельцера явился его сборник шести монументальных сонат «*Sonatae unarum fidium*», опубликованный в 1664 году. Это уже произведения для скрипки с басом. Высокие художественные достоинства сонат, блестящее техническое мастерство автора предопределили популярность данных произведений.

В основе творчества Шмельцера лежит богатый фольклорный австрийский материал, особенно ярко проявляющийся в его балетной музыке. Широкое развитие получает в его инструментальных произведениях танцевальная сфера, связанная с народной музыкой, народным музицированием. Шмельцер настолько блестяще владел танцевальной формой, что созданные им сотни балетов принесли ему европейскую славу. Он писал танцевальную музыку и к операм других композиторов.

В танцевальных жанрах – пассакалье, менуэте, жиге, аллеманде, сарабанде, чаконе, паване

и других – слышатся альпийские напевы, характерный ритм венского лендлера, наигрыши бродячих музыкантов, интонации городского фольклора. Шмельцер уделяет большое внимание тщательной разработке фактуры, усилению мелодического начала. У него появляется и совершенно новый тип инструментальной пьесы – «ария», отличающаяся широким дыханием мелодии. Все эти черты позднее станут характерными для венской инструментальной школы.

И стиль исполнения самого Шмельцера, впитав традиции народного исполнения, лучшие европейские традиции, тяготел не только к виртуозной стороне – блестящей пассажной технике, отточенным разнообразным штрихам, но и к мелодической выразительности, красочной звучности. Такое сочетание делало искусство Шмельцера передовым для своего времени. Его игра поражала современников силой выразительности.

Шесть сонат 1664 года раскрывают основные черты стиля Шмельцера. Уже в первой сонате использован диапазон семи позиций, сложные штрихи, хорошо разработана фактура. Вторая соната представляет собой огромный вариационный цикл. Основная тема развита не только путем усложнения фактуры, но и полифоническими средствами (тема в обращении, секвенции и т. д.).

Четвертая соната интересна тем, что остиная тема, проходящая в басу пятьдесят два раза, найдет затем воплощение у Бибера в его знаменитой Пассакалье для скрипки соло, а позднее и у Баха в Чаконе. На фоне этой темы у Шмельцера разворачиваются не только вариации первой части, но и две последующие – Сарабанда и Жига, что создает интересное сочетание характерных и полифонических вариаций.

Завершает сонату стремительный финал, построенный на элементах темы и ее обращении. Такое построение цикла уже свидетельствует о начавшемся процессе взаимопроникновения у Шмельцера жанров церковной сонаты и сюиты. В пятой сонате привлекает медленное выразительное вступление – один из образцов мелодического письма Шмельцера.

Следует отметить, что в сонатах Шмельцера максимально использовано звучание открытых струн. Он, как позднее и Бибер, учитывал яркость тембра открытых струн и стремился к оптимальной динамике инструментального звучания. Это было особенно важно для «барочных» скрипок, которые, в отличие от современных, имели более короткую шейку, утолщенную подставку, что обуславливало гораздо меньший нажим струн на деку.

Звук таких скрипок был более слабым, чем теперь, при измененных шейке, пружине и подставке, но более своеобразным из-за сильного резонирования верхних обертонов. Скордатура на таких скрипках приобретала совершенно иной характер, обеспечивая яркость звучности на открытых струнах определенного звукоряда и более сильного резонирования необходимых обертонов. На современных скрипках этот эффект почти совершенно теряется.

Позднейшие сочинения Шмельцера широко используют прием скордатуры, двойные ноты, сложные приемы многоголосной игры. Так, в сонате для двух скрипок и баса каждая скрипка имеет свою настройку. Порой на них одновременно проводится до шести полифонических голосов.

Шмельцер писал и сонаты для смешанных составов инструментов, например, для скрипки, фагота и тромбона, для скрипки, фагота и баса и т. д. Оставив характерные образцы старинной церковной и камерной сонат, Шмельцер впервые создает и промежуточную форму – типично австрийский тип сонаты, так называемую «застольную» сонату (*Sonata per tabulam*), близкую дивертисменту и основанную главным образом на городском музыкальном фольклоре – песне, серенаде, стилизованном типе народного танца.

Наиболее значительным учеником и последователем Шмельцера стал Хейнрих Игнац Франц Бибер (1644–1704).

Бибер – один из своеобразнейших виртуозов-скрипачей и композиторов австрийской школы XVII века, синтезировавший в своем творчестве достижения не только австрийского, но и чешского, и немецкого скрипичного искусства. Не случайно П. Хиндемит называл его «самым замечательным композитором своего времени».

Бибер родился в Вартенберге, в Северной Чехии. О первых годах его учения сведений не сохранилось. Известно, что он служил скрипачом в городе Крумау, где познакомился со Шмельцером и у него учился. Затем Бибер с 1666 года руководит капеллой епископа Карла Лихтенштейна-Кастелькорна в Кромержиже. Епископ был любителем музыки и создал у себя

большую капеллу, состоявшую из превосходных музыкантов. Достаточно сказать, что у него служил выдающийся чешский скрипач-виртуоз и композитор П. Й. Вейвановский, сменивший затем Бибера на посту руководителя капеллы. Были установлены связи с известным скрипичным мастером Я. Штайнером, изготавливавшим инструменты для капеллы, со Шмельцером, писавшим музыку. Для капеллы были впервые заказаны и новые тогда инструменты – виоль д'амур. Музыкальная библиотека была обширна и включала ноты наиболее известных композиторов: Б. Марини, К. Фарина, М. Уччеллини, А. Бертали, Ж. Б. Люлли и др.

Бибер нашел в капелле превосходные условия для своего развития. В его обязанности входила игра не только на скрипке, но и на виолончели и виоле да гамба, сочинение различных произведений, заказ и получение инструментов у Я. Штайнера.

В Кромержиже Бибером были созданы различные светские и церковные ансамбли, серенады, балеты и такое единственное скрипичное произведение – соната для скрипки соло «Representatio avium», в котором, по примеру Фарини, а также Уччеллини, Бибер отдает дань звукоподражательным эффектам: имитирует пенье соловья, кукушки, петуха, перепела, а также крики лягушки, курицы, кошки. В инструментальных «балетах» (сюитах) заметно подражание стилю Шмельцера.

В 1670 году Бибер становится руководителем Зальцбургской капеллы в качестве первого скрипача. С Кромержижем он продолжает поддерживать творческие связи, посылая туда регулярно все свои новые произведения, в том числе и продолжающие линию звукоподражательских сочинений, например «Сонату-марш», где подражает нестройному пению ландскнехтов (путем политональных звукосочетаний), применяет такие приемы, как удары смычком по деке скрипки, помещение бумаги между струнами для извлечения необычных эффектов звучности и т. д. Интересна и его шести-голосная программная звуковая картинка «Крестьянский праздник».

Приобрела необычайную популярность его знаменитая «Серенада с обязательным призывом ночного сторожа» (1673). Эта пьеса – своеобразная сюита программного характера. Тема сторожа – богемский народный напев из сборника «Богемские братья». Бибер в предисловии описывает необходимый прием исполнения этой серенады: «В Чаконе приходит ночной сторож. Это похоже на то, как здесь сегодня регулярно выкликают время. Инструменты играют все без смычка, как лютня (то же в Гавоте), что хорошо получается, если скрипки держать под рукой». Развитие приемов этой серенады можно проследить в «Ночной страже в Мадриде» Боккерини.

В 1675 году Бибером создается его основное произведение – цикл из пятнадцати сонат для скрипки с басом и заключительная Пассакалья для скрипки соло. Программность замысла подтверждается помещением перед каждой сонатой гравюры из жизни Марии и соответствующего текста. Происхождение замысла связано и с широко распространенными в Зальцбурге религиозными шествиями, которые сопровождалось театрализованными религиозными сценами, и с церковной службой. (Бибер писал в предисловии о пятнадцати мистериях католической церкви и празднике «Защитного ангела», который изображен перед Пассакальей.)

В сонатах необычайно широко и последовательно (пожалуй, единственный пример такого рода) применен прием скордатуры. Лишь первая соната и Пассакалья имеют обычную настройку скрипки. Каждая же остальная соната требует другого строя, вплоть до такого необычного соотношения, как Ре – Фа – Си-бемоль – Ре в восьмой сонате и Соль – Соль – Ре – Ре в одиннадцатой, где струна Ре поднимается на ноту соль, а струна Ля опускается на ноту ре!

Бибер здесь добивается различного исходного звучания инструмента, особой тембровой красочности, возможности использования новых художественных и технических эффектов. Так, настройка одиннадцатой сонаты позволяет свободно использовать децимы, не прибегая к растяжкам.

Форма сонат разнообразна, хотя и не выходит далеко за пределы развитой инструментальной канцоны. Ни одна соната по форме не повторяет предыдущие, Бибер широко включает, вопреки традиции, в церковную сонату, да еще точно приуроченную к определенным праздникам, народные танцы – гавот, аллеманду, сарабанду, жигу и т. д. Само воплощение

программности носит здесь качественно иной характер, чем прежде у самого Бибера и его предшественников. Не следование за текстом, сюжетом, не поиск звукоподражательных эффектов, а стремление воплотить мысли и чувства, возникающие как переживание данного состояния, данного сюжета.

Почти все сонаты содержат вариации, в том числе и прием варьирования танцев – «дубль». Частая смена темпов, контрастность частей подчеркивают динамичность сонат. Блестящее виртуозное мастерство – высокие позиции (до седьмой), прыгающие штрихи, переброски смычка, двойные ноты, аккорды – все направлено на наиболее яркое инструментальное воплощение содержания.

Особое внимание уделено Бибером полноты изложения, максимальному использованию многоголосных возможностей скрипки. В этом отношении он, пожалуй, полнее других сумел выявить эту сторону инструмента. Почти все сонаты содержат широко развитое мелодическое начало, наличествует стремление к драматизации, идущее, в частности, от оперной арии.

Пассакалья, завершающая цикл, привлекает своей монументальностью, богатством звучания, техническим мастерством. Это – подлинная энциклопедия скрипичной техники XVII века, техники, во многом опередившей развитие инструментальной формы. Основная тема повторяется в басу неизменной шестьдесят четыре раза. Варьируется лишь верхний голос. Уже начало Пассакальи покоряет мощным звучанием.

В 1677 году Бибер с огромным успехом выступает в Вене. В следующем году в Зальцбурге начинает работу известный органист и композитор Георг Муффат, учившийся еще мальчиком у Люлли в Париже. Столкновение различных композиторских школ, иного подхода к инструменту, во многом заставило Бибера уяснить свою самобытную трактовку инструмента, опирающуюся на народные традиции, закрепить в последующих сочинениях свои находки трактовки скрипки как сольного многоголосного инструмента.

Это стремление нашло отражение в Шести сонатах для скрипки, двух виол и баса (1680) и Восьми сонатах для скрипки и баса (1681). Последние сонаты особенно значительны. Не случайно шестую сонату из сборника 1681 года взял Ф. Давид в качестве первого номера своей «Высшей школы скрипичной игры».

Широкое мелодическое дыхание оперного речитатива привлекает в пятой сонате. В седьмой сонате интересна чакона с четырьмя вариациями, продолжающая линию Пассакальи. Концертный характер этой чаконны подчеркивается блестящей сольной каденцией скрипки, звучащей непосредственно перед ней. Это одна из ранних предшественниц сольных каденций скрипки в концертах. Развитие многоголосной игры Бибер продолжает и здесь. Весьма интересен в этом отношении дуэт на двух строчках для солирующей скрипки, предвосхищающий многие сочинения романтического искусства XIX века.

Сочинения Бибера становятся известными во Франции, Германии и Италии. В 1682 году из Италии возвращается посланный туда на год Муффат. Он занимался в Риме у Корелли. На торжествах в честь 1100-летия Зальцбурга звучат произведения Бибера и Муффата, которые он написал в Италии под руководством Корелли, – оркестровые произведения в стиле *concerto grosso*.

В 1684 году Бибер назначается придворным капельмейстером и директором музыкальной школы мальчиков. Здесь он увлекается сочинением «школьных опер», создавая их на протяжении почти пятнадцати лет (их музыка до нас не дошла), преподает сольфеджио и скрипку. Несколько позднее создает две большие оперы в итальянском стиле, подражая творчеству придворных венских композиторов Чести и Драги. Увлечение оперой привело Бибера к изучению искусства вокала и созданию учебника пения. Видимо, это не прошло бесследно и для его инструментального мастерства.

В конце жизни Бибер создает один из своих лучших инструментальных образцов трио-сонаты – сборник «Семь сюит для двух смычковых инструментов с басом» – «*Harmonia artificiosa – agiosa*». Здесь участвуют разные пары инструментов: две скрипки и бас; скрипка, виола да браччо и бас; две виоли д'амур и бас. Почти все сюиты требуют применения скордатуры. Седьмая сюита для виоли д'амур является вообще первым дошедшим до нас произведением для этих инструментов.

В сборнике нашли дальнейшее развитие выразительные приемы – более гибкой стала мелодическая линия, усилилась кантабельность, расширилось применение арпеджированных аккордов, виртуозных штрихов. Видимо, состоялось знакомство Бибера (возможно, через Муффата) с сонатами Корелли. В то же время народный юмор, приемы исполнения, пронизывавшие его произведения начиная с первой скрипичной сонаты, присутствуют и здесь, получая новое осмысление. Например, четвертая сюита содержит небольшую часть «Полишинель». Быстрые альтерированные нисходящие пассажи рисуют образ народного шута.

В 1690 году Бибер (как в конце жизни и Шмельцер) в знак признания и высокой оценки его творчества получает дворянство. В указе Леопольда I отмечалось, что «Бибер в своем занятии музыкой достиг высшей степени совершенства и его многочисленные сочинения сделали его имя широко известным...» В последние годы Бибер сочиняет духовную музыку. Наиболее масштабным его сочинением является C-dur'ная Месса (1701), повлиявшая в чем-то даже на творчество Моцарта.

Среди учеников Бибера следует назвать его сына Карла Хейнриха (1681 –1749), который был капельмейстером Зальцбургской капеллы в тот период, когда там работал Леопольд Моцарт. Возможно, через Карла Бибера некоторые исполнительские традиции замечательного австрийского скрипача воспринял Леопольд Моцарт.

Влияние стиля Бибера и его сочинений ощущается на протяжении всего XVIII века. Несомненно его влияние, в частности, на И. С. Баха.

В то же время, в связи с нарождавшимся новым аристократическим галантным направлением в музыке, многие музыканты отошли от прежнего стиля и Бибер стал забываться, его музыка стала пренебрежительно и во многом несправедливо оцениваться, как и творчество его предшественников.

Одним из выдающихся австрийских скрипачей и композиторов XVIII века стал Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739–1799).

Уровень его исполнительского искусства был необычайно высок. Блестящая виртуозная техника, выразительность исполнения, высокая содержательность его искусства были в Австрии вне конкуренции. Австрийские композиторы, в том числе Гайдн и Моцарт во многом ориентировались на выразительные и технические возможности скрипки, которые полноценно использовались в игре этого виртуоза.

Диттерсдорф родился в Вене. Двенадцатилетним мальчиком он привлек к себе внимание игрой в церкви на скрипке. Принц Хильдбургхаузен взял его как слугу и скрипача в свой дом и капеллу, где Диттерсдорф получил хорошее музыкальное образование. Придворный капельмейстер Дж. Бонно обучил его композиции.

В 1761 году Диттерсдорф перешел в Придворную капеллу. Он обучался там игре на скрипке и композиции у лучших венских скрипачей – Кёнига и Цуглера и композитора и скрипача Грани. Сильное влияние оказал на него один из лучших учеников Тартини – Д. Феррари, выступавший с концертами в Вене.

Выступление Диттерсдорфа с исполнением собственного концерта имело сенсационный успех. Его приветствовал известный виртуоз А. Лолли. Диттерсдорф приобретает славу одного из лучших скрипачей Австрии. Его художественное образование прогрессировало затем благодаря дружеской помощи И. Гайдна (которого, в свою очередь, он обучал игре на скрипке) и покровительству Глюка. Большое значение для Диттерсдорфа имела поездка вместе с Глюком в Италию, где Диттерсдорф познакомился с традициями итальянской скрипичной школы.

В 1764–1769 годах Диттерсдорф стал преемником М. Гайдна на посту придворного капельмейстера гроссвардейнского архиепископа А. Патачича, при дворе которого был основан оперный театр. Для этого театра Диттерсдорфом были написаны оперы и оратории. Создает здесь он также многочисленные инструментальные произведения. Когда капелла была распущена, его пригласили в свою капеллу граф Шафготш, а затем барон Стилфред. Незадолго до смерти Диттерсдорф продиктовал сыну свою автобиографию – интересный документ о музыкальной жизни той эпохи.

Диттерсдорфом было создано четырнадцать скрипичных концертов, двенадцать дивертисментов для двух скрипок и виолончели, много симфоний, камерной и оперной музыки.

Он стал, наряду с Й. Гайдном, создателем классического квартетного жанра. Квартеты Диттерсдорфа имеют три части. В них, пожалуй, наиболее ярко проявились новые скрипичные достижения того времени. Можно говорить здесь о создании новой формы квартета – квартета с солирующей скрипкой (что характерно и для многих квартетов Гайдна).

Первые части, с яркой сольной партией, написаны в сонатной форме с небольшой разработкой, с контрастными основными темами. Элементы драматизации подчеркивают значительность содержания. Вторая часть – изящный, стилизованный менуэт. Третья – блестящий финал, стремительный и динамичный, в котором также нередки элементы драматизма. Привлекает внимание тема финала Пятого квартета, напоминающая бетховенскую.

В финалах используется трехчастная форма (как и во второй части) и вариационная форма с элементами рондо. Нередко проведение в коде тем предыдущих частей (например, в коде финала Четвертого квартета), что свидетельствует о стремлении к объединению цикла. В квартетах широко разработана фактура лишь первой скрипки. Она подлинно виртуозна. К примеру, в финале Пятого квартета используются одиннадцатая позиция, блестящие штрихи, переборки смычка, резкая смена динамики и т. д.

Концерты Диттерсдорфа также трехчастны. Они написаны главным образом для скрипки и струнного ансамбля. По сути дела, это – те же, но несколько более масштабные квартеты. Однако можно отметить и некоторые отличия. Форма первой части отходит от установившейся сонатности наиболее развитых образцов квартетного жанра. Преобладает переходный тип – от старинной сонатной формы к классической. Присутствуют элементы вариационности и рондообразности. Главная партия чаще всего носит яркий фанфарный характер и построена по ступеням трезвучия. Примером могут служить основные темы концертов C-dur (1766) и D-dur (конец 60-х гг.).

После изложения тема подвергается варьированию (элементы разработочности в пределах экспозиции). В скрипичном соло применены двойные ноты, яркие штрихи, блестящие пассажи (в концерте C-dur – до девятой позиции), усиливаются сфера энергии, элементы героики. Так, в C-dur'ном концерте обостряются фанфарные интонации. Нередка полифоническая разработка темы (еще один признак старинной формы) – например, в концерте D-dur.

В том же концерте интересно решена первая оркестровая экспозиция, где часть тематического материала излагается солирующей скрипкой в виде диалога с оркестром. Здесь скрипка выступает с изложением второго элемента главной темы в тональности минорной доминанты. Это место весьма близко интонациям будущих концертов Моцарта. Впервые у Диттерсдорфа в концерте D-dur появляется в солирующей партии и выдержанная нота, на фоне которой проводится в оркестре тема, что также предвосхищает стиль Моцарта.

Видимо, искусство выдержанных нот на скрипке у Диттерсдорфа достигло такой высоты, что красота и мощь их звучания могли поспорить с оркестром. (Не исключено, что уже тогда завершился переход от барочных скрипок к современным.) Аналогичный прием в том же концерте есть и во второй части, где при темпе *Andante* звучание длится более четырех тактов.

Интересны и авторские каденции к D-dur'ному концерту. Каденция к первой части заставляет вспомнить октавы начала концерта Бетховена.

Оркестровые эпизоды, играющие роль рефрена, проводятся от четырех до пяти раз, что свидетельствует о еще непреодоленном тяготении к форме *concerto grosso*. Побочные партии концертов не контрастны, зачастую фигуративны и не выделены в потоке сольной экспозиции. Реприза порой усеченная, с фермой для каденции. Кода выступает как обрамление, повторяя материал вступления.

Вторая часть – в характере менуэта. Привлекает поэтическая ноктюрновость настроения, душевная лирика. Финалы концертов – яркие, стремительные. Нередок задорный, гротесковый характер, простонародный юмор.

Финалы концертов наиболее близки квартетам. Преобладает форма рондо. Они велики по масштабам и порой более виртуозны и ярки, чем первые части. Именно на них часто падает центр тяжести цикла. Характерны стремительные пассажи, самые высокие регистры (до десятой-одиннадцатой позиции), появляющиеся не только эпизодически, как вершины взлетающих фигураций, но и в мелодически выразительных моментах (например, в конце второго эпизода рондо концерта D-dur).

Концерты Диттерсдорфа, созданные одновременно с первыми концертами Гайдна и непосредственно перед концертами Моцарта, показывают становление классической формы скрипичного концерта, многих его качеств и свойств. Но только в творчестве Моцарта окончательно сформировалась классическая форма такого концерта.

Музыкальная культура Вены, скрещивание различных творческих направлений, взаимопроникновение австрийской, чешской, итальянской, немецкой и других национальных школ, обилие форм народно-бытового, в особенности городского искусства, раннее развитие концертной жизни – все это создало благоприятные условия для образования синтеза различных влияний как предпосылки возникновения классического стиля в творчестве Гайдна и Моцарта.

Самым ценным завоеванием венской классической школы XVIII века стало овладение новым, соответствующим требованиям эпохи, более глубоким методом развития музыкальной мысли – сонатной формой. Благодаря ей стало возможным раскрытие образов действительности в их контрастности, сложности развития, столкновении разнородных начал и достижение удивительной художественной цельности, органичности высказывания. Создание этой наиболее глубокой, емкой и динамичной формы было революционным завоеванием музыкального искусства. До наших дней она доказывает свою жизненность и неиссякаемость.

Новый круг образов, связанный с мироощущением нового человека, иной тип музыкального развития предопределили и изменение в трактовке скрипки, вызвали к жизни новые выразительные средства, провели к переосмыслению традиционных видов скрипичной техники, к новому подходу в выразительности, кантилене, тембровой стороне. Переосмысливалось буквально все. Та же прозрачность фактуры – черта внешне идущая от прошлого – стала для Моцарта своего рода открытием, завоеванием художественной полноценности каждого звука (вспомним здесь перегруженность фактуры у Бибера).

Штрихи Моцарта не только выявляют связность и членение мелодии, служат достижению виртуозного эффекта, но более прямо и точно направлены на выявление содержания – подчеркивание жанровости, достижение художественного разнообразия (применение, в частности, несимметричных штрихов при повторении материала придает ему индивидуально-неповторимый характер).

Одним из тех композиторов, в чьем творчестве скрипка зазвучала по-новому, стал Йозеф Гайдн (1732–1809).

Для его творчества характерны неиссякаемый оптимизм, добродушный народный юмор, высочайшее инструментальное мастерство. Его ранние сонаты, квартеты и концерты – яркие образцы галантного стиля и техники. Элементы рококо наиболее заметно проявляются в менуэте (что можно отметить и у Моцарта) – как своеобразное переинтонирование народной сферы танца. В более поздних произведениях мы видим, как менуэт постепенно заменяется широким, напевным *Adagio*. Изменяет свое простонародное содержание и финал. Стиль зрелого периода творчества Гайдна – непосредственного предшественника, учителя и современника Бетховена – покоряет масштабностью, проявлением героического начала, неожиданными эффектами, острой акцентировкой, виртуозностью письма. Все же в скрипичных сочинениях Гайдна художественный эффект достигается главным образом за счет детальной разработки фактурности, штрихов и других средств и в меньшей мере за счет широкого использования мелодического начала (которое получило особенно яркое развитие в творчестве Моцарта).

Скрипка для Гайдна была одним из любимых инструментов. В крестьянской семье, где он родился, часто исполняли народные песни и танцы. Мальчик слышал игру народных музыкантов. Первоначальные уроки в капелле св. Стефана были успешны. Как вспоминал Гайдн, он изучал там искусство пения, игру на клавире и скрипке у очень хороших мастеров, занимался с Г. Рейтером, а затем с Н. Порпорой, но, по его словам, все же не овладел скрипкой настолько, чтобы выступать в концертах.

В семнадцатилетнем возрасте, в период ломки голоса, Гайдна выгнали из капеллы. Пришлось зарабатывать на жизнь уроками пения и игры на инструментах, а также участием в различных уличных ансамблях – серенадах, сопровождении танцев и т. д. То была хорошая школа практического изучения искусства бродячих музыкантов, городского фольклора.

С 1755 года Гайдн – участник музыкального кружка в имении Фюрстенберга, где ему

поручают исполнение партии первой скрипки в квартетах. Для этого кружка им были созданы первые сочинения – более двадцати квартетов, использующие богатый фольклорный материал и традиции городского музицирования. Не случайно композитор назвал их «дивертисментами», «кассациями», «ноктюрнами» и т. д.

Два года Гайдн служит капельмейстером у графа М. Морцина в имении Лукавец (Чехия). Капелла из двенадцати музыкантов дала ему возможность проявить себя в создании симфонической музыки. С 1761 по 1791 год Гайдн служит в Эйзенштадте (недалеко от Вены), в капелле Эстерхази. Первоначально в капелле было четырнадцать музыкантов, в том числе четыре скрипача. В качестве первого скрипача капеллы Гайдн приглашает знаменитого виртуоза Николо Местрино.

Затем капелла расширяется до двадцати пяти человек и первым скрипачом становится итальянский виртуоз Луиджи Томазини, особенно славившийся исполнением квартетов. Дружба с ним привела к созданию многих произведений, ориентированных на стиль этого замечательного исполнителя. Возможно, именно для него и были написаны Гайдном первые скрипичные концерты.

Во время частых выездов в Вену Гайдн подружился с Моцартом и Диттерсдорфом, который способствовал совершенствованию его скрипичного мастерства. В конце жизни Гайдн говорил: «Я не был чародеем ни на каком инструменте, но я знал силу и действие всех; я неплохо играл на клавире и пел, мог также исполнить концерт на скрипке» (24, 103). Обосновавшись в Вене, Гайдн нередко принимал участие в домашнем музицировании, в основном в квартетах, как альтист и скрипач. В таких музицированиях принимали участие и Моцарт с Диттерсдорфом.

Гайдну принадлежит огромное количество сочинений. Среди них девять скрипичных концертов (сохранились четыре) двенадцать скрипичных сонат, шесть дуэтов для скрипки и альтя, квартеты и трио. В его симфониях ведущую роль играют первые скрипки, которым поручен почти весь тематический материал.

Квартеты Гайдна перерастают рамки произведений, предназначенных для домашнего музицирования, излюбленного в Австрии, и, наряду с квартетами Диттерсдорфа, приобретают концертный характер. В них максимально используются выразительно-виртуозные возможности скрипки. Расцвет квартетного творчества Гайдна относится ко времени после 1781 года. Основные темы квартетов этого периода приобретают широкое мелодическое дыхание, появляется значительная тематическая разработка материала (например, в цикле «русских квартетов» op. 33).

Интересным продолжением программных традиций австрийской инструментальной музыки и звукоподражательных сочинений Фарины и Бибера явилось квартетное сочинение Гайдна «Семь слов Спасителя на кресте» op. 51, представляющее "семь программных сонат на религиозные тексты (позднее Гайдн переделал это сочинение в ораторию). Сонаты очень лаконичны и предельно выразительны. Глубина содержания и искренность, высокая человечность музыки, ее кантиленность, а также присущая скрипке выразительность в передаче речевых, речитативных интонаций – все это покоряет слушателей. Завершает произведение финал – звуковая картина землетрясения – экспрессивная и драматичная по характеру.

В творчестве Гайдна происходит становление формы классической скрипичной сонаты. Глубокое знание инструмента, его технических и выразительных возможностей предопределило значительность скрипичной партии. Сонаты Гайдна трехчастны, иногда происходит сокращение до двухчастности (выпускается менуэт). Их отличает свобода изложения, смелость стиля, оригинальность музыкальных мыслей, близость приемам народного музицирования.

Первая часть представляет собой развитое сонатное *allegro*, с контрастными основными темами, мотивной разработкой. Нередки театрализованные патетические интонации, элементы героики. Вторая часть – медленная, типа менуэта, порой элегическая с драматической серединой. Здесь сильнее ощущается импровизационное начало. Третья – танцевальный финал (рондо-соната). Стремительная, острохарактерная музыка с элементами простонародного юмора воссоздает жанровую картинку праздника.

Так, в сонате G-dur первая часть двухтемна. Главная партия – искрящаяся, энергичная, с

элементами юмора, дающая богатую возможность для мотивной разработки. Побочная партия контрастна, это напевная широкая мелодия на фоне триольного колышущегося ритма. Разработка содержит контрастные сопоставления, драматические интонации, которые в чем-то превосходят сонаты Бетховена.

Вторая часть – Adagio с оттенком менуэтности. Выразительно, напевно звучит основная мелодия. Лишь в середине появляются ниспадающие драматические интонации, развивающие сферу драматизма первой части. Завершается соната острохарактерным танцевальным Presto. Здесь господствуют народный колорит, озорная шутка.

Крайние части переключаются по настроению. Есть связи и между первой и второй частями, что способствует созданию единства цикла. Смелость и свобода в сочетании голосов, свежесть образов, искрящаяся энергия, комические эффекты – лучшие черты этого произведения.

Концерты Гайдна трехчастны. Первая часть, в отличие от концертов Диттерсдорфа, наиболее масштабна и глубока по содержанию. Здесь мы уже находим классическую форму сонатного allegro. Оркестровая экспозиция излагает, как правило, обе основные темы. Тема главной партии – энергичная, волевая, порой фанфарного характера, построена по ступеням трезвучия. Нередки двухэлементные темы с внутренним контрастом, дающие богатый материал для дальнейшего драматургического развития. Тема у солирующей скрипки обычно изложена весьма импозантно: двойные ноты, аккорды, яркие штрихи, акценты. Примером могут служить основные темы Первого концерта и так называемого «Мелькер-концерта», написанного для Л. Томазини.

Побочная партия проходит в тональности доминанты. Она также часто двухэлементна. Певучесть не достигает широты мелодики Моцарта. Преобладает скерцозный элемент – например, в побочной теме Первого концерта. Экспозиция небольшая по размерам. Центр тяжести падает на разработку. Здесь господствует главная партия. Фактура усложняется, появляются двойные ноты, трели, сложные штрихи, волны арпеджий и фигураций.

Драматизация происходит либо в разработке (концерт № 2), либо в динамизированной репризе, что можно рассматривать как интересный прием развития формы, например, в концерте № 1. Вторая часть – обычно трехчастное Adagio, Преобладает настроение мечтательности, лирической успокоенности. Характерны широта мелодического дыхания, импровизационность изложения. Привлекает красота мелодики – например, в Первом концерте.

Финалам концертов присущ танцевальный характер. Стремительные, блестящие, они переключаются с финалами концертов Диттерсдорфа. Здесь ярче использованы возможности скрипки. Например, в Первом концерте – высокие позиции, трели, децимы, прыгающие штрихи в высоких позициях, стремительные пассажи, двойные ноты и аккорды. Широко использованы народные элементы и приемы игры – синкопирование на слабой доле такта, создающее впечатление нарочитой неуклюжести (главная тема рондо Второго концерта), подражание игре с бурдонирующими струнами. В финалах сильно ощущается жанровое начало.

Гайдн внес огромный вклад в скрипичную музыку. Своим творчеством он способствовал окончательной стабилизации сонатности в первой части сонаты и концерта, создал выдающиеся образцы скрипичной сонаты и сольного концерта. В его творчестве нашли выражение идеи создания национального музыкального стиля на основе претворения достижений народного искусства.

Гайдн сумел синтезировать профессиональные и народные традиции, впервые в столь широком плане ввести народные интонации и ритмы, простонародный юмор в самые высокие музыкальные жанры. Его квартетное творчество, в котором скрипка получила новую богатую сферу применения своих качеств и возможностей, – выдающееся достижение гения. Эти сочинения до сих пор остаются популярными на эстраде.

Меньше исполняются концерты и сонаты Гайдна, которые по сравнению с творчеством Моцарта, Бетховена, Шуберта оказались несколько в тени. Но глубина их содержания, мастерство формы, яркость использования скрипки – все это дает основание говорить о том, что эти шедевры никогда не исчезнут с эстрады.

В становление развитой классической формы скрипичного концерта наряду с Гайдном внес неопределимый вклад В. А. Моцарт (1756–1791).

Он родился в семье известного музыканта – скрипача и композитора, члена Зальцбургской капеллы Леопольда Моцарта. В год рождения Вольфганга Леопольда Моцарт опубликовал свою знаменитую «Скрипичную школу» – пособие, сыгравшее огромную роль в развитии скрипичного искусства. В этой Школе (переведенной и на русский язык и изданной в Петербурге в 1804 году под заглавием «Основательное скрипичное училище») Леопольд Моцарт обосновывает новые методические и эстетические нормы исполнительского искусства.

В отношении постановки он указывает наиболее «удобный», но все же устаревший способ держания скрипки – справа от подгрифа, а также выгиб наружу кисти левой руки, что приводило к положению руки близко у порожка и вытянутым пальцам. Он рекомендует держание скрипки левой рукой на основании указательного пальца и поддержку ее верхней частью большого пальца. Локоть правой руки он не советует слишком поднимать.

В своих указаниях Леопольд Моцарт стремится добиться у ученика эластичной постановки, свободных рук. Он всегда ищет воплощения музыкального замысла, конечного звукового результата, обосновывая именно им необходимые формы постановки. Так, он рекомендует держать смычок серединой указательного пальца (современный способ), что «способствует в гораздо большей степени к извлечению благородного и мужественного звука на скрипке». Очень важны его замечания: «двигай плечом мало, а локтем больше», «привыкай с самого начала к длинному, но не медленному, тихому и плавному льющемуся движению смычка», «начинающий должен играть размеренно, весьма старательно, крепко и громко, а не слабо и тихо», добиваться «полного и чистого тона» и т. д.

Леопольд Моцарт пишет о вокальности скрипичного тона, близости его к выразительной музыкальной речи – стихотворной. Важны его указания об интерпретации сочинений, расшифровке мелизматике, импровизации украшений, применении вибрации, о разнице воспитания оркестрового скрипача и скрипача-солиста и т. д. По поводу исполнения Adagio он пишет, что одинаково плохо, если скрипач применяет «излишние и глупые» украшения, или если в его игре «ноты очень пусты и заметно, что играющий не знает, что делает».

Эстетические позиции Л. Моцарта по вопросам исполнительства отражает следующая цитата из его Школы: «Не следует ли предпочитать более скрипача-оркестранта, нежели искусного солиста? Солист может все играть по своему произволу и выражение подгонять под свою мысль и свою руку. А оркестрант должен мгновенно проникать, благодаря проворству и вкусу, в мысли и выражения разных композиторов и верно их воплощать. Он должен много сил употреблять на проникновение в музыку, в искусство сочинения, в различение нравов. Притом он должен еще иметь особо оптимистичный характер, дабы свои обязанности выполнять с честью, особенно если он хочет со временем стать руководителем оркестра». «Но все нынче хотят играть соло». И он делает вывод: «Итак, не должно играть соло, пока сначала хорошо не обучишься искусству аккомпанировать».

Передовые взгляды Л. Моцарта имели существенное значение в формировании В. А. Моцарта. Вольфганг начал играть на скрипке почти самостоятельно. Конечно, он слышал игру отца и наблюдал его занятия с учениками. Первые сведения об игре Моцарта на скрипке относятся к четырехлетнему возрасту. (Известен эпизод, когда в 1762 году при въезде в Вену мальчик сыграл на скрипке менуэт, избавив отца от таможенной пошлины.) В Вене Моцарт играл на скрипке при дворе и получил в подарок скрипку.

В шесть лет он с листа сыграл дома партию второй скрипки в довольно сложном трио Венцеля, затем, осмелев, сыграл партию первой скрипки, хотя и бессистемной аппликатурой и неуверенно, но без остановки. Этот эпизод заставил Леопольда Моцарта уделить серьезное внимание обучению сына на скрипке. Через год Вольфганг с триумфом выступает в Мюнхене, Аугсбурге, Мангейме, Франкфурте, играя на скрипке, клавесине, клавире. В этот период его слышал четырнадцатилетний Гёте. В 1763 году Моцарт дает концерты в Париже, в следующем году – в Лондоне и других городах Европы и в 1766 году возвращается в Зальцбург. Во время своих гастролей Моцарт общается со многими известными скрипачами – П. Гавинье, П. Нардини, С. Ледюком, Х. Каннабихом и другими.

Во время поездки Моцарт создает свои первые скрипичные сочинения – шестнадцать сонат для клавира и скрипки. В Зальцбурге он был зачислен в капеллу скрипачом, а с 1769 года становится концертмейстером (правда, вначале без жалования). Два года проводит Моцарт в Италии, выступая с концертами в одиннадцати городах. Он усиленно занимается на скрипке, о чем пишет сестре из Болоньи: «Сейчас на моей скрипке снова натянуты струны, и я играю на ней ежедневно».

В Италии Моцарт познакомился с творчеством знаменитых итальянских скрипачей – Корелли, Вивальди, Тартини, Джеминиани, Локателли, Верачини, а также их учениками. На него большое впечатление произвело творчество Нардини, Боккерини и Мысливечка, с которым он познакомился, искусство Пуньяни.

По возвращении из Италии Моцарт часто выступает как скрипач. Он исполняет скрипичные концерты Мысливечка, Ваньхаля и других авторов. Много времени отнимает работа концертмейстером капеллы. В этот период он создает все основные свои произведения для скрипки.

Леопольд Моцарт очень ценил скрипичное дарование сына. В 1777 году он писал Вольфгангу: «Ты хорошо знаешь, как бы ты отлично играл, если бы с душой и прилежанием занимался. Ты был бы первым скрипачом в Европе». На что Вольфганг шуточно ответил ему из Мюнхена: «В заключение я сыграл свою последнюю кассацию в B-dur. Все выглядело великолепно. Я играл так, как если бы я был величайшим скрипачом во всей Европе».

После поездки 1777 года Моцарт перестает публично играть на скрипке. Он даже отказывается быть скрипачом в капелле. Он пишет: «Одно только я испрошу у Зальцбурга, а именно: чтобы я не находился при скрипке, как было раньше. Я не хочу более оставаться скрипачом; я хочу дирижировать за клавиром...» Позднее Моцарт играет в домашнем кругу. В Вене его слышал, к примеру, И. Ф. Эрк. В Вене же Моцарт играл на альте в квартете с Й. Гайдном, К. Диттерсдорфом и Я. Б. Ваньхалем.

Игру Моцарта отличало стремление в первую очередь к выразительности, экспрессии исполнения. «Я играю с такой экспрессией, как никто», – писал он отцу; «все хвалили чистоту моего тона», – замечает он в другом письме. М. Клементи отмечал: «Игра Моцарта – ум и обаяние».

Стремление заставить слушателя глубоко понять и пережить исполняемое произведение, учесть возможности его восприятия руководило как Моцартом-исполнителем, так и Моцартом-композитором. Ему были близки слова его отца: «Я не любитель ужасающих скоростей, в угоду которым звучность инструмента используется только наполовину и приходится, едва дотрагиваясь смычком до скрипки, играть почти что в воздухе» (по поводу манеры игры А. Лолли). «Игра Моцарта шла от сердца», – вспоминал Гайдн. В то же время Бетховен, оценивая игру Моцарта на клавире с позиций нового стиля, отмечал: «В старофранцузской манере, элегантно, но отрывисто, без легато».

Интересен отзыв Моцарта о чрезвычайно быстром исполнении одного из его клавирных концертов Фоглером: «Я пришел в ужас. Неужели это можно назвать игрой? Слушатели только видят музыку и исполнение; слушать, думать и чувствовать не могут ни они, ни подобный исполнитель. Я, наконец, ему заметил: "слишком скоро!"... Надо играть пьесу с определенной быстротой, ничего не пропуская и не изменяя; с выражением и вкусом, соответствующими и подобающими данной пьесе, словом так, чтобы слушатель принял исполнителя за автора!» В этом высказывании ясна позиция Моцарта-интерпретатора.

Моцартом создано для скрипки шесть скрипичных концертов (подлинность скрипичного концерта Es-dur пока находится под сомнением), Концертная симфония для скрипки и альты, Кончертоне для двух скрипок, два концертных рондо, Adagio и Andante, тридцать пять скрипичных сонат, два дуэта для скрипки и альты, дуэт для двух скрипок, камерные сочинения.

Скрипичные концерты (так называемые «малые») содержатся также в его четырех серенадах – Андреттеровской (двухчастный Концерт), серенадах К. 189b (трехчастный) и К. 213a (двухчастный) и, наконец, в Гафнеровской серенаде – трехчастный концерт, не уступающий его основным концертам по масштабу и виртуозному размаху (финальное рондо из него известно в концертной обработке Крейсlera).

К 1773 году относится Кончертоне, написанное еще в значительной мере в стиле concerto

grosso, а также «малый» концерт F-dur из Андреттеровской серенады. В следующем году Моцарт пишет трехчастный концерт B-dur в другой серенаде. Основные свои скрипичные сочинения Моцарт создает в 1775 году – пять скрипичных концертов, двухчастный скрипичный концерт A-dur в серенаде, два скрипичных рондо с аккомпанементом оркестра и Adagio. Концертная симфония для скрипки и альты относится к 1779 году. Шестой и Es-dur'ный концерты (в отношении последнего есть сомнения в его подлинности) были изданы после смерти композитора, и рукописей их не сохранилось.

Некоторое время Моцарту приписывали концерт «Аделаида», написанный якобы им в Париже еще мальчиком. Выяснилось, что это – лишь искусная стилизация, принадлежащая французскому альтисту Р. Казадезюсу. Остались неоконченными Концертная симфония для скрипки, альты и виолончели (1779) и Концерт для скрипки и клавира (1778).

Концерты Моцарта – важнейший этап развития скрипичного концерта. В отличие от Гайдна, у Моцарта преобладает лирико-поэтический и драматический характер музыки. Удивительное совершенство, тонкость и изящество – отличительные черты его концертов. Неистощимая мелодическая изобретательность, теплота и широта лирического высказывания (для Моцарта «мелодия – душа музыки»), ярчайшее выделение солирующей скрипичной партии, мастерское использование выразительных возможностей инструмента делают его концерты непревзойденными образцами этого жанра.

В творчестве Моцарта произошел плодотворный синтез многих традиций, ассимиляция различных влияний. Он писал: «Никто не затратил столько труда на изучение композиции, как я. Нет ни одного известного композитора, чье творчество я на изучал бы прилежно и многократно». Кроме обобщения австрийских традиций можно отметить и творческое освоение итальянских традиций (Тартини, Нардини, Джеминиани, Боккерини), французских (Гавинье, Картье), а также влияние французского «романса», трактовки рондо (проникновение минорных эпизодов), австрийской народной музыки («серенадности», лендлера) и т. д.

Подход Моцарта к жанру скрипичного концерта виден из его письма отцу по поводу своих фортепианных концертов: «Концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком легким, они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит настоящее удовлетворение, но и незнатки останутся довольны, сами не ведая почему». В концертах Моцарт стремился преодолеть традиционные схемы, сделать концерт более ярким, динамичным, демократичным, привести форму в соответствие с новым, более богатым содержанием, мироощущением. Современникам Моцарта многие его новшества казались необычными.

В концертах Моцарта (за исключением некоторых «малых» концертов) господствует трехчастный цикл. Для первой части характерны следующие черты: носителем тематического начала является скрипка, темы контрастны, яркие, завершены; главная тема – волевая, решительная, использующая элементы фанфарности, маршевости, построена обычно по ступеням трезвучия; побочная – лирическая, напевная; в разработке нередко новые темы (обычно как вариант основных).

Вторые части – сфера проникновенной лирики. Здесь преобладают песенность, романсовость, импровизационность изложения. В середине части нередко вторжение драматического начала – как продолжение драматических интонаций первой части. Обычна песенная, трехчастная форма, нередко с элементами сонатности. Исключение – Пятый концерт, где вторая часть написана в полной сонатной форме, а также Первый концерт.

Финалы – в форме рондо-сонаты – это картины народного веселья, праздника. Легкость, «полетность» музыки, неистощимая выдумка, импровизационность контрастируют с центральным лирическим эпизодом, несущим нередко драматические черты.

Уже в первых двух концертах – № 1 B-dur (1775) и № 2 D-dur (1775), небольших по размеру и скромных по использованию виртуозных возможностей инструмента, складываются основные черты концертного стиля композитора. В Первом концерте основная тема содержит два образа – волевой и интимный, изящный. Вторжение драматических интонаций воспринимается как один из основных моментов художественного построения. Ломаные октавы предвосхищают бетховенские. Они подготовлены вторым элементом главной партии и затем продолжены в побочной партии.

В разработке развитие осуществляется не столько путем тематической работы, сколько по принципу дополнения основных тем, их мелодического и интонационного варьирования. Характерно для Моцарта стремление к «разомкнутости» тем и построений, их устремленности вперед, что создает ощущение моторности изложения, органичности построения. В репризе происходит обогащение основного материала. Необычайно впечатляет кульминационный момент – органнй пункт, на фоне которого шесть тактов тянется выдержанная нота у солирующей скрипки.

Во второй части наличествуют две экспозиции сонатной формы. Волнообразный аккомпанемент дает импульс движению. На его фоне разворачивается свободно льющаяся песня. Главная партия построена на элементе главной партии первой части. И в разработке можно отметить определенную связь с материалом разработки первой части.

Финал носит жанровый характер. Здесь присутствует и танцевальное начало, и волевые, решительные интонации, и напевные – как продолжение развития предыдущих частей. Красочное зрелище праздника, частая смена «декораций» – все направлено не только на завершение цикла в гайдновском плане, но и на то, чтобы дать возможность слушателю по контрасту ощутить глубину и значимость предшествовавших образов. Отсюда и появление в финале лирического центра, и проникновение в него драматических интонаций.

В своих концертах Моцарт одним из первых решил задачу психологической цельности цикла на основе развития единого тематического материала (моноинтонационность), выразительных средств и использования единой (главным образом, развитой сонатной в сочетании с рондо) формы. Таким образом, он достигает нового качества формы концертного цикла в целом, приближения к ее симфонизации и драматизации.

Для моцартовских концертов характерно также и диалектическое единство развития тематического материала в сольных и оркестровых партиях, стремление везде уйти от повторности мысли. Это проявляется и в динамизации репризности, и в асимметричности штрихов при повторении, и в речевой выразительности, лежащей в основе фактуры, и т. д.

Вершиной моцартовского скрипичного творчества Пятый концерт. В оркестровой экспозиции отсутствуют главная тема (в оркестре проходит лишь ее сопровождение из второй экспозиции, имеющее здесь характер самостоятельной темы) и связующая тема. Это может быть объяснено тем, что между первой и второй экспозициями звучит медленное *Adagio*, построенное на главной теме. *Adagio* написано в стиле австрийской серенадной музыки и, возможно, содержит элементы программности, вызывая ассоциации с восходом солнца.

Основная тема главной партии концерта (имеющая интонационное сходство как с концертом Вивальди № 4 ор. 6, так и с концертом Мысливечека) – волевая, решительная, устремленная – вступает как новый материал: начальное *tutti* не дублирует скрипичное соло, сохраняя его значимость как основного голоса. (Это можно отметить и в «Кончертоне», как, впрочем, и у Баха, Диттерсдорфа, Мысливечека.) Ликующая радость, рожденная просветлением *Adagio*, усиливается оркестровым сопровождением, контрапунктически проводящим первую тему оркестрового *tutti*. Второй элемент главной партии более напевен, имеет оттенок танцевальности, грациозности.

Развиваясь, главная партия подводит к первой побочной теме, широкой и напевной (она в чем-то переключается по настроению с *Adagio*). В атмосферу ликующего настроения, лирического подъема неожиданно вторгается драматическая, с отдельными трагическими по настроению интонациями вторая побочная партия, поражающая широким разливом чувства.

Характерно, что и здесь Моцарт отходит от выделения чистой мелодической линии, перенесения только на нее смысловой нагрузки. В качестве аккомпанемента проводится ритмическая группа, чрезвычайно контрастная и по характеру (это маршевый элемент, сходный с ритмом главной партии Четвертого концерта, звучащий, кстати, и в партии солиста), и по своей драматургической задаче – продолжать «во втором этаже» основное стремительное движение главного материала, главной мысли концерта («Сквозь тернии к звездам»).

Небольшая разработка с новой минорной темой и реприза не вносят существенно нового в образное развитие. В конце части – фермата для каденции. Кода носит обрамляющий характер. В партии оркестра появляются элементы фактуры *Adagio*. Сольная партия динамизируется, ярче проступает здесь принцип соревнования солиста и оркестра.

Необычна по форме вторая часть. Она написана в полной сонатной форме с двойной экспозицией, разработкой, каденцией и кодой - единственный пример в практике скрипичного концерта.) Не случайно современники не смогли принять такую часть как органичную в цикле и Моцарту пришлось создать для этого концерта две другие вторые части, в обычной трехчастной форме – *Adagio* (1776) и *Andante* (1785), которое не сохранилось. Здесь также во вторую сольную экспозицию введен новый материал. Разработка построена на элементах главной и побочной партий. Впечатляет драматический раздел в середине разработки, непосредственно перед репризой. Отдельные интонации напоминают *Lacrimosa* моцартовского Реквиема.

Третья часть написана в форме рондо-сонаты. В финал введены четыре эпизода, крайние из которых являются побочной партией, а два средних построены на новых темах. Третий – рондообразный эпизод использует финальную музыку балета Моцарта к опере «Лючио Силла». Это – «турецкая» музыка, столь излюбленная Моцартом в операх, характерный пример юмора. Не случайно Моцарт подчеркивает: «играть на струне Соль».

Последним сольным скрипичным концертом стал D-dur'ный (K. 271a-i), известный под седьмым номером. Моцарт создал его в Зальцбурге к именинам сестры и сам впервые исполнил это сочинение. Возможно, здесь он последний раз взял публично в руки скрипку как солист – с середины 1777 года он перестал выступать как скрипач.

История концерта необычна. Почти сто тридцать лет это сочинение оставалось неизвестным. Лишь в 1905 году о нем появились первые сведения. Оказалось, что еще в 1835 году скрипач Э. Созей сделал копию концерта с автографа Моцарта для своего учителя Пьеро Байо. Копия оставалась в семье Созея. Подлинник, приобретенный в свое время Ф. А. Хабенком, исчез. Когда в печати появились сообщения о копии концерта, нашлась еще одна копия, хранившаяся в Берлинской библиотеке. Их сопоставление выявило почти полную идентичность. Концерт был опубликован и впервые исполнен в 1907 году несколькими исполнителями, среди которых был и Дж. Энеску.

Этот концерт масштабнее концертов 1775 года. Это – целостный концертный цикл, в котором синтезируются новые тенденции стиля Моцарта, заметно возрастает симфоническое начало, драматизируются образы, более ярко выражено виртуозное начало, усилены народные влияния, что, в частности, проявляется во включении в финал чешской колядки, в простонародном характере темы второй части.

Первая часть – короткая, сжатая, по размеру даже меньшая, чем в последних концертах 1775 года. Оркестровая экспозиция усечена за счет связующей темы, проходящей только в партии скрипки. Образы первой части – мужественные, динамичные. Характерна экспрессивность выражения, эмоциональные контрасты. Две основные темы, хотя и контрастируют между собой, в целом могут рассматриваться как две грани одного образа. Их сближает и то, что обе они изложены как секвентный диалог с оркестром, создающий характер декламационной приподнятости. Небольшая разработка начинается у скрипки в двойных нотах. В репризе связующая тема опущена, что придает большую динамику этому разделу формы.

Вторая часть (сжатая сонатная форма) – простой, изящный, грациозный народный напев в стиле менуэта, который, начинаясь в плавном и спокойном движении, приобретает затем более взволнованный характер. В довольно развитой разработке в партии скрипки разворачивается инструментальная мелодия широкого дыхания, с большими скачками (которые порой достигают двух октав). При этом возникает как бы два пространственных пласта – своеобразный диалог, осуществляемый средствами одного инструмента. Здесь же Моцарт впервые применяет децимы.

Финал написан в форме рондо-сонаты. Он очень масштабен и превосходит по своим размерам финалы остальных концертов. Основными являются здесь народно-песенные и танцевальные образы. Не случайно и включение во все разделы финала тематики чешской колядки, что подчеркивает простонародный характер образов.

Господствует виртуозность, моторность, блеск. Контрастом является эпизод в разработке (h-moll), отмеченный романтической взволнованностью, драматизмом, патетикой, во многом предвосхищающими Бетховена. Характерно и появление интонаций главной темы первой части Пятого концерта.

Концерты Моцарта после смерти автора почти пятьдесят лет не исполнялись на эстраде. Их во многом постигла та же участь, что и скрипичное творчество Баха. Они опередили свое время и лишь с середины прошлого века вновь стали входить в репертуар.

Важным разделом скрипичного творчества Моцарта являются его скрипичные сонаты. Как уже указывалось, им создано тридцать пять сонат для клавира и скрипки. Шестнадцать из них были созданы во время раннего периода творчества и связаны с концертной деятельностью Моцарта, поездками в Париж, Лондон, Гаагу и другие города. Первые скрипичные сонаты относятся к 1763 году.

В ранних сонатах клавир, как правило, господствует над сольной скрипкой, в развитии музыки проявляются черты импровизационного мастерства композитора, его блестящее владение не только клавиром, но и скрипкой. Характерно, что сонаты для клавира и скрипки возникли ранее его чисто клавирных сонат и были как бы подступами к ним.

В тематизме сонат Моцарта во многом проявились вокальные влияния, связанные, в частности, с оперным творчеством, мелодическая напевность, декламационность. В то же время здесь четко проявляются и жанровые комплексы, в первую очередь танцевальные. Полифонические приемы, хотя и представлены, не занимают в скрипичных сонатах заметного места, проявляясь чаще всего в имитациях, переключках, полифонических структурах развертывания материала.

Для скрипичных сонат Моцарта в целом характерно разнообразие структуры цикла. Наряду с трехчастным циклом имеются и двухчастные построения. Типичное строение моцартовских сонат все же трехчастное: первая часть быстрая, динамичная, порой с контрастными темами, драматическими элементами, воплощающая глубокие художественные образы; вторая – медленная, песенная, нередко углубленно-лирическая, трехчастная с драматизированной средней частью; финал – типа рондо, порой – тема с вариациями, воплощающий настроение праздника, оживления, построенный на жанрово-танцевальных темах.

В двухчастных сонатах несколько иная структура цикла, более близкая к старинным формам. Первая часть нередко медленная, порой трактуемая как развернутое вступление, интрада. Здесь господствует торжественное, патетическое или интимно-лирическое начало. Вторая часть – жанровая, танцевальная или тема с вариациями, где Моцарт проявляет неистощимую выдумку. Но встречаются сочинения и с обратным соотношением темпов, и соната оканчивается относительно медленной, спокойной музыкой.

Наиболее значительные в художественном отношении, развитые по концертной фактуре сонаты созданы Моцартом в венский период творчества. В них стабилизируется сонатный классический цикл, углубляется образность, возрастает драматизм. Они стали вершиной скрипичной сонаты XVIII века.

К лучшим скрипичным сонатам Моцарта относятся B-dur'ная (1784), A-dur'ная (1788). Они не уступают его наиболее значительным фортепианным сонатам – таким, как c-moll (1784), A-dur (1788) и D-dur (1789), в чем-то предвещающим уже бетховенский стиль.

Моцартом созданы и другие ансамблевые сочинения с участием скрипки: два дуэта для скрипки и альты, вариации для скрипки и альты, дуэт для двух скрипок, трио-сонаты, Allegro для фортепиано и скрипки, два цикла вариаций для фортепиано и скрипки, двадцать шесть струнных квартетов, семь фортепианных трио, дивертисмент для струнного трио, два фортепианных квартета, семь струнных квинтетов, среди которых знаменитый g-moll'ный, ряд других ансамблей.

Значение скрипичного творчества Моцарта невозможно переоценить. Его влияние на композиторов не только венской школы, но и других стран, в том числе на русских композиторов, общеизвестно. В пору, когда были забыты его концерты, камерные произведения не исчезали с эстрады, служили образцом трактовки скрипки, использования ее выразительных возможностей. Именно от Моцарта идет линия симфонизации скрипичного концерта; он один из первых создал образцы лирического скрипичного концерта, виртуозно-художественного использования скрипки как концертного инструмента.

Глава VIII

ПОЛЬСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

Высочайшие достижения польского скрипичного исполнительства в XIX веке, связанные с именами Кароля Липиньского, Аполлинария Контского, Генрика Венявского, Станислава Барцевича и позволившие ставить вопрос о ведущем положении польских скрипачей в европейском исполнительском искусстве, были отнюдь не случайны. Накопление в предыдущие века огромного исполнительского опыта, развитие и продолжение древних традиций народного музицирования, само народное происхождение скрипки обусловили тот взлет, на котором в Польше был возможен плодотворный синтез национальных особенностей инструментального творчества и наиболее передовых тенденций европейского исполнительского искусства.

Вот почему анализ ранних этапов становления польского скрипичного исполнительства, вопросы происхождения скрипки, формирования народных традиций игры на смычковых инструментах, генезис национальных жанров скрипичной музыки представляют не только исторический интерес – они важны для понимания общего пути становления европейского исполнительского искусства, того качественного скачка, который совершило польское скрипичное исполнительство на рубеже XVIII–XIX веков, а также и для уяснения современных тенденций его развития.

Источники, свидетельствующие о скрипичном исполнительстве в Польше в период средних веков, крайне скудны. Восстанавливать картину развития инструментального искусства приходится по различным косвенным свидетельствам. Одним из важных путей здесь становится анализ смены инструментария и форм музицирования. Проследивая те или иные тенденции, мы тем самым в определенных пределах можем судить и о направлении развития приемов исполнения, сферах применения инструментов.

Ко времени появления скрипки в народной музыке уже давно сложились основные инструментальные жанры, устойчивые типы сольного и ансамблевого музицирования, традиционная фактура, свои «технические формулы». Можно полагать, что скрипка первоначально включалась в небольшие народные ансамбли, возможно, заимствовала у других инструментов выразительные приемы и, благодаря своей обновленной конструкции, не только их усваивала, но и придавала им иной художественный смысл.

Обычный состав таких народных ансамблей колебался от двух-трех до пяти-шести человек. Наиболее устойчивой оказалась форма трио – два инструмента высокого диапазона и бас. Четкое разделение функций исполнителей привело к выработке традиций музицирования, определенных приемов сочетания инструментов.

Подобные ансамбли сохранялись до начала XX века и в Польше, и на Украине («троиста музыка»), где первая скрипка «держит верхи», вторая – «басует», а смычковый бас выполняет функцию аккомпанемента. Такое трехголосие оказалось в чем-то родственным трехголосию славянских народных песен. Не случайно здесь функцию баса всегда выполнял инструмент скрипичного семейства, в то время как в Италии – гамба.

Если в сельском музицировании скрипка вошла в быт, не меняя в основном устоявшиеся типы и жанры музыки и не нарушая установившейся гармонии фольклорного искусства, то ее судьба в условиях городской культуры была совершенно иной. Попав в новую среду бытования, оторвавшись в определенной мере от фольклорной почвы, скрипка начала свое интенсивное развитие. Скрипачи объединялись в небольшие городские ансамбли как профессионалы, они уже интересовались созданием целостных, художественно значимых миниатюр, а затем уже и более крупной формы.

Пока диапазон каждого инструмента в таком коллективе был достаточно узок, порой сводился к одному-двум тетрахордам, это была по преимуществу ансамблевая игра. Но участнику ансамбля предоставлялась, видимо, достаточно большая свобода для фантазии и импровизации. Нельзя сказать, чтобы это не было продолжением и развитием традиции народного музицирования, варьирования танцев и т. д. Укладывалась такая игра и в рамки развивавшегося в то время полифонического стиля (варьирование внутри каждого голоса).

Новые требования к заполнению средних голосов, увеличение ансамблей, разделение функций инструментов привело и к возникновению других инструментов скрипичного семейства (альт, виолончель) в дополнение к уже имевшимся двум разновидностям скрипки (дискантовая, настроенная на кварту выше, и обычная).

Разделение голосов в ансамбле не только по горизонтали, но и по вертикали, развитие приемов передачи, ведения и варьирования мелодии разными инструментами ансамбля требовало внимания к тембровым соотношениям, колористической стороне (что позднее станет одной из характерных черт польского скрипичного искусства) – эти качества возникали и закреплялись в новых условиях. Именно в польском скрипичном исполнительстве проявлялись в полной мере богатые выразительные свойства нового инструмента, широта его возможностей.

Постепенно скрипка – участница ансамбля – завоевывала и сольные позиции. Нравился ее певучий тембр, она выделялась своей красотой даже в слитном звучании, противопоставлялась ему, вела монолог в сопровождении общего хора. Найденные в ансамблях особые эффекты звучности, новые фактурные, технические приемы игры вызывали также и новые стилевые тенденции.

Запросы эпохи с ее вниманием к проявлению ярких человеческих качеств – будь то талант или мастерство – заставляли обращать внимание на индивидуальные черты, выделять особенное, выражающее именно эти качества личности. Скрипка с ее голосом, близким голосу человека, смогла удовлетворить этим требованиям стиля и формы. Поиск певучести, тембровой краски, протяженности звучания, мощности – вот что стало характерным как для мастера, изготовлявшего инструменты, так и для музыканта-исполнителя.

Расширение музыкальной культуры потребовало профессионализации и в производстве инструментов. На территории Польши издавна сложилось два крупных центра производства музыкальных инструментов – северный и южный, в которых проходил процесс и оформления инструментов, близких классической скрипке. Не случайно, что в этих двух областях получили распространение и несколько отличные друг от друга формы музицирования.

Влияние городской культуры и профессиональных, в частности итальянских форм музицирования коснулось прежде всего юга, тогда как на севере, поддерживавшем торговые связи с Северной Европой и русскими землями (главным образом с Новгородом и Псковом), сохранялись, лишь немного видоизменяясь, народные традиции. Известно, что предметом вывоза из Гданьска были и музыкальные инструменты. Через Краков же, лежащий на пути в Южную Европу, в том числе Италию, а также Украину, Чехию, Болгарию, наиболее интенсивно осуществлялись взаимодействия этих двух культурных потоков.

По имеющимся данным, именно в Кракове ранее всего началось производство скрипок, близких классическому типу. Мастера изготавливали эти инструменты (по сведениям скрипичного мастера Е. Витачека, который исследовал некоторые сохранившиеся образцы), применяя местные породы дерева – сосну на верхние деки, березу и гладкий клен на нижние. Наиболее ранние польские профессиональные скрипки XVI века (дискантовые) имели близкий современному инструменту корпус, но несколько более плоский, с чуть округленными очертаниями углов, широкие красивые эфы, колковую коробку с головкой, часто в виде головы льва, четыре (или три) струны.

Эти ранние польские скрипки «уживались» с широко распространенной в Италии в то время лирой да браччо, имевшей корпус скрипичного типа (но более выпуклый и широкий, чем у польских скрипок), эфы, перпендикулярные колки без колковой коробки, пять струн, настроивавшихся по квартам и квинтам (к ним могли присоединяться две бурдонирующие струны, натянутые вне грифа или над ним).

Этот инструмент был в конце XV века хорошо известен в Польше. Особую популярность он приобрел после 1518 года, когда королевой стала итальянская княжна Бона Сфорца, прибывшая в Краков с большой капеллой итальянских музыкантов, в том числе и ансамблем исполнителей на лире да браччо: этот инструмент, в отличие от польской скрипки, стали называть «итальянской скрипкой».

Итальянизация дворянского быта, конечно, в чем-то косвенно сказалась и на процессах, связанных со становлением польского инструментария, но отнюдь не привела к его изменению.

Накопленный в поколениях опыт дал возможность выдающимся польским мастерам

создать в Кракове одну из наиболее ранних в Европе профессиональных скрипичных школ середины XVI века, выпустить замечательные образцы классических скрипок. Первым известным мастером можно назвать Матеуша Добруцкого (1520–1602), работавшего при дворе. Он изготавливал скрипки, теноровые скрипки, виолончели, контрабасы и гамбы. Такой набор инструментов был характерен для инструментальных мастеров не только Польши, но и Франции. Добруцкий применял уже превосходный явор на нижние деки, обечайки и головку. У него была обширная, хорошо оборудованная мастерская. Достаточно сказать, что после его смерти остались неоконченными более ста скрипок.

Одновременно с ним работал в Кракове Марцин Гроблич (старший) (1530–1609) – основатель династии скрипичных мастеров, деятельность которых продолжалась в Польше до XVIII века. Инструменты Гроблича отличались сильным звуком, благородством тембра, красотой отделки, прекрасным лаком. На нижние деки он ставил явор «птичий глаз», порой применял инкрустацию. Его скрипки весьма схожи с инструментами итальянского мастера П. Маджини, имеют двойной ус, но сделаны они на пятьдесят лет раньше скрипок прославленного итальянца.

Гроблич изготавливал и маленькие скрипки для учителей танцев – так называемые «сурдинки». Одна из них была обнаружена во Франции и представляет собой небольшую скрипку (пошетту), выполненную из цельного куска дерева, с прекрасной резной женской головкой. Ему принадлежат и дискантовые («маленькие») скрипки, исполненные в народных традициях и настроенные на кварту выше обычных. Корпус их по форме напоминает мазанки и также изготовлен из единого бруска.

Основателем другой династии мастеров был Бальтазар Данкварт, работавший в Вильно при дворе магнатов Радзивиллов. Его инструменты относятся к скрипкам высшего класса.

Известно, что уже в середине XVI века в Гданьске было шесть инструментальных мастерских. В начале следующего века там работали скрипичные мастера Д. Каварский, К. Пунецкий, несколько позднее в Кракове – Т. Глазовский, Б. Пшеворский, Якубовский, семейство Мосёнжек. Все это свидетельствует о возникшей в Польше большой потребности в инструментах скрипичного семейства.

Рассмотрим теперь некоторые особенности развития польского скрипичного исполнительского искусства, потребовавшего такое количество инструментов. В источниках первые сведения о народных скрипачах появляются в средневековых сказаниях с середины XV века. В рукописи М. Влоского говорится о разлагающем народ «дьявольском искусстве игры на скрипках, пищиках, гусях». В познаньских актах 1514 года встречается и имя первого известного нам профессионального скрипача – городского музыканта Иоганна Скрипача.

Народная по преимуществу (но не только сельская, а и городская), форма бытования скрипки косвенно отмечается в книге Л. Гурницкого «Польский придворный» (1566): «У нас шляхта не играет на скрипках и пищиках, а если кто и играет, то очень редко». Несколько позднее это подтверждается и С. Рысинским: «поляки имеют только бога, да скрипку».

На многочисленных миниатюрах в рукописях и в рукописных книгах, орнаментах и украшениях начиная с XV века встречаются изображения и народных музыкантов, и даже различных животных (главным образом традиционных для Польши медведей), играющих на смычковых инструментах. Думается, что в такого рода изображениях следует усмотреть связь с выступлениями народных скрипачей на ярмарках.

В народно-инструментальной музыке развиваются характерные национальные ритмы, приемы игры, получившие впоследствии широкое развитие. Для польского музицирования характерна подвижность звуковысотного интонирования (своеобразные приемы опевания звука, скольжения пальцев на грифе), колебания основной высоты долгих нот. В игре польских скрипачей очень рано поэтому появляется такой прием, как вибрато, усиливающий тембровую выразительность, обогащавший мелодическое одноголосие.

Все это было возможно при безладовом грифе, настройке инструментов чистыми квинтами, импровизационном характере музицирования. Еще Агрикола писал, что итальянцы кладут пальцы плоско, подушечками (видимо, из-за ладов на грифе), а поляки применяют иной способ – касаются струн ногтями, ставя пальцы вертикально. Это придает «сладость мелодии», таким путем достигаются особая выразительность и сила звука.

Шляхта и церковь пренебрежительно относились к скрипачам. В проповедях они назывались «исчадиями ада». Неприязнь к скрипичному светскому исполнительству звучит, в частности, у Бартоховича в книжке «О беседе карчемной и скрипках» (1618 год). Но народ, по словам польского музыковеда Ю. Рейса, «оставался верен своим древним скрипкам».

По мере интенсивного развития скрипичной культуры в крупных городах возникают объединения инструменталистов, на основе которых затем формируются музыкальные цехи, братства. В Кракове, например, музыкальный цех, возникший в XIV веке, включал светских и духовных музыкантов. Он имел собственную городскую капеллу. Поначалу в нем объединялись исполнители на духовых инструментах и певцы, выступающие на улицах во время праздников, затем в него вошли скрипачи.

Немного позже возникают инструментальные ансамбли при королевском дворе, церквях, в поместьях крупнейших магнатов. Первоначально это были небольшие группы профессиональных музыкантов – органистов, лютнистов, трубачей, затем и скрипачей. В тесном общении профессиональных и народных музыкантов, профессиональных и народных инструментов складывалось польское исполнительское искусство. В начале XVI века в Кракове, а затем и в других городах возникают типографии, в которых печатаются ноты, теоретические музыкальные трактаты.

В XVI веке, когда существовало Польско-Литовское государство со столицей в Вильно, особого расцвета достигли капеллы королевского двора и магнатов. Например, в 1515 году на Венский международный конгресс представители Польши, литовские воеводы М. Радвида и Гоштаутас привезли оркестр численностью в сто человек, дававший в Вене концерты, в том числе и при дворе.

Связь с народными традициями выразилась и в любимых скрипачами жанрах – крестьянских танцах и песнях, сочинениях в духе народных баллад. Показательны в этом отношении некоторые сохранившиеся в библиотеках Кракова и Гданьска записи подобных скрипичных наигрышей, отражающих переходный период от народных импровизаций к профессиональной инструментальной пьесе. Они, как правило, одностольны, написаны в высоком регистре (главным образом использующем струны Ля и Ми), имеют изложение импровизационного характера, с обильным применением приемов фигурационного варьирования.

К XV – началу XVI века относятся наиболее ранние (из дошедших до нас) произведения для смычковых инструментов, отражающие традиции исполнения. Все они предназначались для ансамбля главным образом вокально-инструментального состава. Такова песня для голоса и двух инструментов «Пастырь отменный» Н. Остророга, датируемая первой половиной XV века. Инструментальные голоса здесь написаны в диапазоне скрипки, широко используются квинты соль – ре и ре – ля. Низкий регистр сопровождения создает мягкий фон для голоса. Фактура характерна для исполнения на смычковых инструментах со строем, аналогичным скрипичному.

В это же время развиваются жанры и чистой инструментальной музыки, в основном танцевальной. В органной табулатуре Яна из Люблина, относящейся к 1537–1548 годам, находятся подобные произведения, предназначенные для ансамбля – духовые инструменты и квартет смычковых. В некоторых из них встречается уже развитая партия первых скрипок как ведущего голоса ансамбля – например, в Крестьянском танце.

Значительный интерес представляет четырехголосная инструментальная «Дума» неизвестного польского композитора середины XVI века, написанная, по предположению советского исследователя Л. С. Гинзбурга, для семейства народных «польских скрипок» (13, 256). В ней можно проследить интонационные и жанровые черты украинской думы, получившей в Польше название «русской думы». Этот жанр развился затем в инструментальную балладу. Мелодические обороты «Думы», сочетание гомофонного и полифонического изложения, обилие квинт в басу – все это свойственно славянской песенности, народному музицированию.

Большую роль в развитии польского скрипичного искусства сыграли различные инструментальные капеллы. В непрерывном обновлении и обогащении репертуара, воспитании национальных кадров, умножающихся контактах с иностранными музыкантами, главным образом русскими, чешскими, итальянскими, немецкими, французскими, развивалось польское

искусство.

В условиях, когда Польша утратила свою государственную независимость, музыканты капелл, чтобы сохранить народную культуру, культивировали польские самобытные формы, закрепляли традиции. А именно скрипка, народный инструмент, сыграла самую большую роль в этом процессе. Проникновение иных культур в быт Польши не привело к умалению национального в польской музыке.

Среди инструментальных капелл Польши основное место принадлежало Королевской капелле. Она возникла в XII веке. К службе в капелле неизменно привлекались народные музыканты, но не только польские. Известно, что в начале и середине XIV века в ней участвовали лютнисты, бандуристы, смычковые лирники, лирники из России, русские гуслиры.

В ранних списках этой капеллы и других городских ансамблей Кракова мы, однако, не встречаем обозначения «скрипач», но зато часто попадает название «фистулятор». В городских актах Кракова в 1391 году упоминается городской ансамбль фистуляторов, в который входил также один трубач, хотя в латинском языке (который был тогда распространен достаточно широко) фистула обозначает дудку, трубку, то есть инструмент духовой.

Очевидно, это и не флейтист – его записывали под своим именем. Что же это? Слово «фистула» обозначало также звук особо высокого (так называемого «головного») регистра мужского голоса – такого, который сегодня обозначается пришедшим из Италии термином «фальцет». Возможно трактовать фистуляторов как исполнителей верхних голосов, то есть не только духовиков, но и скрипачей. Аналогично этому в России одно время «рожком» назывался не только духовой инструмент (маленький рог), но и небольшой смычковый народный инструмент.

Королевская капелла на протяжении нескольких веков считалась одним из лучших ансамблей Европы. Ее репертуар достаточно разнообразен: здесь и ансамблевая вокально-инструментальная музыка – как светская, так и духовная, танцы и песни – не только польские, но и русские, итальянские, немецкие. В 1411 году в капелле работали три группы: 1) инструменталисты–духовики, ударники для исполнения походной военной музыки; 2) солисты-инструменталисты; среди них лютнисты – исполнители на «благородном» инструменте; 3) вокальный ансамбль. При исполнении крупных сочинений на придворных праздниках все три группы играли совместно.

В сохранившихся списках состава капеллы XV века есть два типа обозначений польских, русских, чешских и немецких музыкантов: 1) по названию инструмента – лютнисты, вёрджиналисты, органисты, трубачи, флейтисты, гобоисты, арфисты; 2) по высоте регистра, верхнего или нижнего, – «фистуляторы» и просто «инструменталисты». Это связано и с тем, что музыканты нередко играли не на одном, а нескольких инструментах.

Есть основание предполагать также, что словом «инструменталист» могли обозначать и исполнителей на скрипке и других смычковых инструментах, подобно тому как в России их называли «собственно музыканты». Кто же эти инструменталисты в списках Королевской капеллы, дошедших до нас? – боярин Ян из Белой (1494–1502), Миколай Стары (1500), цыган Станислав Кулик, Боживуй Станислав, «любимец короля» (1502–1505).

В 1520 году при новой польской королеве – итальянской княжне Боне Сфорца – капелла была реорганизована, а солисты объединены в общий вокально-инструментальный ансамбль. Придворный флейтист Муха выезжал по заданию короля в Германию и привез оттуда многих инструменталистов. Были приглашены и итальянские музыканты.

В самом конце XVI века столица государства переносится из Кракова в Варшаву, новый политический и культурный центр страны. Здесь в Королевской капелле скрипка уже не только называется, но и становится главным инструментом многочисленных ансамблей светской и церковной знати, костелов, монастырей, городов. Королевская капелла расширяется. В нее входят шестьдесят музыкантов, возглавляет которых композитор Лука Маренцио – первый крупный итальянский музыкант, работавший в Польше (1595–1598). В Варшаве он занимался интенсивной композиторской и исполнительской деятельностью. В 1604 году в Кракове издается ряд его сочинений. По возвращении в Италию он опубликовал в 1616 году инструментальные «Священные концерты». В этой музыке есть влияние польских традиций.

Затем капеллой руководили А. Чилли, А. Пачелли и другие видные итальянские

музыканты. В ней работали итальянские скрипачи Дж. Чезаре (ученик К. Порты), А. Фириначчи и другие. С 1628 по 1649 год капельмейстером капеллы становится итальянский композитор Марко Скаччи. Им были созданы многочисленные оперные и духовные произведения. Ведущую партию в его инструментальных сочинениях играла скрипка. Музыканты для капеллы подбирались в Париже, Риме, Венеции альтистом К. Форестом-младшим.

Играл в капелле и немецкий скрипач и композитор П. Элерт (ум. в 1653). С 1634 по 1651 год он выступал не только как исполнитель, но и обучал мальчиков игре на скрипке. В этот период в Польшу приезжают и замечательные европейские скрипачи Карло Фарина (в городской капелле Гданьска около 1629 г), Тарквиний Мерула (1624) и другие.

Королевская капелла славилась и выдающимися польскими композиторами и инструменталистами. В 1621–1648 годах в списках капеллы значится имя Адама Яжембского, а позднее и его сына – скрипача Шимоти Яжембского (1630–1679); с 1638 по 1644 год в капелле работает Марцин Мельчевский; в 1632 году там играет и Бартоломей Пенкель, с 1630 по 1651 – Ганьницкий, в 1634 – В. Адамецкий, в 1643 – семейство Каржевски.

С 1697 по 1756 год, в связи с переносом столицы, основной состав капеллы был переведен из Варшавы в Дрезден. В капелле числятся польские скрипачи А. Рыбицкий и Росоловский.

Оставшаяся в Варшаве небольшая группа придворных музыкантов была в 1717 году организована в новую капеллу, работавшую параллельно с Дрезденской. Она получила название «Малая камерная музыка». Первым скрипачом в ней работал известный Ф. Бенда, а флейтистом И. Кванц. После возвращения капеллы в 1765 году в Варшаву в ее составе мы встречаем выдающихся скрипачей: Гаэтано Пуньяни, Джованни Баттиста Виотти, Джованни Джорновик (Ярнович), польских скрипачей Феликса Яневича, Ф. Стемпловского, Пражмовского. Такому составу могла позавидовать любая европейская капелла. С 1771 по 1780 год капеллу возглавлял знаменитый польский композитор Ян Стефани. В 1795 году она была распущена.

Наряду с Королевской капеллой в Польше начиная с XVI века образовывались многочисленные городские и духовные капеллы, а также капеллы крупнейших магнатов (например, городская капелла Гданьска в 1560 году, позднее – капелла Мариацкого собора). Первоначально городской ансамбль имел следующий состав: несколько певцов, две скрипки, две виолетты (возможно, инструменты типа альты), два корнета (цинка).

Несколько позднее к ним прибавились другие духовые инструменты. В середине XVII века в капелле служили польские скрипачи: Туневский, Тобиан Вайда, Морцин Любич, Магей Лемпка, Якуб Оловия. В Гданьске же с 1550 года существовало и «братство» народных скрипачей.

В капелле Гнезненского собора в середине XVI века числились не только вокалисты, но и инструменталисты. Существует документ 1595 года, свидетельствующий, что из кассы собора получил вознаграждение скрипач Андрей, который играл «на скрипичках в хоре». Позднее капелла разрослась, стала известной благодаря композиторам Миколаю Зеленьскому и М. Звезховскому. Есть сведения о том, что в Польше до конца XVIII века существовало восемьдесят четыре капеллы, принадлежащие частным лицам. Наиболее крупными из них в XVI веке были капеллы Радзивиллов, Яна Замойского, Любомирских, Гурков, Костков и другие.

Так, у Радзивилла Черного служили в капелле свыше ста музыкантов, участвовавших и в королевских увеселениях. В капелле Кшиштофа Радзивилла – гетмана Литовского – служил Микель Анджело Галилей (брат астронома) и его сын Винченцо – певец и лютнист (позднее член капеллы Тышкевича).

Капеллу Богуслава Радзивилла возглавлял польский скрипач Жилка. Особенной популярностью пользовалась капелла Доминика Радзивилла в Несвиже (а также в Бялой и Слуцке). Там работали польские скрипачи Матеуш (1781) и Шимон (1780), итальянский скрипач Д. Константины (1780).

Капелла Любомирских наибольшую известность приобрела при Станиславе Любомирском – «воеводе русском». Здесь впервые в Польше в 1620 году начали ставиться оперы. Капелла в середине XVII века состояла из двенадцати музыкантов, семь из которых были скрипачами. В списке капеллы 1645 года значатся такие имена скрипачей: Херолдовски,

Хестор, Иваньский, Марчевский, Станислав, Сепховский, а также итальянский скрипач Винченца. Возглавлял капеллу тоже итальянец – композитор Дж. Б. Филиппин. В большой вокально-инструментальной капелле Яна Замойского служило много польских скрипачей. Там работали знаменитый польский композитор Миколай Гомулка и его сын. Князь Ш. Потоцкий имел замечательную капеллу в Тульчине. Известно, что он послал в Италию своего крепостного с Украины, сына кузнеца Федора, обладавшего музыкальным талантом. Восемь лет Федор учился игре на скрипке в Неаполе. По возвращении он возглавил княжескую капеллу под именем Теодора Феррари. Уже с XVII века в списках капелл появляются имена не только безродных музыкантов, но и шляхтичей, играющих на скрипке, что свидетельствует об изменении социального отношения к званию скрипача-профессионала.

Если королевские капеллы и капеллы крупных магнатов обслуживали лишь узкий круг аристократов, то капеллы костелов, городские и школьные капеллы выполняли другую роль. Костел был своеобразным концертным залом, собиравшим все население города. Музыка, звучавшая там, включала подчас и элементы светского характера и содержания, в ней сохранялась живая связь с простонародными традициями.

Несомненно, лучшие капеллы костелов, местные капеллы городов, где работали замечательные польские композиторы и инструменталисты, создававшие шедевры музыкального искусства, способствовали развитию вкусов слушателей, музыкальной культуры, включали в свой репертуар сочинения европейских композиторов, например Мысливечека, Моцарта (его арии из опер), Гайдна и других. Среди капелл костелов особую известность приобрели Язловецкая и Краковская, Ченстоховская и другие. Интересно, что в библиотеке Катедр Вавеля в Кракове хранятся датируемые тем временем светские сочинения.

С начала XVII века развивается и скрипичная педагогика. В 1604 году в Кракове преподает итальянский скрипач и композитор Альфонс Пагани (ум. до 1629). Известна и педагогическая деятельность в Варшаве скрипача немецкого происхождения Неймана (1620–1680).

В 1647 году в Кракове выходит из печати небольшое пособие Я. А. Горчина под названием «Табулатура музыки или музыкальная тренировка, благодаря которой каждый, когда только а, б, с будет знать, может быстро научиться петь и на всяких инструментах, то есть на скрипках и клавикорде и прочей музыке, играть с нот». Это первое известное нам польское печатное пособие. В этой работе еще мало уделялось внимания собственно скрипичному обучению.

В предисловии автор писал: «Я стремлюсь не к тому, читатель, чтобы сделать всех музыкантами, а к тому, чтобы все, кто гордится своим польским именем, могли по крайней мере теоретически знать музыку. Ибо если основами (принципами) искусства будут владеть только чужеземцы, а мы будем все получать из их рук, то каких только мы не услышим насмешек, – и так мы уже слышим их вдоволь, когда с жадностью хватаем чужое даже худшее, а к нашим собственным творениям (инвенциям), если они только созданы по-польски, относимся с пренебрежением, совсем не ценим их, хотя они часто бывают гораздо более мелодическими, чем все те (чужие)...»

Творчески усваивая достижения европейского музыкального искусства, польские музыканты стремились сохранить и развить национальную самобытность; отсюда и постоянное внимание к истокам – народному искусству. Именно поэтому, очевидно, польская музыкальная культура оказывала сильнейшее воздействие на соприкасавшихся с ней иностранных музыкантов. Влияние польской музыки и исполнительского искусства (особенно скрипичного) еще недостаточно изучено и учтено в контексте европейской культуры. Многие польские скрипачи работали и за пределами своей родины в иностранных капеллах.

Так, польский скрипач Адам Яжембский работал в 1612 году в Берлине. В 1624 году там служил другой скрипач – А. Хажебски, писавший небольшие инструментальные «концерты». Скрипач Матеуш Вантцке, по прозвищу «Поляк», служил в 1609–1612 годах в городской капелле Штеттина. В городских актах он фигурирует и как дударь, который «нарушал спокойствие своими песнями и дудами».

Характерен отзыв немецкого композитора Г. Ф. Телемана (1681–1767), который писал, что «имел возможность изучить польскую музыку во всей ее правдивой красоте. В

обыкновенных трактирах исполнялась она на скрипках, настроенных на терцию выше, чем обычно, а способных заглушить полдюжины других скрипок <...>. Просто трудно поверить, какие чудесные замыслы возникают у этих кобзарей и скрипачей, когда они начинают фантазировать во время перерыва в танцах. Внимательно слушающий человек мог бы на протяжении недели набраться от них мыслей на всю жизнь» (6, 197).

Под впечатлением польской музыкальной жизни Телеман написал восемь так называемых «польских» сочинений, среди них две «Польские сонаты» – одна для скрипки, альты, виолончели и клавесина, другая – для двух скрипок, виолончели и клавесина; четырехчастный «Польский концерт» для струнного камерного оркестра и клавесина, «Польская увертюра». В этих сочинениях он широко использует польские народные интонации и приемы игры народных музыкантов.

В XVII веке развиваются национальные жанры скрипичной музыки. Особый интерес в жанровом отношении и в использовании инструментов представляет сочинение М. Зеленьского (начало XVII века) – три инструментальные фантазии для корнетов и фагота (или скрипки, виолончели и органа). Написаны они в духе народных фантазий (которые обычно игрались в перерывах между танцами). Это наиболее ранние свидетельства профессиональной польской инструментальной миниатюры, в них творчески используется стиль широко распространенных тогда канцон. Народные приемы игры, развитая концертная форма, мелодичность – отличительные качества этих произведений. М. Зеленьскому принадлежит и цикл «Священных симфоний», где широко используются скрипки.

Более развитое скрипичное творчество мы находим у Марцина Мельчевского (ок.1600–1651) – замечательного польского скрипача, композитора, дирижера. В 1639 году его имя впервые появляется в списках Королевской капеллы. Он работал там до 1644 года, после чего перешел на службу к брату короля – епископу вроцлавскому и плоцкому Карлу Фердинанду. У М. Мельчевского учился Николай Дилецкий, создатель музыкальной грамматики.

О Мельчевском-скрипаче сведений не сохранилось. Однако о его игре можно судить по дошедшим до нас инструментальным сочинениям, отражающим стиль его исполнения. Среди них две канцоны для двух скрипок, фагота и цифрованного баса, пять канцон для двух скрипок, фагота (тромбона) и цифрованного баса, Концерт для баса, двух скрипок, фагота и цифрованного баса, ряд сочинений для ансамбля.

М. Мельчевский первый в столь широких масштабах ввел инструментальное концертное музицирование в мессах. Ярким примером тому служит Концерт для баса, двух скрипок, фагота и цифрованного баса. Развернутое инструментальное вступление предваряет музыкально-событийный ряд, изложенный далее. Особенно выразительны и изящны мелодии концертирующих скрипок. Лирико-драматические интонации, плавные ниспадающие ходы секвенций подготавливают вступление вокального голоса.

Партия первой скрипки на протяжении почти всего концерта сохраняет самостоятельное значение, порой сопровождая ведущий голос орнаментальными украшениями. Этот «лирический комментарий» скрипок нередко разрастается в обширные самостоятельные интермедии, где дается простор импровизациям. Такие приемы позднее широко распространялись в польском скрипичном творчестве и исполнительстве, достигших расцвета в XIX веке.

В чисто инструментальном концертном стиле написаны у Мельчевского канцоны. Канцона как жанр встречалась в сочинениях итальянских композиторов А. Габриели и К. Меруло, а также Дж. Габриели (в ансамблях, органной музыке). В Польше канцона была хорошо известна. Вокальный стиль ее изложения, шедший от полифонических вокальных мотетов, месс, сочетался с формировавшимся инструментально-концертным стилем. Канцона была предшественницей как развитой полифонической формы (в частности, фуги), так и жанра *concerto grosso*.

В Польше жанр канцоны вырос на национальной почве – как продолжение и развитие жанра инструментальной думы и тех импровизационных интермедий, которые звучали на сельских праздниках в перерывах между танцами. Напевность мелодического движения, идущая от народной песни, сочеталась в польской канцоне с яркой ритмической

обостренностью, вариационной выдумкой, свойственными народным танцам.

В канцонах Мельчевского ярко выражены черты жанра польских канцон. Многие из них он именовал ариями для двух или трех инструментов, хотя в исполнении участвовало четыре или пять инструментов, – видимо, автор хотел подчеркнуть концертную самостоятельность верхних голосов.

Начальные разделы канцон Мельчевского близки запеву украинской думы. Затем широкое, плавное течение мелодии переходит в имитационную переключку голосов, выявляющую основной тематический материал, подвергающийся вариационному развитию. Форма строится в основном на темповом чередовании частей. Можно проследить и ранние монотематические связи между частями, развитие близкого круга интонаций путем их варьирования.

В быстрых вступлениях и заключениях звучат фанфарные, маршевые интонации. Партии скрипок развиты, фактура тщательно разработана. Мельчевский не выходит почти нигде за пределы первой позиции (лишь порой встречается третья).

Благодаря выразительности музыки, связи с сельским и городским фольклором, яркой концертности эти произведения М. Мельчевского стали этапными в развитии польского инструментального стиля. Их можно рассматривать в качестве непосредственных предшественников польского *concerto grosso*, развитого в творчестве другого скрипача – Адама Яжембского, а также в качестве такой своеобразной формы инструментальной пьесы национального характера, как рондо.

Адам Яжембский (ок. 1590–1649) был выдающимся скрипачом-исполнителем и композитором. Разносторонне образованный, он был и поэтом, оставившим интересную книгу «Гостинец, или Описание Варшавы», и архитектором-строителем королевских дворцов в Уяздове и Варшаве. Имел звание «королевского музыканта», «королевского архитектора», был конструктором и мастером музыкальных инструментов.

Родился А. Яжембский в Варне над Пилицей. Будучи воспитателем сыновей польских магнатов, он много путешествовал с ними за границей. В 1612 году он числится «польским виолистом» в берлинской капелле курфюрста Иоганна Зигмунта, концертирует в Германии. В 1615 году выезжает в Италию. В Варшаву он прибыл в 1619 году и был принят в Королевскую капеллу.

А. Яжембский, судя по дошедшим до нас сочинениям, писал в основном чисто инструментальную музыку. Ему принадлежит также ряд переложений для инструментального ансамбля вокальных сочинений. В его сборнике, датированном 1627 годом, двадцать восемь канцон и концертов. Это – ансамблевые инструментальные сочинения, написанные для двух, трех или четырех голосов с цифрованным басом. Сольные голоса предназначались для исполнения на скрипке, виоле-бастарде (виоле с бурдонными струнами), а иногда фаготе или тромбоне.

В канцонах А. Яжембского концертная форма, по сравнению с сочинениями Мельчевского, более развита; богаче была и фактура, что отражало его стиль исполнения. В отдельных канцонах можно проследить раннее проявление двухтемности. Например, в канцоне № 4 первой теме – маршеобразной, танцевальной, с упругим, острым ритмом контрастирует вторая тема – лирическая, явно славянского происхождения. Теснейшую связь с сельским танцем сохраняет другое сочинение А. Яжембского, «Тамбуретта» – очаровательная миниатюра, своеобразная картинка сельского праздника. Оживленность фактуры, «пружинистость» танца поддерживается сквозным проведением лейтмотива, данного вначале. В конце пьесы живой танец сменяется торжественным шествием в характере полонеза.

Кроме того, А. Яжембский разработал форму *concerto grosso* почти на шестьдесят лет раньше первых образцов этого жанра, появившихся в творчестве Дж. Торелли в 1686 году («Камерные концерты»). Здесь Яжембский опирался на достижения национального инструментального искусства, на польские ансамблевые традиции, в частности, развивал жанр фантазии М. Зеленьского.

Произведениям Яжембского свойственны высокая вариационная и имитационная техника, динамические и метроритмические контрасты, включение эффекта эха. Большим достижением было и применение метода развития основной темы концерта путем вычленения отдельных ее

интонаций. В этом он предвосхитил приемы, характерные для становления классической формы сонатного *allegro*.

Один из концертов Яжембского для трех скрипок и баса имеет программное название «Nova Casa» («Новая хижина»). Первая тема – широкая, решительная, светлая, рондообразного типа. Вторая – по характеру неустойчивая. Интонации двух тем вступления трансформируются и звучат в миноре, движение как бы замедляется. Необычайно выразительно написана переключка скрипок, подводящая к среднему разделу. Здесь господствует камерность, спокойствие ноктюрнового плана. Затем приглушенно звучит изящный придворный танец.

Имитационная переключка скрипок подготавливает возвращение основной темы, которая вариационно разрабатывается. В конце концерта фактура динамизируется, создавая ощущение оживления, ликования. Этот эпизод весьма близок по своей выразительности и использованию инструментов будущей «Весне» из цикла «Времена года» А. Вивальди (эпизод пения птиц).

Концерт А. Яжембского «Хроматика» написан также для трех скрипок и баса. Он интересен своим построением, близким сонатной форме. Яркая фанфарная тема типа «Тамбуретты» образует основу крайних частей концерта. Для них характерна стремительность, живость, подчеркиваемая имитационной переключкой инструментов. Средняя часть – разработочная, построена на варьировании элементов второй темы концерта (а отчасти и первой). Переменность лада второй темы, в которой нашли воплощение интонации народных песен, своеобразно развивается, тема обогащается хроматическими ходами (отсюда и название концерта). Здесь Яжембский проводит принцип интонационной разработки, схожей в чем-то с импровизациями народных музыкантов.

Почти дословное повторение материала первой части в финале создает ощущение развернутой, с элементами зеркальности, репризы. В концертах Яжембского происходит кристаллизация формы сонатного *allegro*. Он вводит контрастную двухтемность, применяет принцип тематической разработки (хотя, конечно, еще не в полном значении этого термина). Можно отметить и его стремление динамизировать репризу, придать ей образное значение в целостной форме. Характерно, что его творчество строится на народной ладности, национальном темообразовании, на использовании сложившихся приемов польского музицирования.

В XVII веке в сельской и городской культуре продолжает развиваться народно-бытовое музицирование. Усиливается роль небольших ансамблей музыкантов. К наиболее старым формам таких ансамблей, включавшим дуду (или духовой инструмент) и скрипку, прибавляются маленькие сельские «капеллы», включавшие одну или две скрипки, смычковый бас (двух-трехструнный), дуду, бубен и т. д. Постепенно ансамбль, состоящий из двух скрипок и баса (аналогичный «троистой музыке» на Украине), пришел на смену ансамблям с дудой. Некоторые польские народные ансамбли изображены на картинах знаменитого польского художника Яна Матейко.

На рубеже XVII и XVIII веков появляется ряд интересных сочинений, особенно в жанре скрипичной сонаты. Первая польская соната появляется в творчестве Станислава Сильвестра Шажиньского, о котором, к сожалению, не сохранилось биографических данных. Соната Шажиньского принадлежит к жанру трио-сонат. Она написана около 1700 года и предназначена для двух скрипок и органа. Несомненно, польские мастера были знакомы с сонатами итальянских музыкантов. Да и в самой Польше иностранные музыканты писали и издавали скрипичные сонаты. К примеру, немецкий композитор Ф. Бухнер (1614–1669), работая капельмейстером капелл в Кракове, создал около 1642 года ряд скрипичных сонат.

Соната Шажиньского написана с большим мастерством, знанием выразительных возможностей инструментов, с хорошей техникой полифонического письма. Партия первой скрипки уже несколько отличается от второй большей концертностью. Подобно концертам Яжембского, соната построена по концентрическому принципу: в центре формы находится энергичное, фугированное *allegro*, изложенное только у второй скрипки. Начинает и завершает произведение *Adagio* – торжественное и приподнятое.

По своему образному содержанию и построению соната Шажиньского – образец классической трио-сонаты. Интересен драматический элемент, проявившийся в этом

произведении, его истоки следует искать в народном творчестве, которое, начиная с «Думы» неизвестного автора, оказывало определяющее воздействие на лучшие образцы инструментальных произведений польских композиторов.

В польских городах скрипачи служили главным образом при дворах знати и церквах. Они должны были уметь играть не только на скрипке, но и на целом ряде других инструментов. Например, Миколай Гомулка играл на органе, трубе, флейте, лютне и скрипке.

В Польше служат многие видные европейские скрипачи, например Ф. Фиорилло. Итальянский скрипач К. Чиприани служил капельмейстером у князя Сапеги, часто выступал в Варшаве, в том числе и с исполнением собственных скрипичных концертов. Дирижером и скрипачом частной капеллы работал в Польше Жан-Батист Анэ, ученик Корелли. По некоторым сведениям, он был придворным скрипачом польского короля Станислава Лещинского с 1736 по 1755 год.

В начале XVIII века в Польше работает ряд скрипачей и композиторов. Одним из них был Марцин Юзеф Жебровский (1702–1770). Он подписывался «Музыкант – скрипач, концертный маэстро». Ему принадлежат два *Adagio* для скрипок, гобоев, кларнетов, органа и баса; несколько сонат-дуэтов для двух скрипок в сопровождении двух гобоев, двух кларнетов и органа, а также ряд вокально-инструментальных сочинений.

В Гнезненской капелле работал Матеуш Звежховский (1713–1768). Его отец – Анджей – был скрипачом и органистом капеллы. После его смерти в 1735 году Матеуш занял его место. Звежховскому принадлежат инструментальные пьесы для двух скрипок, двух кларини и органа, прекрасная Пастораль для двух скрипок и органа. В своем Реквиеме (1760) он широко использует выразительные возможности скрипки (состав оркестра – первая и вторая скрипки, два кларини и орган – типичный состав Гнезненской капеллы XVIII века).

Концертмейстером придворного оркестра и дирижером, а затем концертмейстером оперного театра работает скрипач и композитор чешско-итальянского происхождения Ян Стефани (1746–1829). Он родился в Праге, учился в Италии. Работал сначала в Вене, в придворном оркестре. В 1771 году переехал в Варшаву.

В его инструментальных произведениях, особенно в полонезах, можно отметить черты польской народно-бытовой музыки. Перу Стефани принадлежала и чрезвычайно популярная в то время опера «Краковяне и горцы», в которой проявились демократические стремления передовой польской интеллигенции. Стефани занимался и педагогической деятельностью. Среди его учеников – сын Юзеф и Ян Витковский.

В капелле князя Т. А. Огиньского с 1775 по 1786 год работал замечательный польский композитор и скрипач Юзеф (Иосиф) Козловский (1757–1831). Он обучал музыку сына князя – Михаила Клеофаса Огиньского, а затем работал в России, написал ряд популярных полонезов.

Из семьи Огиньских занимался на скрипке не только Михаил Клеофас (позднее он продолжал занятия у Виотти, Ярновича и Байо), но и Михаил Казимеж (1728–1800). Он также учился у Виотти, играл на арфе, был одним из первых творцов польской оперы. Для скрипки им написаны Полонез и тринадцать песен для голоса, двух скрипок и баса.

Большой интерес представляет также Соната *A-dur* для скрипки и баса Кароля Огиньского, относящаяся к середине XVIII века. Данных о жизни и деятельности композитора не сохранилось. Соната представляет образец предклассической сонаты. Высокое мастерство композитора позволяет поставить эту сонату в один ряд с лучшими сонатами Вивальди. Особенно привлекательна вторая часть сонаты – *Adagio* – свободно льющейся, широкой мелодией, прерывающейся стремительными импровизациями.

Выдающимся польским скрипачом и композитором был Ян Клечиньский (1756–1828). Вместе с Ф. Яневичем, Я. Ваньским, А. Ф. Дурановским он представлял польскую скрипичную школу на рубеже XVIII и XIX веков. Я. Клечиньский родился в Польше, где и получил первоначальное скрипичное образование. После первого раздела Польши он уехал в Вену, где учился по композиции у И. Гайдна. Около 1781 года он становится концертмейстером капеллы графа Брейнера, а с 1803 года до смерти работает скрипачом Придворной венской капеллы. Он был известен как прекрасный виртуоз, занимался педагогикой.

Я. Клечиньскому принадлежат двенадцать дуэтов для двух скрипок, три смычковых трио, вариации для скрипки и альты и для двух скрипок. Известно, что он написал также скрипичный

концерт. Влияние стиля венских классиков на него несомненно. В то же время многие его произведения пронизаны интонациями и ритмами польских народных песен и танцев. В его смычковых трио ощущаются черты полонезности, ладовая переменность, свойственная польскому фольклору.

Интересны дуэты для двух скрипок Я. Клечиньского. Так, Дуэт № 1, op. 1, A-dur построен на варьировании одной темы, проходящей сквозь все три части. Это своего рода характерные вариации, получившие затем в польской музыке (например, в «Русском карнавале» Венявского) большое развитие. Дуэт B-dur (op. 2, № 1) привлекает драматическим замыслом. Первая часть – небольшая драматическая сценка. Характерна импровизационная свобода партий. Эта импровизационность широко разворачивается в речитативном Adagio.

Ярким скрипачом был Феликс Яневич (1762–1848). Он родился в Вильно и с раннего детства обучался игре на скрипке. Уже в пятнадцать лет становится солистом Придворной капеллы в Варшаве, где работают такие выдающиеся музыканты, как Г. Пуньяни, Дж. Виотти, И. М. Ярнович. Несомненно, он испытал благотворное воздействие их искусства. На стипендию короля Яневич совершенствовался во Франции (Нанси), где был в 1784 году в свите Ст. Лешинского.

В 1785 году Яневич приезжает в Вену. Он подружился с Гайдном, Моцартом, который высоко ценил талант скрипача и посвятил ему, по некоторым сведениям, Andante для скрипки с оркестром A-dur (KV. 470) как вторую часть к исполняемому Яневичем концерту № 16 e-moll Виотти. Этот концерт Яневич мог исполнять с капеллой графа Валлерштейна, в которой одно время служил концертмейстером. Польский скрипач участвует в квартетных собраниях у Моцарта, пользуется его и Гайдна советами по композиции.

В 1786–1787 годах Яневич концертирует в Италии, выступает во Флоренции, Милане, Турине. Здесь он познакомился с выдающимся итальянским скрипачом П. Нардини, совершенствовал под его руководством свое мастерство, пользовался также советами своего старого знакомого Пуньяни.

В конце 1787 состоялись два концерта Яневича в Париже, где он живет до 1792 года, с огромным успехом выступает в «Духовных концертах», работает первым скрипачом Итальянской оперы и солистом в капелле князя Орлеанского. Здесь он вновь встречается с Виотти, с которым у него устанавливаются дружеские отношения.

В этом же году он поселяется в Англии (где продолжается дружба с уехавшим туда Виотти), выступает в концертах И. П. Саломана как солист, дирижер, концертмейстер оркестра. Он принимает участие в концертах Гайдна, неоднократно играет с Дж. Боттезини, певицей А. Каталани, дирижирует. В Ливерпуле организывает издательство и нотный магазин. Яневич – один из основателей Лондонского филармонического общества (1813) и первый концертмейстер филармонического оркестра. Он помог К. Липиньскому в организации концертов в Англии и Шотландии.

Ф. Яневичем написано пять скрипичных концертов, шесть дивертисментов для двух скрипок, шесть трио для двух скрипок и виолончели. В них развиваются интонации польского крестьянского и городского фольклора. Он одним из первых широко использовал в скрипичной музыке народные польские танцы. Во Втором скрипичном концерте, а также в нескольких трио (№ 1, 2 и 4) он применил форму полонеза.

Полонезы Ф. Яневича еще несут в себе черты стиля рококо. Его полонез сближается с менуэтом, носит камерный характер. Мелодическое богатство верхнего голоса разворачивается на фоне незатейливого аккомпанемента. Характерный полонезный ритм по большей части проводится не в партии сопровождения (что станет правилом позднее), а в мелодии (например, в изящном, отточенном полонезе из трио № 1, вторая часть).

В трио № 3, сонате для фортепиано и скрипки, в дивертисментах Ф. Яневич применяет и мазурку. Используются им и другие польские танцы. Характерно, что он всегда подчеркивает своеобразие народного колорита яркими штрихами, тембровыми красками. Так, сельская танцевальная тема начала первой части трио № 1 выделена ярким колоритом баска.

Шесть дивертисментов Яневича представляют собой вариации на популярные мелодии из опер (в том числе и Моцарта). Вариации эти, предназначавшиеся, видимо, для широкого музицирования, внешне не особенно трудны, фактура их прозрачна и экономна. Однако

ритмическая сложность и особенности стиля требуют от исполнителя предельной легкости и изящества.

Наиболее виртуозны концерты Яневича. В них господствует скрипка. Блестящий виртуозный стиль, множество эффектных скрипичных приемов, патетические интонации, масштабность – все это заставляет считать концерты предшественниками романтического скрипичного концерта. Яневич применяет здесь и самые высокие позиции (до ми четвертой октавы), сложные комбинации двойных нот в быстром темпе, скачки, двойные трели, эффектные штрихи – блестящее *staccato* вверх и вниз смычком, *spiccato*, рикошет и т. д. Чувствуется, что это писал виртуоз, в совершенстве владеющий скрипкой. В то же время явно ощущается, что написано это было Яневичем в расчете прежде всего на собственный стиль исполнения и собственные возможности.

Характерно, что сам Яневич считал лучшими произведениями свои трио, первый опус которых он посвятил «своему другу Виотти» и играл их с ним в Париже и Лондоне. Однако и в его концертах есть части, сохранившие вполне свое художественное значение, например, *Adagio* из концерта № 4 *A-dur*, привлекающее классически ясной формой, моцартовской чистотой. Интересна и импровизационная авторская каденция к этой части.

В Познани развертывается в это время деятельность польского скрипача и композитора Яна Ваньского (старшего) (1762 – после 1800). Ему принадлежит ряд опер, симфоний, произведений духовной музыки, а также польских танцев – мазурок и полонезов. Работая в капеллах различных польских магнатов, Ваньский имел дело обычно с небольшими составами оркестров. Главную функцию в его инструментальной музыке выполняют две скрипки, альт, виолончель, поддержанные двумя – четырьмя духовыми инструментами. Его «симфонии» – это порой переработанные увертюры к его операм, приобретающие, в определенной мере, программный характер. Таковы его симфонии «Пастух с Вислы» и «Крестьянин».

Симфонии отражают в значительной мере стиль классицизма, но язык их – сугубо национальный, широко использующий сельские бытующие интонации. Порой Ваньский прямо цитирует народные мелодии (побочная партия первой части симфонии № 1). Его симфонии четырехчастны. Средние части – медленные (обычно *Andante* и *Менуэт*), крайние – быстрые, причем финал – рондо с элементами сонатности.

Пожалуй, у Ваньского впервые появляется столь развитая партия первой скрипки, приобретающая концертный характер. Структура некоторых из его симфоний является, по сути дела, широко развернутой формой *concerto grosso* в том ее виде, которая была представлена в творчестве А. Яжембского. Два сына Ваньского стали известными музыкантами. Ян Непомуцен был концертирующим скрипачом и композитором, Рох – виолончелистом.

Начал свою карьеру как скрипач и Кароль Курпиньский (1785–1857) – родственник Ваньского. Восемь лет проработал Курпиньский вторым скрипачом у старосты города Мошкова Феликса Поляновского. Там же одно время работал и Ваньский. Здесь с ним встречался и играл в квартете молодой К. Липиньский. Затем Курпиньский переехал в Варшаву, был концертмейстером и вторым дирижером Варшавской оперы. Им написан ряд инструментальных сочинений, в том числе трио для скрипки, кларнета и виолончели, ноктюрн для валторны, альты и фагота. Среди оригинальных скрипичных сочинений – «Граурная дума» для скрипки и фортепиано.

Блестящим польским виртуозом был Август Фредерик Дурановский (1770–1834). Он был сыном французского эмигранта, капельмейстера капеллы князя Огиньского. Первые уроки дал ему отец. Затем Дурановский учился у Виотти. В 1794–1795 годах он с большим успехом концертировал в Италии и Германии, отличаясь блестящей пассажной техникой, искусством двойных нот, виртуозными штрихами.

Главной особенностью его игры было проведение мелодии на фоне *pizzicato* левой руки. Паганини в молодом возрасте слышал Дурановского на концертах в Милане и говорил Ф. Ж. Фетису в Париже, что многое «тайное» в своей технике, в том числе *pizzicato* левой рукой он перенял у Дурановского.

Вскоре Дурановский оставил музыкальную деятельность и стал военным. Лишь в 1810 году он возвращается к концертной работе, выступает в Германии, Чехии, Польше. Затем работает первым скрипачом в Касселе и первым скрипачом оперного театра в Страсбурге.

Дурановский написал концерт A-dur, Вариации на тему оперы Дж. Паизиелло «Молинера», шесть этюдов для скрипки соло, пятнадцать этюдов для двух скрипок, дуэты для скрипки и альты, ряд других виртуозных сочинений.

Необходимо упомянуть и о деятельности в Польше выдающегося композитора Юзефа Эльснера (1769–1854). Швед по происхождению, он с детства учился играть на скрипке и на органе. В 1789 году работает в качестве первого скрипача капеллы монастыря во Вроцлаве, пишет скрипичные дуэты, симфонии, камерно-инструментальные ансамбли.

После работы в Вене и Брно Эльснер становится дирижером оперного театра во Львове. Здесь им был создан скрипичный концерт, написанный для одной из своих учениц, которую он обучал игре на скрипке. Затем он работает дирижером Варшавской оперы. Эльснеру принадлежит шесть сонат для скрипки и фортепиано, одна – для скрипки, виолончели и фортепиано. Скрипичный концерт его до нас не дошел.

В частных польских капеллах в это время работают многие видные скрипачи. Чех Ф. Лессель служит с 1780 года капельмейстером оркестра Чарторизских в Пулавах, Август Герке (отец знаменитого пианиста) – дирижером оркестра Ганьского. С ним концертировал в России Липиньский, Л. Шпор посвятил Герке свой концерт ор. 22. У графа Г. Пшеждецкого в Черном острове первым скрипачом работал итальянец Тонини, учитель известного польского скрипача Н. Бернацкого. У многих польских магнатов – Любомирских, Потоцких и других руководил капеллами Феликс Липиньский – отец Кароля Липиньского.

В 1774 году в Лейпциге вышла «Скрипичная школа», написанная немецким скрипачом и педагогом Г. С. Лелейном (1727–1782), который много лет проработал скрипачом, а затем капельмейстером в оркестре Гданьска. Знакомство с польской скрипичной школой, польской музыкой повлияло на его педагогические взгляды. В своей «Школе» он дает много сведений о польской народной музыке, приводит примеры народных мелодий.

В конце века широко распространяется музицирование в частных домах, в крупных городах возникают «Общества любителей музыки», «Музыкальные клубы». Все большее распространение получают открытые камерные и симфонические концерты, особенно в дни ярмарок. Расширяются и международные связи польских музыкантов, особенно с братскими славянскими народами.

Успешный процесс развития польского скрипичного искусства был прерван разделом Польши в самом конце XVIII века. Ликвидация Польского государства произошла в то время, когда процесс образования польской нации уже завершился. Начался длительный период героической борьбы польского народа за освобождение от национального и социального гнета, за самобытность польской культуры, за создание независимого Польского государства. В конце века искусство все более активно отражает революционные настроения, протест народных масс. На смену классицизму и сентиментализму приходит романтическое направление.

Глава IX ЧЕШСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

Чешское смычковое искусство, существенно обогатившее мировую инструментальную культуру, истоками своими уходит в средние века и неразрывно связано с чешской народной – вокальной и инструментальной – музыкой. Чешский народ, как и другие, слагал свои песни, имел музыкантов-умельцев среди крестьян и горожан; странствующие музыканты и певцы, подобно русским скоморохам и немецким шпильманам, оказывали влияние и на раннюю профессиональную музыку.

Ранние литературные сведения о применявшихся в Чехии (точнее, в Чехоморавии) музыкальных, в частности, смычковых инструментах мы находим в относящемся еще к XIII веку рукописном «Трактате о музыке» Иеронима Моравского (53).

В числе различных видов смычковых инструментов, которые описывает этот моравский ученый, мы находим инструменты типа фиделя (viella) и ребека (rubeba). Автор приводит их строи, свидетельствуя о наиболее ранней фиксации квинтового строя, относящегося к двухструнному ребеку.

Среди трех квартово-квинтовых вариантов строя пятиструнного фиделя он дает вариант, употреблявшийся в народных песнях, в котором, как верно отмечает Б. А. Струве, «начинает ярко выделяться квинтовая основа» (40, 141), характеризующая в дальнейшем скрипичный строй.

Квинтово-октавный принцип настройки, как это отмечает В. Бахман, до сих пор сохраняется на фиделеобразных народных смычковых инструментах (дында, нити, пайерки) на родине Иеронима Моравского, в Моравии (50, 110).

Чешский термин housle⁶ в применении к смычковому инструменту встречается уже в Збраславской хронике летописца Петра Житавского (1297), описывающего праздничную музыку при дворе Вацлава II в Праге; здесь же упоминается смычковый инструмент, именуемый им лирой.

Ранние изображения струнных инструментов мы находим в чешских рукописных книгах XIII–XIV веков, а также на фресках старинных чешских храмов. Так, например, в Велиславовой библии (XIV век) мы находим изображение женщины, играющей на четырехструнном фиделеобразном инструменте, который она держит на плече. Примерно в той же позе мы видим ангела, играющего на трехструнной фидуле, изображенного в рукописной книге «Passional Kunhutina» (начало XIV века). Фиделеобразный смычковый инструмент в таком же положении изображен и в Оломоуцкой библии (1417).

Различные смычковые инструменты в руках играющих ангелов можно увидеть на фресках замков Карлштейна (XIII век), Карлова Тына (XIV век) и других старинных чешских дворцов и храмов. Одна из фресок Карлштейна (1366) воспроизводит ангела, играющего на четырехструнном фиделеобразном инструменте, по форме приближающемся к русской балалайке.

Подобные изображения свидетельствуют о раннем распространении смычковых инструментов в чешских землях и их самобытных чертах⁷. Под их звуки народ пел и плясал, внося в музыку «устной традиции» свои песенные интонации и танцевальные ритмы.

Эти черты проникали и в придворную музыку Карла IV (XIV век), и в частные капеллы знати, где они переплетались с иноземными влияниями, так как сюда приглашались музыканты и из других стран. Игравший на фиделе известный немецкий миннезингер Фрауэнлоб славился во второй половине XIII века при пражском дворе Вацлава II. В XIV столетии при дворе Карла IV служил не менее известный французский музыкант трувер Гийом де Машо; описывая состоявшиеся здесь в 1364 году торжества, он называет тридцать пять музыкальных инструментов, в том числе виелы, или фидели (vielles), и ребеки (rubebes).

Начиная с XV–XVI веков смычковые инструменты – фиделеобразные, смычковые лиры, виолы и вытеснившие их позднее скрипки – находят широкое применение в придворных капеллах, а также в капеллах чешских аристократов. Об этом свидетельствуют инвентарные описи капелл этих и последующих столетий (в частности, капелл Рожемберкского замка XVI века и чешского полифониста конца XVI – начала XVII века Криштофа Гаранта).

Смычковые инструменты (виолы и скрипки) упоминаются в трудах выдающегося чешского педагога-гуманиста Яна Амоса Коменского (1592–1670), придававшего музыке важное значение в воспитании человека. И хотя в придворных чешских капеллах обычно преобладали иноземные музыканты, через посредство талантливых чешских исполнителей сюда неизбежно проникала струя чешского народного музыкального искусства.

Говоря о приглашении иностранных музыкантов в чешские придворные капеллы, Игорь Бэлза замечает: «Не подлежит, однако, никакому сомнению, что отечественные музыканты достигли высокого профессионального уровня и что уже в далеком прошлом в Чехии был заложен прочный фундамент самобытной исполнительской школы, представители которой с

⁶ В современном чешском языке скрипка сохранила название housle.

⁷ В старинных рукописных литературных памятниках к игре на струнных инструментах применяется термин hudba, в отличие от игры на духовых инструментах, именуемой piscba (hudba и piscba сопоставляются при их совместной игре). Hrati первоначально означало игру только на смычковых инструментах.

течением времени завоевали мировое признание» (7, 138).

Смычковые инструменты и в особенности скрипка получали все большее распространение в среде народных (сельских и городских) чешских музыкантов, постепенно вытесняя более примитивные виды смычковых инструментов. При этом можно утверждать, что если в музыкальной практике феодально-замковой культуры еще долгое время (до XVIII века включительно) удерживались различного вида виолы, обладавшие соответствовавшими ее эстетическим требованиям технико-выразительными средствами, то в народных чешских кругах начиная с XVI столетия все более широкое применение находили инструменты скрипичного типа.

Касаясь чешской инструментальной музыки XV–XVI веков, с одной стороны, нельзя не учесть воздействия, которое оказывала на нее распространенная в народе в эпоху гуситского движения и отображавшая его революционный дух гуситская песня. Но, с другой стороны, деятели этого движения выступали против народных музыкантов-инструменталистов, осуждая их как грешников и запрещая игру на народных инструментах, что напоминает выступления церкви против скоморохов на Руси.

Однако преследования народных музыкантов гуситами могли затормозить, но не остановить развитие инструментальной музыки – она продолжала существовать бок о бок с народно-песенной культурой, накапливая характерные интонации, ритмы, исполнительские приемы, которые в последующие века породили богатую и самобытную инструментальную, в частности, смычковую культуру чешского народа.

О ее раннем развитии и широком распространении говорят и дошедшие до нас многочисленные имена работавших в Праге еще в XIV–XVI веках инструментальных мастеров, изготовлявших и смычковые инструменты (8, 190). В XVII–XVIII веках пражская школа скрипичных мастеров достигла расцвета в творчестве талантливых скрипичных мастеров – ученика Я. Штайнера Томаша Эдлингера (1662–1729), его сына Йозефа Иоахима Эдлингера (1693–1748), Яна Олдржиха Эберле (1699–1768), Томаша Ондржея Тулинского (1731–1788), Кашпара Стрнада (1752–1823) и многих других, уже в XVIII столетии создававших отличные инструменты.

Развитие чешской музыкальной, в том числе смычковой культуры было значительно затруднено после 1620 года, когда Чехия, потеряв независимость, подпала под владычество Габсбургов. Тем не менее сила и стойкость духа чешского народа продолжала проявляться в его песенной и инструментальной музыке.

Наряду с оставшимися безвестными чешскими народными музыкантами, начиная с XVII века ширились круги профессиональных музыкантов, в том числе и скрипачей, находивших применение своему искусству в многочисленных чешских дворцовых, замковых и храмовых капеллах XVII–XVIII столетий. Немало хороших скрипачей было и среди горожан, и среди сельских учителей (канторов).

Только на основе высокого развития музыкальной культуры в Чешских землях могла появиться яркая фигура выдающегося скрипача и композитора XVII столетия Йиндржиха Франтишка (Хейнриха Игнаца Франца) Бибера (1644–1704). Родившийся в Чехии (он был австрийцем по происхождению) и получивший образование в Праге, он до 70-х годов служил в капеллах Оломоуца и Кромержижа (переселился затем в Зальцбург) и оставил здесь огромное количество скрипичных произведений.

В этих произведениях он значительно превзошел своего итальянского современника А. Корелли в отношении необычно смелого для того времени технического использования скрипки: высокий регистр, скордатура, арпеджио, аккорды, двойные ноты, прием самоаккомпанемента, пассажная техника, *pizzicato* и т. д. (О Бибере подробнее см. главу VII – «Австрийское скрипичное искусство».)

Славные традиции чешской смычковой школы, в истоках своих связанной с чешской народной музыкальной культурой, сравнительно рано распространились в Европе. Тяжелые условия, в которых оказался чешский народ в период «Габсбургской ночи», нередко вынуждали к эмиграции чешских музыкантов, в том числе и скрипачей. Они несли свое искусство в разные страны, способствуя развитию музыкальной жизни многих европейских городов. Эти музыканты знакомили современников со своим творчеством, отражавшим богатство

музыкального фольклора своей страны.

Влияния чешской народной музыки, ее песенных интонаций и танцевальных ритмов можно проследить в музыкальных, в том числе скрипичных произведениях многих иноземных музыкантов. Они явились одним из источников, питавших в XVII–XVIII веках венскую предклассическую и классическую, в частности скрипичную, школы.

Чешских скрипачей начиная с XVII века можно было услышать далеко за пределами их родины. Некоторые из них поселялись в родственных им славянских странах – России, Польше. Другие оседали в Вене, Мангейме, Берлине, а также Париже, Милане и других городах Европы.

XVIII столетие в истории скрипичного искусства отмечено деятельностью таких превосходных скрипачей и композиторов, как Ян Вацлав Антонин Стамиц и его ученики, Франтишек и Йиржи Бенда, Вацлав Йиржи Пихль, Павел и Антонин Враницкие. Все они приобрели широкую известность. Среди отличных чешских музыкантов, остававшихся на родине, игрой на скрипке хорошо владели Й. Стробах, В. Й. Праупнер, Я. Я. Рыба, Я. З. Неруда и многие другие.

Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717–1757), прославившийся в дальнейшем как основоположник мангеймской симфонической и скрипичной школы, родился в городке Гавличкув-Брод (тогда Немецки-Брод), в семье кантора и органиста Антонина Игнаца Стамица. В юности, одновременно с обучением в иезуитской гимназии в Йиглаве (1728–1734), он занимался музыкой и, в частности, игрой на скрипке под руководством отца.

На формирование музыкальных вкусов Стамица должны были оказать влияние и храмовая чешская музыка, и замковое музицирование, в особенности замечательная капелла в Яромержицком замке, которой руководил один из первых выдающихся симфонистов, скрипач Франтишек Вацлав Мича.

В игре на скрипке Стамиц, по некоторым данным, совершенствовался в Праге (1734–1741), где привлек внимание своим исполнительским искусством. (К этому времени он уже сочинил ряд музыкальных произведений.)

В 1741 – 1743 годах работает придворным музыкантом в Пфальце, затем поселился в Мангейме. Сохранилась рецензия на его концерт во Франкфурте-на-Майне (1742), в которой сообщается, что «прославленный виртуоз Стамиц» выступил с «концертом для двух хоров», после чего поразил слушателей сольной игрой на скрипке, виоль д'амур, виолончели и контрабасе.

В Мангейме Стамиц стал членом курфюрстской капеллы и вскоре завоевал всеобщее признание. В 1744 году он занял место концертмейстера, а с 1748 года и руководителя Придворной капеллы, где проработал до конца жизни.

Мангеймская капелла, в то время состоявшая из полусотни отличных инструменталистов (среди них было двадцать два скрипача), славилась как одна из лучших капелл. В ее состав входило немало чешских музыкантов; в их числе были известный моравский скрипач и композитор Ф. К. Рихтер, сыновья и ученики Стамица скрипачи Карел и Антонин.

Мангеймская капелла под руководством Я. В. Стамица сыграла значительную роль в развитии нового инструментального стиля, в подготовке классического симфонизма, нашедшего свое завершение в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена. Заслугой мангеймцев явилась кристаллизация симфонического цикла, расширение сферы динамических оттенков, возрастание роли смычковых инструментов и их индивидуализация; все это способствовало развитию симфонической, а также камерно-инструментальной музыки, углублению ее выразительности.

Музыкальный писатель того времени Д. Шубарт, говоря о Мангеймской капелле, отмечал, что «нет в мире оркестра, который превосходил бы Мангеймский по исполнению. Forte у мангеймцев подобно грому, их *crescendo* – водопад, их *diminuendo* – затихающее вдали журчание кристального потока, их *piano* – дуновение весны» (7, 22).

Одновременно с оркестровой деятельностью Стамиц эпизодически выступал в Мангейме и других немецких городах и как солист-скрипач; он отлично владел также игрой на альте и виоль д'амур. В 40-е и 50-е годы состоялись успешные концерты Стамица в Париже, где исполнялась его симфоническая и скрипичная музыка. В 1754 году он сыграл здесь свою сонату для виоль д'амур и скрипичный концерт, соревнуясь с известным французским скрипачом

Пьером Гавинье. О популярности Я. В. Стамица в Париже говорит появившийся в 1753 году, посвященный этому чешскому музыканту памфлет Ф. М. Гримма «Маленький пророк из Бёмиш-Брода».

Я. В. Стамиц неоднократно посещал свою родину, выступая в Брно, Кромержиже и других городах. Завершил он свой жизненный путь в Мангейме, оставаясь до конца жизни руководителем прославленной капеллы.

Среди многочисленных (около ста восьмидесяти, в том числе семьдесят четыре симфонии) инструментальных произведений Я. В. Стамица – квартет, трио-сонаты, сонаты для скрипки с басом (ор. 4 и 6), каприсы для скрипки соло, шестнадцать скрипичных концертов и другие скрипичные произведения, в большинстве оставшиеся в рукописи.

Некоторые скрипичные сочинения – концерты, сонаты, дивертисменты, каприсы – Стамица издавались, начиная с 60-х годов XVIII века, в различных сборниках. Из изданий нового времени отметим концерты B-dur, G-dur и C-dur, сонаты A-dur (ор. 6 № 4) и G-dur (ор. 6а). Издан также G-dur'ный концерт для альты. В некоторых скрипичных сочинениях сказываются влияния Стамица-симфониста (углубление содержания, развитие фактуры, приближение к классической сонатной форме, оркестровые tutti в концертах и т. д.).

Хотя в скрипичной музыке Стамица можно усмотреть воздействие итальянской школы (в частности, Тартини), она достаточно самобытна и содержит характерные чешские интонационно-мелодические и танцевально-ритмические черты. Типична для пред-классического периода G-dur'ная соната Стамица, состоящая из Adagio, Allegro и Менуэта, трио которого написано в параллельном миноре. Соната интересна по своему жизнерадостному, подчас народному характеру, богатой ритмике и мелизматике, динамическим оттенкам.

Знакомство со скрипичными произведениями Я. В. Стамица помогает нам представить себе некоторые особенности его исполнительского стиля.

Можно предположить высокие выразительные качества его кантилены. Мелодическая одаренность Стамица, проявляющаяся особенно ярко в певучих медленных частях его скрипичных и камерно-ансамблевых (как, впрочем, и симфонических) произведений, подкрепляет предположение о выразительности его тона. Несомненно также расширение сферы динамических оттенков в исполнении Стамица. По свидетельству современников, Стамиц «никогда не играл фальшиво». Чистота интонирования, выразительность певучего, богатого динамическими оттенками тона характеризуют исполнение чешского скрипача.

О технической стороне его исполнения можно судить по его Дивертисментам для скрипки соло, где широко и разнообразно применяется имитационная техника двойных нот, не уступающая технике Тартини. В этих дивертисментах обнаруживается достаточно сложная полифоническая техника, которой Стамиц-скрипач хорошо владел.

Смелое использование техники двойных нот, а также сложных штрихов (скачки через струны, прыгающие штрихи) мы находим в C-dur'ном каприччо Стамица. В сонате ор. 4 № 5 одна из вариаций Менуэта построена на флажолетах и требует мастерского владения этим приемом.

По сведениям, исходящим от французского скрипача XVIII века М. Вольдемара, Я. В. Стамиц владел редко применявшимся в его время приемом *pizzicato* левой рукой. О техническом мастерстве Я. В. Стамица говорят быстрые части его концертов; они свидетельствуют о том, что оно было на уровне искусства лучших скрипачей середины столетия.

Среди представителей школы Я. В. Стамица – его сыновья Карел и Антонин, моравский скрипач Франтишек Ксавер Рихтер и многие другие представители мангеймской школы, среди которых Хр. Каннабих и И. Френцль, также ученики Я. В. Стамица. (Ученик И. Френцля Ф. В. Пиксис был первым профессором скрипки открывшейся в 1811 году Пражской консерватории.)

Старший сын Я. В. Стамица Карел Стамиц (1745–1801) родился в Мангейме. Ученик отца, а также и других известных мангеймских музыкантов – скрипачей и композиторов Хр. Каннабиха, И. Хольцбауэра и Ф. К. Рихтера, он прославился как исполнитель на скрипке, альте и виоле д'амур.

Среди сочинений К. Стамица три альтовых концерта и Концертная симфония для скрипки

и альты.

В Париж Карел Стамиц приехал, по-видимому, одновременно с братом Антонином Стамицем (1754–1809), который был его учеником, а также Хр. Каннабиха. Поселившись во французской столице, Антонин Стамиц служил в Придворной капелле, занимался педагогической деятельностью (его учениками, в частности, были в дальнейшем известный французский скрипач Родольф Крейцер и профессор Пражской консерватории Ф. В. Пиксис), а также концертировал как солист и в ансамбле с Карелом Стамицем. Вместе они выступали в парижских «Духовных концертах». Имеются сведения о концертах Антонина Стамица и в Вене. Подобно старшему брату, он играл также на альте и виоли д'амур.

Среди сочинений Антонина Стамица – смычковые трио и квартеты, скрипичные и альтовые концерты и другие произведения. Чешский исследователь Я. Рацек отмечает близость его стиля к моцартовскому (59, 159). Как композитор Антонин Стамиц, однако, несколько уступал Карелу Стамицу.

Карел Стамиц неоднократно и с большим успехом выступал в парижских «Духовных концертах» и при дворе. Из Парижа он часто выезжал на концерты в Германию (Франкфурт-на-Майне, Аугсбург, Гамбург, Берлин, Лейпциг и Веймар), Англию, Нидерланды. Особо должны быть отмечены его концерты в Праге, состоявшиеся в 1787 году.

Дважды концертировал Карел Стамиц в России, в 90-е годы – в Веймарском придворном театре, которым руководил В. Гёте, затем в Лейпциге, Мангейме. Известна также его педагогическая деятельность в Иене.

О популярности Карела Стамица как исполнителя и композитора говорят не только многочисленные отклики его современников. Этот чешский музыкант упоминается в одном из романов известного немецкого писателя конца XVIII – начала XIX века Иоганнеса Пауля Рихтера (Жан-Поля). Здесь речь идет о концерте Стамица, игравшего на виоли д'амур; звуки его инструмента утешили страдания героя повествования.

По свидетельству современников и по сочинениям К. Стамица можно заключить, что игра его отличалась выразительностью, задушевностью, красивым звуком и незаурядной техникой.

К. Стамицу принадлежат квартеты, пятнадцать скрипичных концертов, два альтовых, три для виоли д'амур, шесть виолончельных, четырнадцать скрипичных сонат и одна альтовая. В этих сочинениях проявляются черты мангеймского стиля – выразительность интонаций, динамическое разнообразие, широкое использование мелодических украшений и т. д. В ряде сочинений нетрудно заметить связи с чешской народной музыкой.

Скрипичный концерт G-dur К. Стамица дошел до нас в редакции Р. Рейтца (1916). Он состоит из трех частей: *Allegro maestoso* (с двойной экспозицией), выразительное *Andante* и Рондо (*Allegro moderate*) в народном стиле.

В этом, как и в других концертах К. Стамица, несомненно, можно обнаружить чешские интонации и ритмы. Некоторые итальянские влияния, отмеченные у Я. В. Стамица, уступают место французским (романсный характер медленной части, в финале – форма рондо с минорным эпизодом).

Концерт B-dur имеет аналогичную форму: сонатное *allegro* (с двойной экспозицией), *Adagio* и Рондо. Характерен выразительный эпизод в разработке первой части, написанной в одноименном миноре. Народно-песенные и танцевальные элементы пронизывают музыку и этого концерта. В этом отношении особенно типичен рефрен Рондо.

К скрипичным концертам К. Стамица близки по содержанию и форме его альтовые концерты D-dur, B-dur и A-dur. Они подтверждают мастерство владения чешским музыкантом искусством игры на альте. D-dur'ный концерт был издан в Париже в 1774 году. Особой выразительностью отличается средняя медленная часть (*Andante moderato*, d-moll); жизнерадостна и народна по духу основная тема финального Рондо.

Мелодика К. Стамица отличается широким дыханием и выразительной певучестью. Техника его сочинений содержит самые разнообразные приемы скрипичной и альтовой игры. Можно отметить пассажную технику в легато, связанную с мелизматикой и фигурациями. Интересны и применяемые им арпеджиовидные приемы. К. Стамиц требует от исполнителей своих произведений свободного владения техникой двойных нот. Штрихи у К. Стамица достаточно разнообразны (встречаются и прыгающие штрихи) Многие пассажи требуют

развитой координации движения левой и правой рук.

Концерты К. Стамица, а также его шесть дуэтов для скрипки и виолончели (ор. 19) в значительной мере сохранили свое художественное и педагогическое значение.

Выдающийся чешский скрипач Франтишек Бенда (1709–1786) большую часть своей жизни провел в Германии. Здесь же в немецких городах протекала деятельность его лучших учеников – младшего брата Й. А. Бенды и двух сыновей – Бедржиха (Фридриха) и Карла. Крупнейший представитель немецкого скрипичного искусства Йозеф Иоахим с достаточным основанием назвал Бенду основоположником северонемецкой скрипичной школы.

Родился Бенда в Старых Бенатках (Чехия) в музыкальной семье. Отец его был ткачом и пользующимся популярностью в народе музыкантом, игравшим на нескольких инструментах; мать происходила из старого музыкального рода. У необыкновенно музыкального ребенка рано появился отличный голос, и когда ему пошел десятый год, он стал певчим в храме св. Микулаша. Он учился затем в иезуитской гимназии, одновременно продолжая работать певчим в разных храмах Праги (1718–1720), Дрездена (1720–1722) и опять Праги (1723–1726).

Большим событием в музыкальной жизни Праги явились коронационные празднества в 1723 году, когда сюда съехались многие музыканты мира, и в их числе – И. Кванц, Й. Граун, Дж. Тартини. Вместе с ними в качестве хориста юный Бенда участвовал в исполнении оперы И. Й. Фукса «Costanza e fortezza»; иногда ему поручались и сольные партии. Но еще до того возник интерес Ф. Бенды к скрипке. Немало отличных скрипачей слышал он в дворянских замковых капеллах, скрипка была неотъемлемой частью и народного быта.

В автобиографии (1763) Фр. Бенда писал: «Я не могу вспомнить, когда начал играть на скрипке, но помню, что восьмилетним я играл в трактирах танцы. В Дрездене (Бенде было тогда 11–13 лет.– Л. Г.), где ученики капеллы устраивали концерты, я играл на альте. В ту пору я играл и на скрипке, исполняя наизусть концерты Вивальди» (65, 14).

Не исключено, что именно игра прославленного итальянского скрипача Джузеппе Тартини, прибывшего в Прагу в 1723 году на коронационные торжества и остававшегося здесь на службе у графа Ф. Кинского до 1726 года, могла послужить решающим фактором в обращении Франтишка Бенды к скрипке. Дополнительным толчком стала совпавшая с этим временем ломка голоса. Не имея средств для дорогих уроков, он в середине 20-х годов пользовался эпизодическими наставлениями известного в Праге народного скрипача Лебла, игра которого была очень напевна и выразительна.

Нет никаких доказательств занятий Бенды с Тартини; но вскоре после возвращения Тартини в Падую Бенда также покидает Прагу и в 1726 году уезжает вместе с другим чешским скрипачом Йиржи Чартом в Вену. Затем последовала его деятельность во Вроцлаве (тогда Бреслау), Варшаве (с 1732 года он был здесь первым скрипачом Королевской капеллы) и Дрездене.

В Дрездене он играл концерты Вивальди и Тартини; оркестром руководил при этом ученик Торелли и Вивальди И. Г. Пизендель. Можно предположить его эпизодические занятия с чешским скрипачом-самоучкой.

В Рейнсбергской капелле наследника прусского короля в 1733 году Бенда встретился с братьями К. и Й. Граун. Он тепло вспоминает Й. Г. Грауна, который был учеником Тартини и наставлениями которого в композиции и игре на скрипке он в какой-то мере пользовался. Когда наследник Фридрих Вильгельм стал королем, Фр. Бенда был зачислен в его капеллу в Берлине в качестве первого скрипача (здесь он встречался с К. Ф. Э. Бахом), а после смерти Й. Г. Грауна – в качестве руководителя капеллы. Сюда вскоре приехала и вся музыкальная семья Бенды. В Берлине Франтишек Бенда и закончил свой жизненный путь.

Франтишек Бенда выступал во многих немецких городах (в Байрейте, Лейпциге, Веймаре, Готе, Дрездене, Кёльне и других) и приобрел здесь широкую славу. К нему стремились многочисленные скрипачи, и он оказался не только замечательным скрипачом и одаренным композитором, но и талантливым педагогом. Среди тридцати известных его учеников, помимо брата и сыновей, были Я. Ф. Кизеветтер, Й. Фодор, Л. Ф. Рааб, Ф. В. Руст и другие отличные музыканты.

Свидетельства таких современников, как Хр. Ф. Шубарт, И. Ф. Рейхардт, А. Хиллер, Ч. Бёрни и многие другие, позволяют сделать вывод, что игра Ф. Бенды, наряду с виртуозностью,

особенно отличалась выразительной и задушевной певучестью, отражая черты, свойственные чешской народно-песенной культуре. Тон его характеризовался необычайной красотой и полнотой. Оригинальность и самобытность исполнительского стиля Бенды сочетались с глубиной и содержательностью.

«Когда Бенда играет *Adagio*, – говорил один из его современников, скрипач И. П. Саломан, – создается впечатление, что слышишь с небес голос вечной мудрости» (64, 253). «Он творил от сердца и проникал в сердце. Не раз можно было видеть людей плачущими, когда он играл *Adagio*» (52, 19–20).

«Его тон на скрипке был одним из красивейших, полнейших, чистейших и приятнейших, – вспоминает А. Хиллер. – Он обладал всей требуемой силой в отношении быстроты (технической подвижности), высоких регистров и всех возможных трудностей инструмента и умел все это вовремя использовать. Но благородная певучесть являлась тем, к чему у него была особая склонность и в чем он достигал особого успеха» (64, 252).

В своем дневнике Ч. Бёрни, говоря о музыкантах Берлинской капеллы, писал, что только К. Ф. Э. Бах и Фр. Бенда «осмелились иметь свой собственный стиль» (3, 222), что стиль Бенды «не является стилем Тартини, Сомиса, Верачини или главы какой-либо другой школы или музыкального направления... Это его собственный стиль, сформировавшийся по образцу, который должен изучаться всеми инструменталистами: хорошего пения» (3, 191).

Признание выдающихся заслуг Ф. Бенды как скрипача и композитора в истории немецкого скрипичного искусства было высказано замечательным скрипачом и педагогом, профессором Берлинской музыкальной академии Йозефом Иоахимом в его беседе с известным чешским скрипачом Карлом Галиржем (цитируется по предисловию Елены Геновой к ее редакции каприсов Фр. Бенды. София, 1972, с. 4.): «Ваш народ, – сказал Иоахим, – не представляет себе, какое влияние и какое значение имел чех Франтишек Бенда на развитие музыкального искусства вообще, а также на виртуозное скрипичное исполнительское искусство в Германии. С тех пор обучение в Берлинской королевской музыкальной академии ведется по его методу. Он в наше время характеризует истинно немецкую школу, и я, быть может, являюсь ее последним представителем».

Фр. Бенде принадлежит около ста скрипичных сонат и пятнадцать концертов, смычковый квартет, множество трио-сонат и сольных скрипичных этюдов-каприсов, написанных им, вероятно, для своих учеников.

Опираясь на достижения Вивальди и Тартини (в меньшей степени – на К. Ф. Э. Баха, Кванца и Грауна) в жанрах скрипичных концерта и сонаты, Франтишек Бенда внес в свои сочинения много самобытного, связанного, прежде всего, с чешской музыкальной культурой. Это проявлялось и в музыкальном языке его скрипичной музыки (выразительная напевность мелодики, народно-песенные интонации и танцевальные ритмы), и в форме, приближающейся к классической.

В музыке Фр. Бенды церковный стиль уступает камерному, в этом можно усмотреть то решающее значение, которое имели чешские народно-демократические истоки его творчества: задушевно-лирический стиль медленных частей, народность и жизнерадостность частей быстрых, как правило – танцевального склада.

Глубокая выразительность и лирическая задушевность музыкального языка Бенды ярко воплощена в его известном *Grave*, дошедшем до нас в редакции С. Душкина.

Образцом его скрипичной музыки являются Четыре сонаты (A-dur, a-moll, G-dur и A-dur), переизданные в Праге в 1962 году. Все они трехчастны. Медленные их части – пример выразительной лирической мелодики. В финалах наиболее характерны темы народно-танцевального склада.

Соответственно духу времени (Тартини, Мангеймская школа), Фр. Бенда тонко использовал мелизматику в качестве средства усиления мелодической выразительности. В этом отношении интересна первая часть Четвертой сонаты. Наряду с основным вариантом, в котором встречаются лишь форшлагги, Бенда дает еще два варианта с обильным применением украшений и мелизматических пассажей. Они интересны тем, что раскрывают практику исполнения *Adagio* Бендой, который, по-видимому, импровизировал подобные украшения и пассажи, оживляя мелодическую фактуру. Мелизматику, фигурационные пассажи Бенда

широко использовал и при исполнении быстрых частей.

В наследии Ф. Бенды – свыше ста этюдов-каприсов для скрипки соло; издана меньшая их половина. Новые издания этих каприсов (под редакцией Ф. Давида, Х. Римана, Я. Челеды, Й. Мюллер-Блатау, Е. Теневой) свидетельствуют об их сохранившемся педагогическом значении. Оно обусловлено сочетанием технической и музыкальной ценности.

В этюдах-каприсах Бенды широко использована техника двойных нот и аккордов, полифонические приемы, скачки через струны, ломаные пассажи, пассажная техника в *legato* и т. д.

Брат Ф. Бенды, Йиржи Антонин Бенда (1722–1795) также родился в Старых Бенатках. С отцом в 1742 году он приехал в Берлин, где служил в Придворной капелле вместе со своим братом, чьими наставлениями он продолжал пользоваться. С 1750 года обосновался в Готе, где стал руководителем капеллы Фердинанда III. Увлечшись свободолобивыми идеями французского просветительства, в частности Вольтера, Руссо, Гельвеция, покинул Германию и отправился в 1765 году в Италию, где его привлекло оперное искусство.

Завершив в 1778 году службу при Готском дворе, посетил Гамбург, Вену, Париж. В это время он уже славился своими мелодрамами и зингшпилями, внеся в эти жанры и их драматизацию существенный вклад. Последние годы провел в Костржице, занимаясь философскими проблемами.

Наряду с зингшпилями и кантатами, симфониями и фортепианными концертами он написал ряд скрипичных произведений – концерты, трио-сонаты и другие. Интересно и его *Andante grazioso* для скрипки и фортепиано.

В музыке Й. А. Бенды проявляются черты раннего классического чешского искусства, предвосхищающие порой романтический стиль. Скрипичные произведения Й. А. Бенды привлекают мелодическим богатством, широтой мелодической линии и ее выразительностью, полифоническими приемами (имитации), мастерским использованием технических возможностей скрипки.

Чешские музыканты внесли немалый вклад и в развитие Венской скрипичной школы XVIII века. Вероятно, в силу территориальной близости, чешские скрипачи, деятельность которых протекала в Вене, в большей мере, чем чешские музыканты в Берлине и Мангейме, сохранили связи с родной землей, с чешской музыкальной жизнью.

В Вене и ее окрестностях, где наряду с Придворной капеллой существовало особенно много замковых и дворцовых капелл, можно было встретить значительное количество отличных чешских скрипачей и композиторов; среди них – Фр. Крейбих, Я. Кржт, Я. Б. Ваньхаль, Фр. Кроммер (Крамарж), Фр. М. Пехачек, В. Пихль и другие.

Но особенно большую роль для формирования Венской скрипичной школы XVIII столетия – школы, подготовившей расцвет Венской скрипичной школы XIX столетия (Й. Бем, И. Шуппанциг, Й. Майзедер, моравский скрипач Г. В. Эрнст и другие), сыграли братья Павел и Антонин Враницкие, происходившие из моравского города Новой Ржиши.

Павел Враницкий (1756–1808) получил первоначальное образование в родном городе, где пел в церковном хоре и начал учиться игре на скрипке. Готовя его к духовной деятельности, родители отправили юного Павла в Йиглаву, затем в Оломоуц. Однако любовь к музыке, к скрипке возобладали, и когда в двадцатилетнем возрасте Враницкий прибыл в Вену, он был уже подвинутым скрипачом. Здесь он занялся композицией под руководством Й. М. Краузе, встретился с И. Г. Альбрехтсбергером, Л. Кожелугом, Я. Ваньхалем.

В 1780 году он вступил в качестве скрипача в известную капеллу графа Эстерхази (в Таланте и Эйзенштадте), которой руководил Й. Гайдн. Пользуясь наставлениями Й. Гайдна, Павел Враницкий показал себя не только отличным скрипачом, но и талантливым композитором. Порой он замещал Гайдна за дирижерским пультом, а в 1784/85 году стал руководителем Придворного оркестра в Вене.

П. Враницкий активно участвовал в музыкальной жизни Вены, входил в руководство Общества музыкантов. Враницкий близко познакомился с Бетховеном и в 1800 году неоднократно дирижировал его произведениями – в частности, первым исполнением его Первой симфонии. И. В. Гёте также очень ценил чешского музыканта. Болезнь прервала жизнь Павла Враницкого в расцвете его творческих сил.

Павел Враницкий оставил около ста сочинений, отражающих черты венского классического стиля (Гайдн, Моцарт). Его опера «Оберон» ставилась в Петербурге (1798) и Москве (1802). Среди инструментальных произведений более пятидесяти струнных квартетов и концерты (F-dur, D-dur, G-dur) для скрипки, три сонаты для скрипки и альтя, соната для скрипки и фортепиано.

Музыка П. Враницкого характерна сочетанием классического стиля с некоторыми чертами раннего романтизма. В ней не раз ощущается связь музыкального мышления композитора с родной чешской музыкальной культурой.

Антонин Враницкий (1761–1820) первоначальное скрипичное образование получил под руководством старшего брата в родном городе, где также пел в церковном хоре. Учился философии и праву в Брно, но, увлекшись музыкой, последовал за братом в Вену. Здесь он учился композиции у Гайдна, Моцарта и Альбрехтсбергера.

Одновременно Антонин Враницкий совершенствовался в игре на скрипке и вскоре достиг в этой области высокого мастерства. С 1790 года он был скрипачом-концертмейстером и руководителем капеллы князя Лобковица. Вместе с капеллой он выезжал и за пределы Вены, в частности в Прагу. В 1814–1820 годах он руководил также театральными оркестрами.

Антонина Враницкого очень ценили Гайдн, Бетховен, Вебер и другие видные современники. Одаренный чешский музыкант, наряду с братом, был признан основоположником Венской скрипичной школы. Выдающийся скрипач-исполнитель, Антонин Враницкий славился также как талантливый педагог, автор Скрипичной школы (*Violin Fondament*, 1804). Среди его учеников были такие известные музыканты, как чешские скрипачи Вацлав Пихль и сын Враницкого Бедржих Враницкий, Игнац Шуппанциг, Карл Диттерсдорф, который был старше своего учителя, и, по некоторым сведениям, Йозеф Майзедек.

В своей «Школе» Враницкий рекомендует скрипичные произведения Корелли и Тартини. Однако его эстетические вкусы, отражая связь с чешскими музыкальными традициями, в значительной мере связаны с венским классическим стилем.

Среди многочисленных произведений Антонина Враницкого, в которых сквозь классический стиль проглядывают и черты романтизма, – четырнадцать скрипичных концертов (три из них – C-dur, A-dur и B-dur – публикуются в современных изданиях), два концерта для двух скрипок, три концерта для скрипки и виолончели, Концерт для двух альтов и другие.

Эти сочинения отличаются мелодической выразительностью, живостью и грацией, гармонической изобретательностью. Не без основания исследователи находят в них черты чешского музыкального языка – интонационные и ритмические (например, в Рондо из Концерта для двух альтов, напоминающего танцевальные ритмы чешских народных танцев фурианта и матеника).

Концерт B-dur Антонина Враницкого дошел до нас в редакции Ф. Крейчи («*Musica antiqua bohémica*», № 16). Он, как и другие его концерты, состоит из трех частей – Allegro (с двойной экспозицией, двумя выразительными темами, разработкой и репризой), напевного, обильно колорированного Adagio и жизнерадостного Рондо народного характера. Используемая техника близка к технике моцартовских концертов. Здесь и пассажная техника в legato, и комбинации *detache* с legato и *spiccato*, и двойные ноты.

Частично с Веной была связана также деятельность другого талантливого чешского скрипача и композитора – Вацлава Пихля (1741–1805). Он родился в Бехини, где провел детство и получил первоначальное общее и музыкальное образование у Й. Покорны. Затем последовало пребывание в Бржезинце (до 1753 года) и Праге, где он занимался философией и правом в университете. Одновременно он был скрипачом в Святовацлавской семинарии. В 1762 году Пихль занял место первого скрипача в капелле Тынского храма. Руководителем этой капеллы был известный чешский контрапунктист Йозеф Сегер (школа Богуслава Черногорского), у которого Пихль брал уроки композиции, одновременно продолжая совершенствоваться в игре на скрипке.

В 1764 году Пихль стал концертмейстером капеллы епископа в Великом Варадине. Здесь он встретился с К. Диттерсдорфом и пользовался его уроками игры на скрипке. В 1769–1771 годах он руководил капеллой графа Хартига в Праге. Затем последовала его четырехгодичная служба в качестве концертмейстера оркестра придворного театра в Вене.

С 1775 года Пихль на протяжении двух десятков лет работал в Италии. В Милане он был руководителем капеллы ломбардского губернатора и совершенствовал свою игру на скрипке под руководством П. Нардини. Был избран членом филармонических обществ Мантуи и Болоньи. С 1796 года до конца жизни Пихль жил в Вене, занимая должность первого скрипача придворного театра и неоднократно выступая и в качестве солиста-концертанта. Наряду с Враницкими он внес немалый вклад в развитие Венской скрипичной школы. В. Пихль умер в Вене во время концерта во дворце князя Лобковица.

В. Пихль был признанным композитором – автором множества сочинений, среди которых шесть скрипичных концертов, двенадцать сонат для скрипки соло, фуги для скрипки соло, сольные каприччи, сто вариаций на остинатный бас (посвящено П. Нардини) и другие произведения.

Дошедший до нас D-dur'ный трехчастный концерт Пихля (редакция Я. Чермака), благодаря своей музыкальности и ясной классической форме, сохранил интерес и для современной практики. Он близок по стилю к концертам Гайдна и Моцарта. Вместе с тем он свидетельствует и о глубоких связях композитора с чешской музыкальной культурой, с которой этот музыкант не порывал и во время заграничной деятельности (последний раз Пихль посетил Прагу в 1802 году).

Существенный педагогический интерес (в частности, в качестве подготовительного материала к сольным баховским сонатам) представляют Шесть фуг и *Preludio fugato* для скрипки соло, изданные как *opus 41* в Вене еще при жизни Пихля. Они очень полезны для развития полифонической техники скрипача. Вместе с тем они свидетельствуют о высоком мастерстве самого Пихля. Здесь широко используются различные виды двойных нот, сложного голосоведения, арпеджио, аккордика, разнообразные штрихи.

В развитие Венской скрипичной школы XVIII века внесли свой вклад и другие чешские скрипачи, в том числе Ян Батист Ваньхаль (1739–1816) – отличный скрипач, игравший в квартете с Гайдном и Моцартом, автор скрипичных концертов, сонат, вариаций, а также альтового концерта; известный скрипач и также композитор Франтишек Крамарж (1759–1831); Франтишек Мартин Пехачек (1763–1816) и другие.

В Праге хорошо было известно искусство скрипача и органиста (школы Богуслава Черногорского) Яна Заха (1699–1733), автора дошедшей до нас трио-сонаты (две скрипки и виолончель).

Особо следует упомянуть славившегося в Европе блестящего чешского скрипача-виртуоза Якуба Яна Шеллера или Шерера (1755–1805). Он предвосхитил многие технические достижения Паганини, но не смог сочетать их с художественной глубиной и содержательностью.

Немало скрипичных концертов и сонат принадлежит и тем чешским композиторам XVIII века, которые не специализировались в игре на скрипке. Здесь прежде всего должны быть названы концерты для скрипки «чешского Моцарта» – Йозефа Мысливечка (1737–1781), которого Моцарт высоко ценил. Своими лучшими сочинениями Мысливечек в известной мере подготовил развитие венского классического стиля.

До нас дошли F-dur'ный (редакция О. Крысы, Я. Челеды и Я. Фауста) и C-dur'ный (редакция К. Моора и Л. Ласки) скрипичные концерты Мысливечка, характерные для раннего классического стиля (оба трехчастные) и сохранившие свое художественное значение.

Здесь же следует назвать скрипичные концерты выдающегося чешского симфониста Франтишка Адама Мичи (1746–1811), появившиеся в 1777–1781 годах.

Исполнительская и композиторская деятельность чешских скрипачей и композиторов ознаменовала расцвет чешского скрипичного искусства XVIII века, его путь к классическому стилю. Чешские музыканты, несмотря на тяжелые условия, создавшиеся в ту пору для жизни чешского народа, смогли высоко развить свое искусство и оказать влияние на музыкальную культуру ряда европейских стран.

Их вклад в скрипичную музыку характеризуется поисками глубокого образного содержания, ярких средств выразительности, сочетанием кантиленности с виртуозной техникой и ясной формой, свойственной их сонатам и концертам, ознаменовавшим новую ступень в развитии этих классических жанров.

Глава X

РУССКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО

Истоки русского скрипичного искусства еще недостаточно исследованы, но то, что уже стало достоянием науки, позволяет проследить многовековую богатую историю становления смычкового инструментария и традиций народного исполнительства на смычковых инструментах. Прослеживаются многочисленные связи русского смычкового инструментария и смычковой культуры с достижениями в этой области других народов, в первую очередь польского, болгарского, чешского.

Все это дает основание предполагать, что становление инструментария и исполнительства на смычковых инструментах в России (как и в Польше и других странах Европы) не проходило изолированно, а было одним из важных звеньев в формировании мировой смычковой культуры в широком взаимодействии традиций и достижений разных народов, каждый из которых вносил свою долю в общий процесс.

Церковь с ее культом монодийного пения относилась с неодобрением к игре на различных, в том числе и на смычковых инструментах, считала это «бесовским» занятием. Церковные служащие неоднократно упрекаются митрополитами за игру «в гусли, в домры, в смыки» («Поучение митрополита Даниила», 1530). В «Стоглаве» (1551) игра на смыках и «всякое гудение» осуждается как недостойное действие. Гонение на народных музыкантов, запрещение игры на смычковых инструментах явилось, видимо, одной из причин того, что в церковных фресках сохранилось так мало изображений смычковых (да и всяких иных) инструментов – они позднее уничтожались, поверх них писались другие сюжеты.

Наиболее древним из обнаруженных при раскопках в Новгороде смычковых инструментов, как указывалось в первой главе, был народный смык. Исполнитель на смыке назывался смычником. Этот инструмент был распространен, по-видимому, в X-XIV веках. Несколько позднее в народе широко применяются инструменты под названием скрипель, скрипица (скрыпица), а также прегудница. Затем появляется и гудок. Всё это были народные инструменты, распространенные до XVI, а порой и XVII веков у бродячих музыкантов – смычников, скоморохов, гудцов, гудошников.

Под влиянием социально-культурных условий, профессиональной дифференциации исполнителей и приемов игры, на рубеже XVI века произошло, таким образом, формирование двух различных типов народных трехструнных инструментов – скрипицы и гудка и, соответственно, двух различных типов исполнителей: скрипаля (скрыпотчика) и гудошника. Существовавшее ранее мнение, что гудок является предком скрипки, следует считать исторически неверным.

Гудок оформлялся как инструмент народных музыкантов – скоморохов-профессионалов. Гудок в большей степени, чем скрипель (скрипица), сохранил черты раскопанных в Новгороде древних смыков. Возможно, его непосредственным предшественником был инструмент прегудница, о котором известно только то, что он был распространен при дворе Ивана Грозного.

Гудок имел грушевидный или овально-яйцевидный корпус, плоскую верхнюю деку без талии, порой у него отсутствовали и резонансные отверстия. Головка была отогнутой, снабженной перпендикулярными колками. Настраивался гудок по квинтам, причем нижние струны использовались большей частью как бурдоны. Играли на гудке оперев его о колено (в сидячем положении) или о верхнюю часть груди (при игре стоя). Смычок был коротким и лукообразным.

Применялся гудок (в отличие от скрипки) весьма широко – «в танцах, с пением и самостоятельно» – по отзыву Я. Штелина. Во многих произведениях русского фольклора упоминается игра на гудке, причем нередко встречаются упоминания о его резком и ярком тембре, перемене строя: «Заиграл Вавило во гудочек, А во звончатый да переладец» (русская былина «Вавило и скоморохи»).

Несмотря на гонения церкви и государственной власти, игра на гудке просуществовала

вплоть до середины XIX века, когда гудок был полностью вытеснен скрипкой и виолончелью. Сосуществование скрипки и гудка не могло не приводить и к взаимовлияниям. В народной практике порой скрипка держалась «по-гудошному» и играли на ней коротким лукообразным смычком. При этом всегда использовался народный – трехструнный – тип скрипки.

Такие изображения встречаются до середины XIX века. В то же время некоторые народные скрипки приобретают в строении корпуса черты гудка – выдолбленный корпус, эзообразные отверстия и т. д. Но все же скрипка, как инструмент более богатый выразительными возможностями, неизбежно должна была одержать победу над гудком – инструментом в чем-то более архаичным, менее способным к отклику на изменения социальной жизни, смену музыкально-эстетических вкусов и потребностей.

Скрипка, как самостоятельный инструмент, распространяется на западе и юге нашей страны – в Белоруссии, на Украине, в Молдавии, видимо, несколько раньше, чем в центральных областях, – в XV веке. В этом отношении интересно, что на территории современной Молдавии уже в 1500 году в документах называется семейство Скрипко и некоторые местности получают название Скрипкань, Скрипканешты (23, 11–15).

Одно из наиболее ранних дошедших до нас изображений современного типа скрипки относится к 1692 году. Оно находится в Букваре Кариона Истомина. Это уже четырехструнный инструмент, испытавший влияние развитой культуры производства скрипок в Польше и на Украине. Более раннее изображение скрипки существовало на фреске Симеона Ушакова (1672) в Грановитой палате Московского Кремля, но эта фреска не сохранилась.

Нельзя не отметить и бытование в России (видимо, с конца XIII – начала XIV века) различных типов западноевропейских инструментов – типа виол (гамб), на которых играли иностранные, а затем и русские музыканты. Известно, что, начиная с царствования Ивана III, к московскому двору выписывались иностранные музыканты, игравшие на разных струнных инструментах. Изображения виольных инструментов встречаются в миниатюрах многих летописей, псалтырей, изображающих быт царского двора. Многие видные бояре, богатые купцы немецкой слободы, иностранные послы также содержали у себя музыкантов, игравших на инструментах типа виол.

Путь развития скрипичного творчества в России неразрывно связан с народным искусством, которое на Руси не было обособленным художественным явлением, а частью повседневного быта. Пирь и обряды, гулянья, песни и пляски, былинныя сказания, свадьбы, фольклор, связанный с трудовыми процессами, – все это оказывало исключительно сильное влияние на формирование национальных черт художественного сознания, вовлекало в той или иной степени все слои народа в творческую деятельность. Исподволь складывались общезначимые традиции исполнения, а также восприятия музыки.

Постепенно начинает выделяться и группа профессиональных музыкантов широкого профиля: сказители былин и скоморохи. Если первые были связаны с такими инструментами, как гусли, кобза, лира, которые употреблялись в основном для сопровождения пения, то вторые использовали главным образом смычковые инструменты для исполнения чисто инструментальной, главным образом танцевальной музыки (есть сведения и об использовании скоморохами щипкового инструмента – домры, а из ударных – бубна; эти инструменты присоединялись к смычковым, составляя небольшой ансамбль (как правило, из трех человек), сопровождавший выступления медведя на ярмарках).

Первые известия о скоморохах относятся к XI веку. В «Житии» Феодосия Печерского они называются «веселые молодцы», «веселые гулящие люди». В былине о Добрыне восхваляется игра «малой скоморошины»: «эдакой игры на свете не слыхано, на белом игры не видано».

Древнерусские народные праздники, широкое распространение игры на различных инструментах в быту, связь с языческими обрядовыми действиями – все это наталкивалось на противодействие церкви, борющейся с народным «бесовским» искусством. В Киевской Руси инструментальная музыка изгонялась из всех церковных обрядов и ей отводилось место лишь в простонародном быту.

Церковная и светская культуры были в ту пору достаточно строго разграничены, что признавалось и церковной и светской властью. Церковные запреты касались в основном высших церковных служащих, в среде которых продолжало бытовать инструментальное

искусство. Так, митрополит Иоанн I (первая четверть XI века) запрещает «иерейскому чину» «нарицание игrania и бесовского пенья и блудного глумления». Митрополит Иоанн II, осуждая вообще «играние и плясание и гудение» (1080), считает, что церковный брак распространяется пока только на феодальную верхушку общества, а простые люди придерживаются еще языческих обычаев и «поймают жены своя с плясанием и гуденьем и плесканьем».

Постепенно происходит процесс разделения скоморохов на «играющих» и «говорящих». Первые образуют слой собственно музыкантов, вторые, эволюционируя, становятся народными поэтами, артистами, закладывают основы народных форм театрального «действия». В «Слове» епископа Евсевия (XIII век) такое разделение уже ощущается. Осуждая «бесовские занятия», он говорит, что в воскресный день на игрищах «обращеши ту овы гудуци, овы пляшуци, а другья сидяще и о друзе клеветуша».

Скоморохи, по многим сведениям, были и странствующими музыкантами, странствующими далеко за пределами своей родины. Отмечено их появление даже в Италии. Несомненно, деятельность их способствовала взаимному творческому обогащению в области культуры. Это касалось традиции как в области музыкального исполнительства, так и в области народного музыкального творчества.

Период относительной независимости народного инструментального искусства от церковной и светской власти продолжался до начала XV века, когда государство и церковь устанавливают над культурой достаточно строгий контроль. Особенно жестким он становится в периоды разгрома народных восстаний, «еретических» движений, в периоды роста и усиления городов и возникновения достаточно развитых «светских» течений, отражающих интересы и устремления верхушки феодального общества, которое стремится к централизации власти и регламентации всех сторон жизни.

Начиная с XVII века, в связи с усилением церковного влияния, а также с постепенным уходом из города фольклора и формированием собственно городской культуры, происходит дальнейшее ограничение народного инструментального исполнительства, вплоть до уничтожения инструментов и физической расправы с музыкантами-скоморохами. В дополнении к «Судебнику» Романовых (1626) законодательно закрепляется гонение на скоморохов: «упорствующих в глумствах» предписывается «за ослушание бить кнутом по торгам». В «Патриаршей грамоте» (1636) осуждаются «сатанинские игры» и прямо запрещается держать в домах музыкальные инструменты, а в случае «ослушания» приказывается их ломать, а виновников строго наказывать.

Высшей точки преследование скоморохов достигло в 1648 году, когда по указу царя Алексея Михайловича скоморошество было разгромлено и запрещено. Указ предусматривал целую систему наказаний тем музыкантам, кто «от такого бесчиния не отстанет»: на «первый и второй случай – бить батоги», кого же трижды ловили «на богомерзком деле», тот ссылался «в крайные города за опалу». Повсеместно уничтожались и народные инструменты.

По воспоминаниям немецкого путешественника А. Олеария, московский патриарх «сперва строго воспретил существование кабацких музыкантов, и инструменты их, какие попадутся на улицах, приказывал тут же разбивать и уничтожать, а потом и вообще запретил русским всякого рода инструментальную музыку, приказав в домах везде отобрать музыкальные инструменты, которые и вывезены были, по такому приказанию, на пяти возах за Москву реку, и там сожжены» (14, 19).

Репрессии затруднили развитие народного смычкового искусства в центральных городах России, но в «украинных городах» куда ссылались скоморохи, и в сельской местности, где влияние церкви было слабее и продолжали бытовать народные обряды, это искусство продолжало развиваться и совершенствоваться, принимая новые формы в связи с изменением социальных и культурных условий.

В то же время, несмотря на официальные гонения на скоморохов, народные музыканты, с начала XVII века, привлекаются к дворцовым службам, пополняют штат царской «Потешной палаты». То, что не разрешалось простому народу, было позволено правящей верхушке общества. Известно, что царь Иван Васильевич Грозный «не любил прегудениц скрыпения». При царе же Михаиле Федоровиче, по сведениям А. Олеария, во время трапезы «играла на арфе

и скрипке, потом плясали русскую».

По царскому указу 1626 года за то, что «тешили царя», «скрыпотчикам Богдашке Окатьеву, Ивашке Иванову да Онашке» было выдано вознаграждение в числе прочих «гусельников и домрачеев» (46, 54). Эти сведения позволяют установить, что в царской «Потешной палате» состоял на службе целый ансамбль народных музыкантов.

По примеру царя многие крупные бояре тоже заводят свои домашние ансамбли, обучают игре на инструментах своих дворовых людей. Такие ансамбли имели И. Милославский, В. В. Голицын, А. С. Матвеев и другие. К концу века игра на скрипке окончательно вытесняет из города гудошное искусство и начинает распространяться не только в центральных и южных областях России, но и в Сибири.

К этому периоду трехструнная народная скрипка под влиянием прежде всего западноукраинского и польского скрипичного инструментария приобретает современный вид и строй. В связи с введением многоголосного партесного пения, пришедшего на смену знаменному роспеву с Западной Украины и Польши, видоизменялись и традиционные приемы игры на смычковых инструментах.

Огромное значение для развития музыкального искусства имели сдвиги в общественном развитии России, особенно в связи с реформами Петра I, который стремился ввести новые формы государственной и общественной жизни, отвечавшие потребностям исторического развития и открывшие простор для развития экономической жизни, укрепления национального государства в рамках абсолютной монархии.

Перелом в культурной жизни России был таким крутым, что это дало основание русским просветителям XVIII века придерживаться взгляда на допетровскую Русь как на эпоху «мрака невежества» (Сумароков). Однако реформы Петра, в том числе и в области культуры, не могли быть осуществлены без их многовековой подготовки, усилившегося процесса подъема экономической жизни, формирования национального самосознания. Эти реформы подготовил и XVII век, ознаменовавшийся новым периодом подъема национальной культуры, борьбы с засильем церкви, средневековым мировоззрением, домостроевским укладом быта.

Ориентировка Петра на передовые западноевропейские тенденции нарождающегося буржуазного общества, сбрасывавшего путы средневековья, стремящегося к раскрепощению культуры и быта, освобождению от церковной зависимости, была плодотворной для России. Обращение к разуму, критической мысли, светскость литературы и искусства, стремление к развитию образования – характерные черты эпохи петровского просвещения. Однако при этом оказались несколько ущемленными самобытные русские культурные традиции, в том числе и в области музыки.

В эпоху Петра наибольшее развитие получают те виды исполнительского искусства на смычковых инструментах, которые были непосредственно связаны с новыми, открытыми формами общественной жизни, быта, в первую очередь быта царского двора, придворной аристократии, реформированной армии. Постепенно к ним присоединяются и разнообразные проявления и формы народного исполнительства.

Торжественные царские церемонии, пышный быт двора, балы и увеселения потребовали реорганизации и музыкальной стороны дела. Создается большой придворный оркестр, в который входят не только иностранные, но и русские музыканты. Например, в 1714 году оркестр состоял из шестнадцати человек – четырех валторнистов, шести трубачей, одного литавриста и девяти «музыкантов» (то есть исполнителей на смычковых инструментах). К ним зачастую присоединялись и военные музыканты.

В списке исполнителей мы встречаем имена шести русских музыкантов, в том числе трех представителей замечательной семьи скрипачей Поморских – Яна, Георгия и Крестьяне. Позднее стали известны также Григорий Михайлович Поморский (род. в 1721) и Николай Григорьевич Поморский (1747–1804), также служившие в придворном оркестре. В этом списке есть и поляк Андрис Шляховский, и немецкие музыканты.

Каждый иностранный исполнитель, приглашаемый на службу в Россию, был обязан по контракту учить на своем инструменте русских солдатских и крепостных детей, а также детей церковных служащих. Так постепенно закладывались основы профессионального обучения игре на скрипке, происходила передача накопленного опыта.

Не только придворные торжества, но и все военные церемонии начинают проходить при обязательном участии музыкантов. Звучит не только духовая музыка, но и смычковая, начинают широко применяться скрипки и виолончели. При реформе армии Петром I в начале XVIII века в каждом полку были организованы собственные оркестры. Их функции были достаточно широки – кроме исполнения походной и сигнальной музыки оркестры играли на парадах, торжественных приемах, церемониях и балах.

Они состояли из гобоистов, валторнистов, флейтистов и барабанщиков и достигали двадцати семи человек. В составе инструментария были, однако, и «скрипицы», и «скрипичный бас именуемый "фиалончель"». По штатному расписанию лейб-гвардейских полков (1731) «и скрипицам и нотным книгам быть надлежит для того, чтобы и напредь сего оные инструменты и книги в полках гвардии имелись, также что габоисты на оных всех инструментах как наилучшие для приключившейся оказии были обучены» (26, 414).

На балах и торжественных приемах военные оркестры всегда играли со смычковыми инструментами. Такая функциональная дифференциация состава оркестра способствовала развитию исполнения на смычковых инструментах. Немецкий путешественник Я. Штелин писал, что у Петра на балах играли «гобоисты его регулярной гвардии, которые, кроме того, были обучены игре на скрипках и контрабасах». Военные оркестры участвовали и в театральных постановках, усиливали придворный оркестр при постановке опер и т. д.

При гарнизонах было широко поставлено обучение игре на инструментах, созданы «школы музыкантов», где происходило обучение «нотной музыке». В эти школы набирались солдатские дети и дети лиц духовного звания, которые брались в рекруты, а также «злыдни боярские». Военные оркестры снабжались лучшими иностранными инструментами, которые выписывались «из-за моря самого доброго мастерства и прочные». За одну скрипку со струнами платили 10 рублей, за виолончель – 20. Предписывалось менять инструменты через каждые пять лет. В крупных городах страны появляются и мастера, занимавшиеся изготовлением и ремонтом различных инструментов.

К началу XVIII века относятся и первые публичные формы концертной жизни – прежде всего в Петербурге и Москве. Музыка начинает звучать не только при дворе, но и в салонах русских аристократов, создававших собственные домашние инструментальные ансамбли. Появляется вкус к камерно-инструментальной музыке. Многие видные сановники начинают сами музицировать на различных инструментах. Среди них, например, – генерал-прокурор П. И. Ягужинский, С. В. Головин, князь М. Я. Черкасский. Прекрасные оркестры имели А. Д. Меншиков, князя Черкасские и т. д.

С 1722 года в Петербурге, по инициативе П. Ягужинского, в доме тайного советника Бассевича стали регулярно проходить выступления оркестра герцога Голштинского, который несколько лет провел в Петербурге вместе со своим двором. Оркестр исполнял произведения Корелли, Телемана, Кайзера и других композиторов. Для высшего круга посещение этих концертов было обязательным. После отъезда герцога его оркестр остался в России и был зачислен в штат русского двора.

С начала XVIII века обучение игре на скрипке широко распространяется не только в военных гарнизонах и светских учреждениях (например, в частных театрах), но даже и в некоторых церковных учреждениях. Так, в Славяно-греколатинской академии был создан свой оркестр, который исполнял «довольно хорошо» инструментальную музыку.

Руководитель академии Феофан Прокопович вообще считал необходимым для развития моральных и умственных качеств учеников приобщать их к игре на музыкальных инструментах. Исполнение инструментальной музыки и пьес с музыкально-инструментальным сопровождением в различных церковных академиях и монастырях свидетельствует о том, что церковь в ту пору уже допускала инструментальную музыку даже в своих стенах, исключая ее лишь из официальной церковной службы.

В результате широкого размаха музыкальной и театральной жизни даже при царском дворе ощущалась острая нехватка квалифицированных музыкантов. Руководителю придворного оркестра Иоганну Гюбнеру пришлось специально ездить в Германию и Италию для набора исполнителей. Императрица Екатерина I приказала, чтобы были приглашены «иностранные музыканты, являющиеся признанными виртуозами».

Среди приглашенных для работы в России музыкантов-исполнителей мы находим имена блестящих итальянских скрипачей – венецианцев Джованни Верокаи, который служил в Петербурге с 1731 по 1738 год, Луиджи Мадониса, прожившего в России свыше тридцати лет и умершего в Петербурге в конце 60-х годов. В России работали также Доменико Далольо, Пьетро Мира, а позднее и Антонио Лолли (служил с 1774 по 1785 год), Феличе Сартори, немецкий скрипач Фердинанд Антон Тиц (Диц), приехавший в Петербург в начале 70-х годов, и другие.

Все эти музыканты участвуют в придворных концертах, которые проходили регулярно два раза в неделю и в которых, как указывает Я. Штелин, исполнялись «итальянские арии, сонаты, концерты и соло». В Петербурге издаются и инструментальные, в том числе скрипичные сочинения этих музыкантов: «Двенадцать разные симфонии ради скрипки и басса» Л. Мадониса, Двенадцать сонат для скрипки с басом Д. Верокаи, Пять сонат и дивертисментов для скрипки и баса А. Лолли, соната для скрипки и квартеты Ф. Тица, произведения Д. Далольо и т. д.

Исполнительское искусство этих скрипачей было на большой высоте. П. Мира и А. Лолли были выдающимися виртуозами своего времени. Л. Мадонис привлекал глубиной исполнения. Ф. Тиц был исполнителем лирического плана и, по словам современников, особенно выразительно играл адажио, звуки его скрипки буквально заставляли слушателей плакать.

В первой половине века в России расцветает деятельность немецкой, а затем и придворной итальянской оперы. Лучшие артисты – цвет итальянской вокальной школы – поют на петербургской оперной сцене. Оркестр возглавляют скрипачи Л. Мадонис и Д. Далольо. С 60-х годов начинает функционировать и французская комическая опера, занявшая прочное место в репертуаре придворного театра. Лишь с начала 70-х годов впервые на оперной сцене появляется русская бытовая комическая опера.

С ростом концертно-театральной жизни обучение музыке становится обязательным элементом дворянского воспитания. Это приводит к развитию домашнего музицирования, преподаванию игры на инструментах в различных дворянских учебных заведениях, частных школах.

На высоком уровне были поставлены такие занятия в Шляхетном корпусе, Академии художеств, Академической гимназии Московского университета. В этой гимназии экзамены классов искусств становились настоящим праздником; исполнялись увертюры, симфонии, концерты для скрипки и флейты с оркестром и т. д.

Прекрасными скрипачами-любителями были академик и сенатор Г. Н. Теплов (автор одного из первых песенных сборников «Между делом бездельем»), крупный помещик П. А. Болотов, которому принадлежал и один из лучших в России частных оркестров; братья Трубецкие составили даже свое домашнее трио. В любительских квартетах играли многие видные аристократы и представители интеллигенции, например И. А. Крылов, граф С. Г. Строганов. Император Петр III учился игре на скрипке у итальянских музыкантов и участвовал в музицировании.

Во многих помещичьих усадьбах появляются собственные инструментальные ансамбли, а порой и оркестры, в которых крепостных обучали игре на инструментах. Главной функцией таких ансамблей было исполнение танцев на балах и «застольной музыки». Крепостные музыканты находились в тяжелом положении, использовались и для других услуг, порой подвергались жестоким наказаниям и могли быть проданы.

В газетах появляется много объявлений о продаже крепостных, умеющих играть на скрипке, а также извещения о побегах крепостных музыкантов. Быстрому возникновению большого числа крепостных оркестров в середине века и их высокому профессиональному уровню безусловно способствовали давние народные традиции игры на смычковых инструментах, широкое распространение скрипки в народе. Народные музыканты приносили в такие оркестры своеобразие трактовки инструмента, искусство варьирования народных мелодий, игры в ансамбле.

Обычно состав крепостных оркестров ограничивался восьмью-девятью музыкантами, что было характерно и для частных инструментальных капелл Западной Европы. К концу века отдельные помещичьи оркестры достигают сорока – пятидесяти человек. Замечательные

оркестры имели А. Шереметев, А. Разумовский, А. Воронцов, Н. Юсупов, А. Суворов и другие русские аристократы. Зачастую такой оркестр составлял основу и крепостного театра. Из крепостных оркестров вышло большинство русских виртуозов-скрипачей XVIII–XIX веков.

По неполным данным, на рубеже XIX века в России существовало свыше трехсот крепостных оркестров. Они оказали огромное воздействие на формирование русского национального симфонического стиля, на творчество русских композиторов не только XVIII, но и XIX века – А. Верстовского, А. Алябьева, А. Гурилева, М. Глинки.

К концу века Россия становится притягательным центром для многих иностранных музыкантов. В Петербурге проходит деятельность выдающихся европейских композиторов, служивших при дворе, – Франческо Арайи (с 1735 по 1762), Бальтазаре Галуппи (с 1765 по 1768), Томазо Траэтты (с 1768 по 1775), Джованни Паизиелло (с 1776 по 1784), Джузеппе Сартти (с 1784 по 1802), Доменико Чимарозы (с 1789 по 1791), Иоганна Вильгельма Хесслера (с 1792 по 1822) и других.

С концертами в Петербурге и Москве выступают выдающиеся европейские скрипачи: Федерико Фиорилло (1780), Гаэтано Пуньяни со своим учеником Дж. Б. Виотти (1781), славянский скрипач, ученик А. Лолли И. М. Ярнович (1789–1791 и 1803–1804).

В репертуаре для домашнего музицирования появляются многочисленные ансамблево-инструментальные пьесы. Основу составляют танцевальные пьесы, главным образом полонез и менуэт, а также вариации на темы русских песен, популярных романсов и оперных арий. Многие из них предназначались для излюбленного ансамбля – двух скрипок и смычкового баса (обычный состав «бальной музыки»).

Вариации эти построены в основном на фактурных изменениях, причем мелодические контуры темы всегда легко угадываются. Вместе с тем русские плясовые напевы подвергаются гораздо большим вариационным изменениям, чем протяжные, нередко в них воспроизводятся приемы игры народных музыкантов. Это было связано, несомненно, с традициями народного музицирования.

В этом отношении чрезвычайно интересна одна из первых дошедших до нас скрипичных пьес такого рода – народный танец «Дергунец», помещенный в сборнике «Музыкальные увеселения» (1774) среди пьес «для клавикордов, скрипок, кларнет и других инструментов». Характерны приемы варьирования, применение двойных нот с открытыми струнами.

Широкая популярность жанра народных песен с вариациями была не случайна; «именно в форме вариаций, – по словам Ю. В. Келдыша, – смогли получить наиболее яркое выражение особенности русского национального музыкального мышления. Она естественно и органично сочеталась с приемами развития песенной мелодии, свойственными народной музыкальной практике. Это обстоятельство играло не последнюю роль в особом пристрастии русских композиторов к данной форме» (19, 389).

Жанр вариаций на русские песни использовали в своем творчестве не только русские, но и приезжие иностранные музыканты. Известны такого рода сочинения Хесслера, Тица и других скрипачей.

В конце века осваиваются жанры симфонии на национальные темы, камерной сонаты и крупной танцевальной симфонической пьесы, в особенности полонеза. В творчестве Тица мы встречаем и ранний образец квартетного жанра, использующего мелодии русских народных песен и танцев. Во всех этих жанрах складываются черты русского национального инструментального стиля, его характерные особенности.

До последней трети XVIII века открытые публичные концерты, даже в Петербурге и Москве, не были регулярными. Наиболее часто они устраивались приезжими солистами-иностранцами. Иногда в них участвовали и любители. Порой небольшой цикл концертов проводился «по подписке», а билеты распространялись среди состоятельной верхушки общества.

Лишь с 70-х годов концертная жизнь приобретает определенную регулярность. Регламентируется время проведения публичных концертов. Концертный сезон официально ограничивается семью неделями великого поста, в течение которого были запрещены остальные «зрелища» и закрыты театры.

Складывались и принципы построения концертных программ. Например, французский

скрипач Л. Х. Пезибль дал в 1799 году цикл концертов. Первые отделения этого цикла начинались ораториями Перголези, Гассе, Грауна, Йомелли и других. Во втором отделении исполнялись сольные вокальные и инструментальные номера, в которых выступали сам Пезибль, клавесинист И. Пальшау, итальянские и французские певцы. Концерт завершался симфонической увертюрой.

Многие концерты открывались «большой» симфонией или увертюрой, затем шло несколько сольных номеров. Второе отделение порой также начиналось симфонией, а сольные номера заканчивались «заключительной» симфонией, увертюрой или хором. Такие смешанные программы с обязательным участием оркестра, аккомпанировавшего и солистам, длились порой пять-шесть часов. Их можно рассматривать как переходные к типу чистых сольных программ, вошедших в концертную практику лишь в первой четверти XIX века.

Во второй половине XVIII века концертная жизнь значительно активизируется. Возникают и первые музыкальные общества: «Музыкальный клуб» в Петербурге (1772–1777), «Новое музыкальное общество» (1778 – конец 90-х годов). В 1783 году по указу Екатерины II в Петербурге была организована специальная «Дирекция для управления различными зрелищами и музыкой», в ведении которой должны были находиться императорские театры и официальные концерты.

При Петербургском оперном театре была создана специальная музыкальная школа для русских учеников с целью «достигнуть во всех мастерствах, по театрам нужных, замены иностранцев своими природными». Большинство учеников обучалось пению и танцам и одновременно игре на различных музыкальных инструментах, в первую очередь на скрипке. Первыми педагогами-скрипачами этой школы стали Н. Г. Поморский, Л. П. Ершов и Ф. А. Тиц.

Развитие скрипичного исполнительства и педагогики потребовало и создания методических руководств. В 1784 году в Петербурге появляется «Скрыпичная школа или наставление играть на скрыпке», подписанная инициалами И. А. По некоторым данным, автором этой первой русской скрипичной школы, возможно, был скрипач Иван Астахов. В предисловии к «Школе» автор писал: «Начинающих обучаться играть на скрипке обретается много; а наставления ради того ни кем ни какого не сделано; то и предлагаю мой опыт истолкования скрыпичной игры» (46, 322).

Весь музыкальный материал «Школы» – и это одно из главных ее достоинств – построен на интонациях и попевах русских песен и танцев, взятых из живой народной музыкальной практики. Автор, учитывая уровень народных музыкантов, хотя и дает вначале написание и название нот вплоть до ре третьей октавы, излагает все примеры только в первой позиции, хотя порой и весьма сложно в фактурном и штриховом отношениях.

Большой интерес представляют подробные указания учащимся, содержащие понятие лада, в том числе и переменного, свойственного народной музыке, а также качества звукоизвлечения. Здесь же разъясняются наиболее употребительные обозначения темпа в связи с образным содержанием. Так, например, Allegro И. Астаховым переводится словом «весело» и расшифровывается: «Когда над штукой написано аллегро, то разумеется играть штуку отважно, восхитительно, живо, как изображать какое пристрастие» (46, 342), другое темповое обозначение – Andante – приобретает буквальный перевод – «ходовито».

Автор обращает основное внимание на развитие музыкального мышления ученика, его умения быстро ориентироваться в музыкальной образности, строе, ансамбле. Поэтому так много внимания уделено развитию навыков транспонирования в различные тональности (вплоть до семи диезов и шести бемолей) как вверх от основной (C-dur), так и вниз. Такое искусство было особенно необходимо при игре в ансамбле и «подлаживании» к другим исполнителям.

В то же время в «Школе» отводится сравнительно немного места чисто техническим моментам. В главе седьмой «О способе держать скрипку» читаем: «Взявши скрыпку в левую руку, положи оную на левое плечо способно, а правую рукою взявши смычок приложи к струне басовой и продолжай трение в одну сторону или в обе стороны равномерно, тем самым будешь производить скрыпичный голос» (46, 324).

Гораздо больше места отводится настройке скрипки, указываются способы проверки настройки, исходящие из естественного положения пальцев на грифе в пределах первой

позиции. Весьма интересна глава четвертая – «О качестве и количестве струн», где мы встречаем указание на сходные со скрипкой типы инструментов и отличие их настройки: струн «на скрипке четыре, и одна другой должны быть тоньше; если же на оной случится их менее или более числом четырех, то уже не скрипка называется, и настраивать оную уже должно не пятым тоном, но какойнибудь другой инструмент» (46, 324). Здесь мы получаем указание, что только скрипка в ту пору настраивалась по квинтам («пятый тон»), а все другие инструменты (вероятно, в том числе и гудок) имели иную настройку.

Музыкальный материал «Школы» предполагал, видимо, и сопровождение второй скрипки, или скрипки и баса, что было традиционным в то время. Не случайно автор обозначает слово «трио» как «совершенное согласие».

В конце XVIII века начинают проводиться большие циклы тематических концертов, расцветает театральное искусство, где широко используется музыка. О размахе театральной жизни говорит тот факт, что в Москве в 1797 году существовало пятнадцать частных оперных театров, насчитывавших двести двадцать шесть музыкантов и певцов. За период с 1780 по 1820 год в России действовало сто семьдесят три крепостных театра. В столице работали выдающиеся артисты. По словам итальянского исследователя Стефано Артеги, в конце века «по подбору прекраснейших голосов и самых крупных музыкантов... петербургская опера ныне совершеннейшая в Европе».

Бурный рост русского искусства выдвинул и плеяду первых профессиональных композиторов – Е. И. Фомина, В. А. Пашкевича, М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского, И. А. Козловского, расцвет деятельности которых приходится на последние десятилетия XVIII века. Их творчество было связано в основном с оперой и хоровым искусством. Но все же инструментальная музыка оставалась в ту пору еще связанной в значительной степени с бытовыми жанрами – русскими песнями и танцами с вариациями, и большие симфонические обобщения не были ей свойственны.

Лишь единственный из ранних русских профессиональных композиторов посвятил себя всецело области инструментальных жанров. Это был выдающийся скрипач и композитор – Иван Евстафьевич Хандошкин, творчество которого занимает особое место в русской музыке XVIII века, а его исполнительская деятельность дает возможность по праву назвать его родоначальником русского профессионального скрипичного искусства.

Скрипичное творчество И. Е. Хандошкина

С именем Хандошкина (1747–1804) связана слава «первого сочинителя и игрока русских песен». В его искусстве впервые слились многовековые народные достижения в области инструментального творчества и передовые европейские инструментальные традиции скрипичного исполнительства. Его творчество было глубоко национально, близко и понятно широкому кругу слушателей. Он оставил блестящие образцы инструментальной трактовки народных песен и танцев, использующие приемы игры народных музыкантов и обобщающие их лучшие достижения, традиции.

Его подход к инструменту, стремление выявить его мелодические свойства, показать его возможности как самостоятельного сольного инструмента, мощного и полнозвучного, богатого тембровыми, колористическими эффектами, ритмически и интонационно гибкого, – все это явилось неоценимым вкладом в сокровищницу не только русского, но и мирового скрипичного искусства, на многие десятилетия определило пути развития скрипичного искусства в России.

Хандошкин был разносторонне развитым музыкантом. Он блестяще владел не только скрипкой, но и балалайкой, гитарой, клавиром, славился как замечательный дирижер и педагог, был одним из первых собирателей русского народного фольклора.; Хандошкин – первый русский скрипач, чье имя получило широкую известность не только в России, но и за рубежом. Его произведения издаются в Амстердаме. Появление Хандошкина было подготовлено высоким уровнем музыкально-исполнительской культуры в России, давними и прочными народными традициями игры на смычковых инструментах.

Несмотря на огромную популярность искусства Хандошкина, биография его осталась незафиксированной, неизвестно и место его рождения, нет ни одного его портрета, почти нет

сведений и о его юности, годах учения. Это – свидетельство пренебрежительного отношения к русским музыкантам. Лишь спустя более тридцати лет после смерти замечательного артиста его биографией заинтересовался В. Ф. Одоевский, работавший над своим энциклопедическим лексиконом. Его беглые заметки – важный материал для воссоздания биографии Хандошкина.

Розыски последних лет в архивах прояснили отдельные эпизоды его жизни, вышла в свет работа Г. Фесечко (42), но и до сих пор все же нет полной биографии первого русского скрипача, родоначальника русского скрипичного искусства. А многие сведения, опубликованные в различных исследованиях, приходится признать спорными или неверными.

Отец Хандошкина был родом с Украины. Иван родился в Петербурге, куда приехал служить отец. Дата рождения композитора была установлена на основании записи о его захоронении на Волковом кладбище в Петербурге: «1804 года, 19 марта придворный отставной мумшенок⁸ Иван Евстафьев Хандошкин умер 57 лет от паралича» (42, 3). Следовательно, Хандошкин родился в 1747 году.

Отец его был валторнистом и певчим капеллы графа П. Шереметева, хотя по сведениям Одоевского (записанным со слов одного из современников Хандошкина) отец служил придворным музыкантом «литавриком при Петре Федоровиче». Сын его с детства играл на балалайке и в совершенстве овладел этим инструментом. Одоевский пишет, что Хандошкин «воспитывался при оркестре. Попал по принуждению». По другим сведениям, своей игрой Хандошкин обратил внимание графа Л. А. Нарышкина – известного любителя музыки, который взял его в свою капеллу, а затем послал учиться в Италию к Тартини.

Документально подтверждено, что Хандошкин обучался на скрипке в оркестре Петра III в Петербурге, где в течение семи лет его учителем был итальянский скрипач, придворный камер-музыкант Батист Тито Порто (служил при дворе с 1743 по 1783 г.). Точных сведений, подтверждающих поездку Хандошкина в Италию, нет, но нет сведений и отвергающих эту версию. Посылка Хандошкина «для усовершенствования» в Италию была вероятна.

В ту пору многие русские музыканты, в том числе и крепостные, обучались за границей. В Италии учились Бортнянский, Березовский, Фомин, Скоков и другие. Русские дипломаты еще со времен Петра I возили с собой крепостных для их обучения игре на инструментах и создания своего ансамбля.

Косвенный намек на такую возможность содержится в записках Одоевского, который указывает на «методу Тартини», которой придерживался Хандошкин, и на то, что он играл «тартиниевским смычком». Действительно, в ту пору в России слава Тартини как выдающегося скрипача современности была исключительно велика. Его ученик Д. Далольо выступал в Петербурге почти на протяжении тридцати лет.

Петр III, любитель-скрипач, собиравший итальянские инструменты, по словам Я. Штелина, «хочет выписать из Падуи в Петербург старика Тартини, к школе которого он причисляет и себя». Вполне вероятно поэтому, что Хандошкин в Италию не ездил, а с традициями Тартини он, несомненно, мог ознакомиться и в России.

Но важно то, что и до поездки в Италию (если она и имела место) Хандошкин был уже ярким, сложившимся музыкантом, с детства воспитанным на народных инструментальных традициях, прекрасным балалаечником и, видимо, достаточно хорошо обученным у Тито Порто скрипачом. Поездка в Италию могла повлиять только на его общее развитие и более глубокое постижение итальянских скрипичных традиций, но не на формирование его самобытного стиля игры.

В пятнадцатилетнем возрасте Хандошкин был принят на службу в Придворный театр, а с 1764 года начинает работать в Придворном оркестре сначала скрипачом, а затем капельмейстером. Он получает 1100 рублей жалования в год, в то время как А. Лолли, выполнявший аналогичные функции, получал 4000 рублей. И здесь сказывалось отношение официальных кругов к национальным артистам.

Одновременно (с 1764 года) Хандошкин становится первым учителем и организатором музыкальных классов «Воспитательного училища» при Академии художеств, где давалось

⁸ Неправильно написанный чин мундшенок.

разностороннее образование начинающим художникам и скульпторам. У Хандошкина было двенадцать учеников. Затем он преподает и в скрипичном классе частного оперного театра Книппера, где обучает детей, отобранных из московского «воспитательного дома». Педагогическая работа Хандошкина была весьма успешной. Среди его учеников мы находим имена известных позднее скрипачей: А. И. Боброва, И. В. Колесина, А. И. Соколова, Г. Н. Теплова, П. А. Смирнова.

В начале 80-х годов Хандошкин принимает деятельное участие в качестве репетитора, первого скрипача и дирижера в постановках балетов вместе со знаменитым французским реформатором балета Г. Анджолини. Одновременно он занимает должность камер-музыканта, играет при дворе, дает концерты в театре Книппера, служит первым скрипачом обоих придворных оркестров.

В Амстердаме издаются его сочинения – «Шесть сонатов на две скрипки», как сообщали «Московские ведомости» (1781, № 104). Вероятно все же, что это были не сонаты, а одно из первых опубликованных сочинений Хандошкина - Шесть российских песен с вариациями для двух скрипок, изданных позднее и в Петербурге.

В 1783 году в Петербурге выходит из печати его сборник «Шесть старинных русских песен для скрипки и алто-виолы». По сведениям Одоевского, Хандошкин был автором и нескольких придворных балетов. О популярности Хандошкина свидетельствует и факт избрания его почетным членом музыкального общества, куда имели доступ только выдающиеся артисты.

Переломным в судьбе Хандошкина был 1785 год, когда князю Г. А. Потемкину, большому любителю музыки, содержавшему собственную инструментальную капеллу, и поклоннику искусства Хандошкина, пришла мысль организовать при Екатеринославском университете «консерваторию для музыки». Потемкин добился от Екатерины II указа об увольнении Хандошкина на пенсию с небольшим придворным чином «мундшенка» и поручил ему сначала руководство университетом, в котором должна была быть создана «консерватория» («Музыкальная академия»). Пенсия Хандошкину была определена в половину жалования, которое он получал. На место Хандошкина в придворный оркестр был назначен русский скрипач А. М. Сыромятников.

До 1790 (а возможно, и до 1791) года Хандошкин занимается делами университета и консерватории. В Италии закупают музыкальные инструменты, Потемкин подписывает контракты с итальянскими преподавателями, в том числе и со скрипачом Лукиано Джоглио.

Неожиданно «директором музыки» при университете назначается Д. Сартти, и тем самым Хандошкин оказывается отстраненным от всех дел, связанных с организацией консерватории. Однако он, видимо, все же успел сделать немало. И, пожалуй, спорным является утверждение И. М. Ямпольского, что Хандошкин «в Екатеринослав не выезжал и к делам "Музыкальной академии" никакого отношения не имел» (46, 82). Еще во время путешествия Екатерины в сопровождении Потемкина в Крым в 1787 году в Кременчуге их встречали университетские оркестр и хор, состоящие из ста восьмидесяти шести певцов и музыкантов.

Имеющиеся данные позволяют утверждать, что Хандошкину все же удалось организовать в первой русской «консерватории» музыкальные классы, обучить музыкантов и создать хороший оркестр, состоящий из двадцати семи инструменталистов, а также хор и роговой оркестр.

Лишь интриги Сартти, смерть Потемкина, а потом и Екатерины привели к свертыванию, а вскоре и к ликвидации всех дел. Огромная работа Хандошкина оказалась напрасной. С 1790 года он вновь в Петербурге, часто выступает при дворе, в домах знати. Его зовут «наш Орфей», поэты посвящают ему стихи. Описание наружности Хандошкина сохранилось в записках Одоевского: «Росту среднего, плотного, красивой наружности, глаза большие – парик носил». После смерти Хандошкина его вдове Елизавете, «оставшейся с сыном в бедности», была оставлена половина пенсии мужа.

Выдающийся скрипач своего времени, Хандошкин не только подытожил лучшие достижения русского инструментального искусства, но и проложил новые пути в скрипичном искусстве, уловил тенденции времени в трактовке скрипки как концертного инструмента, во многом предвосхитил достижения Паганини. Недаром про него писали, что он «играл во

многим Паганиниевским образом сходственно, играл на одной струне, а также на расстрой для удобнейшего произведения эффектов» (46, 85), то есть применял скордатуру.

Своим виртуозным мастерством он затмевал лучших европейских артистов, служивших в России или приезжавших с концертами. Ему были подвластны и высокие позиции (в том числе и струн Соль и Ре), и двойные ноты, и аккордовая техника, и головокружительные пассажи, а также разнообразнейшая штриховая техника: переброски смычка через струны, *staccato* и *spiccato*, мощные ударные штрихи и т. д.

Но не это определяло его лицо артиста. Самым ценным было проявление народной сущности его искусства. Хандошкин выступал как выразитель дум и чаяний народа, в его руках скрипка повествовала о горестях, о трагедии забитого крепостного человека. И тогда, «слушая Адажио Хандошкина, никто не в силах был удержаться от слез» (46, 86).

Его игра отражала самобытную силу народа, его отвагу и мужество, его скрипка поражала «гениальным порывом» и «удалью молодецкою», когда «при неопишимо смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удалью исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать» (46, 86).

«Первое место в исполнении Хандошкина, – по словам русского критика Ю. Арнольда, – бесспорно занимала народность, тот лиризм и та сердечная теплота, которые столь свойственны русской музыке» (46, 85–86). От народного искусства исходили и такие черты его стиля, как частое применение скордатуры – типичный прием народного музыканта, дающий возможность расширения диапазона инструмента, усиления его выразительности не выходя за пределы устоявшихся приемов, фактурных «формул», навыков игры.

Насколько блестяще владел этим приемом Хандошкин, свидетельствует случай, приводимый Одоевским, когда во время музицирования у С. С. Яковлева под сопровождение фортепиано «с 5–6 бемолями – схватил расстроенную скрипку и не успев настроить сыграл 16 вариаций в дур и в молль. Расстрой *sol* (басок), *si*, *re*, *sol*» (46, 356).

Другой чертой его искусства, также коренящейся в народном творчестве, была стихия импровизационности. Эта импровизационность проявлялась не только в замечательном умении непосредственно реализовать на эстраде свой замысел – искусство, в котором, по отзывам современников, Хандошкину не было равного и он мог «импровизировать по целым сонатам», выходя победителем в соревнованиях с любым виртуозом, но и во всем складе его игры, где особенно проявлялась свойственная русской песне свобода ритма и интонационной стороны.

Свобода высказывания, яркая и выпуклая реализация замысла не была связана у Хандошкина только со скрипичной выразительностью. Органичным и естественным для композитора был процесс создания сочинений и для других инструментов – альты, балалайки, семиструнной гитары, фортепиано. Есть сведения, что он играл и на гудке. Эта широта охвата приводила и к использованию приемов одного инструмента на другом, и к поискам единых средств выражения. Не случайно поэтому, что его скрипку порой сравнивали с другими инструментами, звучности которых он мог воссоздавать на ней во время своих импровизаций, в особенности на темы народных песен и танцев.

Это стремление к тембровой характерности, выявлению всех красок инструмента шло у Хандошкина и от игры народных музыкантов, и от восприятия жизни в ее живом красочном движении, контрастном сопоставлении. Он любил бывать на ярмарках и гуляньях, играть на площадях и рынках среди простого народа. Здесь он вслушивался в народный говор, пение, записывал особо полубившиеся ему напевы.

Не случайно и венцом его искусства явились народные песни с вариациями, исполнявшиеся им не только на скрипке, но и на балалайке, которой он владел также в совершенстве, и «приводил в музыкальный раж своей балалайкой» не только Потемкина и Нарышкина, но и простой народ на ярмарках.

Своим огромным, необычайно выразительным тоном он всегда выделялся в оркестре и, будучи весьма одаренным дирижером, вел за собой других исполнителей. Современники вспоминали об огромном успехе оркестра под управлением Хандошкина, выступавшего в Петербурге.

Хандошкин был и первым русским профессиональным скрипачом, дававшим открытые публичные концерты. Первое дошедшее до нас объявление о его концерте относится к 1780

году. Но, видимо, он стал выступать намного раньше. Он неоднократно играет в театре Книппера, в антрактах представлений, участвует в придворных концертах, выступает в салонах. Формы тогдашних объявлений были своеобразны. Приведем одно из них, помещенное в газете «Санкт-Петербургские ведомости» 10 марта 1780 года: «В четверток 12 числа сего месяца, на здешнем немецком театре будет дан музыкальный концерт, в котором г. Хандошкин играть будет соло на расстроенной скрипиче» (то есть используя скордатуру).

Хандошкин – единственный русский композитор XVIII века, разрабатывавший область сольных инструментальных жанров. Его исполнительские и композиторские достижения были неразрывно слиты и обогащали друг друга. С его произведениями в первую очередь связано формирование русского инструментального концертного стиля. В скрипичном творчестве Хандошкина (как и в его исполнительском искусстве) сконцентрировались лучшие достижения не только смычкового искусства (в том числе и ансамблевого), но и певческого, и инструментального (гусли, балалайка, гудок, гитара и др.).

Его сочинения – продолжение, претворение и развитие народных традиций: характерности выражения, интонационной чуткости, слитности с инструментом. Он сумел очень тонко претворить в своих произведениях широкую напевную лиричность протяжных русских песен в стихию инструментальности, преломить их сквозь призму скрипичного колорита, сохранив при этом их выразительную образную силу. Нашли плодотворное претворение у Хандошкина и интонации зарождающегося городского фольклора.

Определяющее влияние народного творчества прежде всего сказалось на создании Хандошкиным самобытного русского концертного жанра «Русская песня с вариациями». Оттолкнувшись от бытовавших прототипов он сумел поднять этот жанр до больших обобщений.

Весьма своеобразное преломление нашли народные истоки в его сольных сонатах. Видимо, и его скрипичные концерты, о которых встречаются упоминания, отличались оригинальными чертами, так же как и балеты.

Оригинальность формы, тонкость и разработанность фактуры, ее полнозвучность, импровизационность, богатая фантазия в вариационной разработке материала – все это сделало произведения Хандошкина вершиной скрипичной музыки России XVIII века, они не утратили своего художественного значения и поныне.

К сожалению, до нас дошло сравнительно немного его сочинений. Более ста «русских песен с вариациями» принадлежали его перу, мы же располагаем в том или ином виде лишь тридцатью образцами. Сохранились лишь три сонаты для скрипки соло, а еще Одоевский указывал на двенадцать сонат Хандошкина, среди них – соната «На смерть Мировича».

Утеряны концерты Хандошкина, балетная и оркестровая музыка, балалаечные, гитарные, фортепианные пьесы. Забыты и педагогические указания замечательного музыканта. Некоторые произведения, опубликованные в последние годы, вызывают сомнение в принадлежности их Хандошкину («Чувствительная ария» и Концерт для альтя). Слишком уж отличны они по стилю и характеру образности от творчества замечательного скрипача.

Русские песни с вариациями Хандошкина предназначены как для солирующей скрипки, так и для различных ансамблей – двух скрипок, скрипки и альтя, скрипки и баса. Партия первой скрипки изложена виртуозно и изобилует порой сложными элементами скрипичной техники и звукоподражательными моментами. Вторая скрипка, по народным традициям, выполняет не столько аккомпанирующую роль, сколько самостоятельного подголосочного варианта, хотя и гораздо менее сложного, чем первый голос. В то же время и второй голос, и бас используют более плавные формы движения, их диапазон узок, фактура напевнее.

Хандошкин использует тембровые сопоставления голосов, различие фактуры, штрихов для создания сочной звучности, выразительности. В кульминационных местах он прибегает к максимальной широте диапазона голосов, создавая ощущение пространственности, «стереофоничности» звучания. Вместе с тем он старается выделить каждую вариацию в небольшую самостоятельную пьеску, эпизод, применяя такие выразительные средства, как *pizzicato*, флажолеты, игра под сурдинку, имитация гитарных и балалаечных звучностей, игра на одной струне и т. д.

Широко применяется им орнаментика, опевание опорных звуков, мелизмы, трели и т. д.,

приводящие порой к виртуозным каденциям, как бы выросшим из них. В этом отношении характерна вторая вариация песни «Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубочек». Одним из необычайно колоритных примеров опевания может служить и изложение темы в Вариациях «Дорогая моя гостейка».

Полнозвучное, мощное изложение встречается во многих вариациях. Интересна насыщенностью тембра шестая вариация песни «Что пониже было города Саратова». Характерно, что это – заключительная вариация небольшого цикла, в каждой вариации которого использованы двойные ноты и аккордовая техника, но наибольшей монолитности и глубины звучания Хандошкин достигает именно здесь, создавая настроение величавого течения музыки.

Обычно Хандошкин использует в вариациях фактурные изменения, реже – тембровые. Во многих вариациях, особенно виртуозно изложенных, он порой довольно далеко отходит от контуров темы, сохраняя лишь некоторые опорные интонации и строго соблюдая протяженность. Поэтому он выписывает на каждый вариационный цикл один бас.

Количество вариаций на тему у Хандошкина изменчиво. Наибольшее количество вариаций мы встречаем в цикле на песню «Калинушка», содержащем 40 вариаций. Наименьшее число вариаций у Хандошкина составляет 5–6.

Обычно к концу цикла фактура сгущается, наступает наиболее полный охват грифа, расширяется диапазон. Особенно любит Хандошкин заканчивать цикл разложенными арпеджио, густыми аккордами, «вязкой» фактурой тридцатьвторых, создающих ощущение вихревого движения. Внутри вариаций он стремится либо к развитию фактурных моментов от вариации к вариации, либо к контрастной их смене, тем самым достигая единства цикла.

Русские песни с вариациями сыграли огромную роль в формировании русского инструментального стиля, в развитии методов варьирования. Хандошкиным впервые даны интересные образцы фактурных и орнаментальных вариаций, оказавших большое влияние на развитие русской музыки. Достаточно вспомнить Арию Людмилы с орнаментальными скрипичными вариациями в оркестре из четвертого действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

Скрипичные сонаты Хандошкина, по выражению Асафьева, являются образцами «концертно-камерного стиля». В ту эпоху в аналогичном жанре мы встречаем только клавирные сонаты Бортнянского. Но последние – более утонченны, «галантны», ближе стоят в чем-то к образцам, связанным с придворным музицированием. Сонаты Хандошкина ближе народному искусству, высечены более мужественной рукой.

Три сольные сонаты (1781) раскрывают выразительные возможности скрипки как самостоятельного полнозвучного концертного инструмента. Эти сонаты можно рассматривать и как попытку воссоздать средствами одного инструмента звучание народного ансамбля из двух скрипачей. Стиль этих сонат – гомофонный, с использованием, порой значительно, элементов народной подголосочной полифонии.

Сонаты состоят из трех частей, которые строятся по принципу: медленно – быстро – медленно, или медленно – быстро – быстро. Некоторым частям сонат свойственна большая драматическая напряженность, например, первой части сонаты g-moll, которая представляет собой редкий в сольной сонате жанр траурного марша, монументального, полного декламационного пафоса.

Можно предположить, что, вероятно, это и есть соната «На смерть Миновича» – поручика, одного из друзей Хандошкина, казненного за попытку освободить императора Ивана Антоновича. Нужна была определенная гражданская смелость, чтобы посвятить «бунтовщику и изменнику» одно из своих сочинений.

Две другие сонаты более лиричны и менее монументальны. В них преобладают элегические настроения, орнаментика.

Вторые части написаны в стиле придворного менуэта, в светлых, поэтических тонах. Особенно интересен "Грациозный менуэт" из третьей сонаты, светлая, умиротворенная тема которого проходит на фоне *pizzicato* в левой руке. Середина более драматична, и ее настроения перекликаются с траурным маршем первой сонаты. Так Хандошкин внутренними нитями связывает воедино весь цикл.

Третья часть первой сонаты Andante с шестью вариациями. Она оказывается тесно связанной с его «Русскими песнями с вариациями». Финалы двух других сонат – моторны, это своего рода музыкальный *perpetuum mobile*. Они динамичны и стремительно завершают цикл.

Дошедшая до нас соната для скрипки с басом весьма своеобразна. Она двухчастна, причем первая часть - Adagio – исполняется ансамблем, а вторая – Каприччо – написана для скрипки-соло. Adagio – торжественно-углубленная музыка. На тридцати пяти тактах Хандошкиным поставлено семь фермат, где скрипач может импровизировать каденции. Каприччо по характеру целиком импровизационно, с постепенным усложнением фактуры. Его можно рассматривать как свободные вариации на оригинальную тему.

Заключение

К началу XIX века скрипичное искусство достигло своего расцвета. Во многих странах сформировались и стали развиваться национальные скрипичные школы. В скрипичном творчестве композиторами и исполнителями были созданы непреходящие художественные ценности. Можно констатировать и завершение процессов становления скрипичных жанров, в результате чего сформировались соната для скрипки и фортепиано, сольный скрипичный концерт, камерные ансамбли – струнное и фортепианное трио, квартет, квинтет.

К концу XVIII века в связи с развитием социальной жизни музыка начала выходить в большие залы, приобретать публичные формы концертной деятельности, завоевывать нового слушателя. В связи с этим углубился процесс дифференциации композиторского и исполнительского творчества. Он стимулировался и новыми задачами, гораздо более сложными и ответственными, встающими и перед композиторами, и перед исполнителями. Впервые начинают, хотя еще и в малой степени, осознаваться проблемы интерпретации, которые так остро встанут в середине следующего века.

Ведущей школой до начала XIX века оставалась во многом итальянская скрипичная школа, давшая миру гениальных скрипачей и композиторов во главе с А. Корелли, А. Вивальди и Дж. Тартини.

Воздействие итальянской скрипичной школы испытали многие страны, в первую очередь Франция. Ж. Б. Люлли, Ж. Б. Анэ, Ж. М. Леклер, Ж. П. Гиньон и другие скрипачи перенесли итальянские традиции на французскую почву, подготовили ее расцвет в XIX веке, связанный с именами итальянца Дж. Б. Виотти и такими скрипачами, как Р. Крейцер, П. Байо и П. Роде.

Огромный вклад в развитие скрипичного искусства вносит Германия, где Гендель и Бах, творчески развив достижения итальянской скрипичной школы, в первую очередь Корелли и Вивальди, создают непревзойденные художественные образцы в области скрипичной сонаты и сольного концерта.

В рамках австрийской скрипичной школы, в частности в творчестве Бибера, происходит процесс обогащения структур старинной сонаты и сюиты национальными традициями музицирования. В венской школе формируются наиболее прогрессивные черты музыкального мышления, связанные с сонатным *allegro*, и скрипичная музыка достигает своей вершины в творчестве Гайдна и Моцарта, которые, в свою очередь, подготавливают появление Бетховена и Шуберта.

Славянские страны, и прежде всего Польша, давшая миру прототип классической скрипки, внесли свой вклад и в становление жанров (в первую очередь, *concerto grosso*), и в исполнительское искусство (Ф. Яневич, Ф. Дурановский – один из будущих учителей Н. Паганини).

Чехия, тесно взаимодействовавшая с венской школой, содействовала расцвету оркестрового исполнительства (Мангеймская школа). В России мы видим становление специфического национального жанра – вариаций на народные темы. Этот же период отмечен появлением в России крупного самобытного таланта – Хандошкина.

Внесли свой вклад в общий процесс и другие страны, в частности Англия, где создавали произведения для скрипки Д. Дженкинс и Г. Пёрселл, также испытавшие на себе значительное воздействие итальянского творчества.

На рубеже XVIII–XIX веков перед скрипичной культурой Европы возникают новые проблемы, связанные с выходом искусства в большие залы, возникновением романтического стиля и в исполнительском, и в композиторском творчестве, дальнейшим раскрытием возможностей исполнителя, инструмента, способов воздействия на слушателя.

В 1780 году рождается великий Никколо Паганини, которому было суждено осуществить революционный поворот в скрипичной игре, открыть невиданные до того горизонты скрипичного исполнительства. Своим творчеством он во многом завершает тот путь итальянского скрипичного искусства, который оно прошло за два века своего блистательного развития. Его феерическое искусство дало мощный творческий импульс исполнительской культуре XIX века, проложило дорогу новым тенденциям скрипичного искусства.

В современной музыкальной жизни исключительно велик интерес к сочинениям, созданным мастерами XVII–XVIII веков. Они продолжают оказывать сильное эстетическое воздействие на аудиторию, причем их нравственно-философский аспект все более усиливается. Находясь на новом витке развития, человечество оказалось способным более сильно воспринять эстетические идеалы той эпохи, отраженные в музыке.

Большой вклад в интерпретацию этих сочинений внесли практически все выдающиеся скрипачи XX века; среди них – Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Й. Сигети, И. Менухин, И. Стерн, Г. Шеринг, З. Франческати, Н. Мильштейн, Д. Ойстрах, Л. Коган.

Во второй половине XX столетия ярко проявился новый подход к интерпретации произведений XVII–XVIII веков, выразившийся в стремлении к наиболее точному следованию уртексту, освобождению и очищению оригиналов от возникших наслоений в редакциях и обработках последующих веков, в которых нередко допускались неоправданные изменения штрихов, динамических нюансов, мелизматика, а порой и нотного текста произведений.

В настоящее время рельефно проявляются две ярко выраженные тенденции в исполнении сочинений XVII–XVIII веков.

Некоторые музыканты стараются играть такие произведения несколько стилизованно, «под старину», используя старинные модификации инструментов, пониженный строй, специальное отсутствие вибрации, а также исполнять их при свете свечей, с элементами старинной одежды и т. д. Это создает интересный, порой театрализованный эффект, но он носит, пожалуй, не столько живой, сколько «музейный» характер.

Наиболее прогрессивной все же представляется другая, более распространенная тенденция, которой следует большинство современных интерпретаторов, – исполнять музыку XVII–XVIII веков ярко, полнокровно, используя большинство новейших достижений скрипичного искусства, но при этом стараясь максимально глубоко проникнуть в сущность музыкально-эстетического содержания сочинений и наиболее полно выявить высоко духовную, непреходящую ценность их музыки.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. М.; 1970. Т. V.
2. Белецкий И. Антонио Вивальди. Л.; 1975.
3. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Л.; 1961.
4. Благовещенский И. П. Из истории скрипичной педагогики. Минск; 1980.
5. Бронфин Е. Клаудио Монтеверди. Л.; 1970.
6. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. М.; 1954. Т. 1.
7. Бэлза И. История чешской музыкальной культуры. М.; 1959. Т. 1.
8. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов 2-е изд. М.; 1964.
9. Вольдман Я. И. Выдающиеся венские скрипачи конца XVIII – начала XIX века. Саратов; 1981.
10. Вольдман Я. И., Токина Н. Н. Венское скрипичное искусство XVIII–XIX веков. Саратов; 1978.
11. Гинзбург Л. С. Джузеппе Тартини. М.; 1969.

12. Гинзбург Л. С. Исследования, статьи, очерки. М.; 1971.
13. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. М.; 1950. Т. I.
14. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. М.; 1957. Т. II.
15. Глазунов А. А. Произведения Ф. Джеминиани и П. Локателли и их интерпретация выдающимися скрипачами современности. Автореф. канд. дис. М.; 1987.
16. Григорьев В. Ю. Истоки польского скрипичного исполнительского искусства // Музыкальное исполнительство. М.; 1979. Вып. 10.
17. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.; 1983.
18. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. М.; 1980.
19. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М.; 1965.
20. Колбин Д. П. К вопросу о подлинности скрипичного концерта D-dur Моцарта // Музыкальное исполнительство. М.; 1972.
21. Колбин Д. П. Скрипичные концерты Моцарта. М.; 1970. Автореф. канд. дис.
22. Колчин Б. А. Новгородские древности. Деревянные изделия // Археология СССР. М.; 1968.
23. Котляров Б. Я. О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев; 1955.
24. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. М.; 1972.
25. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли. М.; 1953.
26. Левин С. О русских оркестрах начала XVIII века // Ученые записки Гос. научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии. Л.; 1958. Т. II.
27. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. 2-е изд. М.; 1983. Т. I.
28. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. 2-е изд. М.; 1982. Т. II.
29. Материалы и документы по истории музыки. Под ред. М. Иванова-Борецкого. М.; 1934. Т. I.
30. Материалы и документы по истории музыки. Под ред. М. Иванова-Борецкого. М.; 1934. Т. II.
31. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М.; 1966.
32. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей. М.; Л.; 1967.
33. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Л.; 1978.
34. Рабей В. Георг Телеман. М.; 1982.
35. Рабей В. Сонаты и партиты Баха для скрипки соло. М.; 1970.
36. Роллан Р. Гендель. М.; 1984.
37. Розеншильд К. История зарубежной музыки. М.; 1969. Вып. 1.
38. Сахарова Г. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века // Из истории зарубежной музыки. М.; 1980. Вып. 4.
39. Скудина Г. Орфей из Кремоны. М.; 1974.
40. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. М.; 1959.
41. Фельдгун Г. Г. История зарубежного скрипичного искусства. Новосибирск; 1983.
42. Фесечко Г. И. Е. Хандошкин. Л.; 1972.
43. Цицикян А. Древние истоки армянской смычковой культуры // Музыкальное исполнительство. М.; 1976. Вып. 9.
44. Ямпольский И. М. Избранные исследования и статьи. М.; 1985.
45. Ямпольский И. М. Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. М.; 1962.
46. Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.; Л.; 1951.
47. Ямпольский И. М. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. М.; 1963.
48. Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л.; 1958. Т. 1.
49. Agricola M. Musica instrumentalis deudsch. Wittenberg; 1545.
50. Bachman W. Die Anfange des Streichinstrumentenspiels. Leipzig; 1966.
51. Boyden D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 end its Relationship to the Violin and Violin Music. London; 1965.
52. Budis R. Slavni Cegti housliste. Praha; 1966.

53. Hieronimus de Moravia. Tractatus de Musica. Neudruck. Regensburg; 1935.
54. Kaminski W. Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich. Krakow; 1971.
55. Moser A. Geschichte des Violinspiels. Zw. Auflage. Tutzing; 1967.
56. Pincherle M. Corelli. Paris; 1933.
57. Pincherle M. Feuilletts d'histoire du Violon. Paris; 1927.
58. Praetorius M. Syntagma musicum. Wolfenbiittel; 1618. T. 2.
59. Racek J. Ceska hudba. Praha; 1958.
60. Rinaldi M. Arcangelo Corelli. Milano; 1953.
61. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts. Leipzig; 1905.
62. Stoeving P. The Violin: Its Famous Makers and Players. Westport; 1970.
63. Szulc Z. Słownik tutników polskich. Poznan; 1958.
64. Wasielewski W. Die Violine und ihre Meister. Fünfte Aufl. Leipzig, 1910.
65. Zidek Fr. Přehledné dejiny českého houslového umění. Vyskova na Morave; 1940.