

Сейченко — колыбель скрипки

Мария Крестинская

XVII век для скрипки подобен первому году в жизни человека, когда он рождается, садится, встает на ноги, начинает ходить и говорить. Такое впечатляющее развитие стало возможным не только благодаря виртуозам и композиторам, но и скрипичным мастерам, работавшим над совершенствованием ее модели. Формирование скрипичной школы шло параллельно с развитием инструмента: от скрипок, созданных Гаспаром де Сало и его учеником Джованни Паоло (как он сам себя называл, Паоло Маджини), до шедевров великих кремонских мастеров — Амати, Страдивари и Гварнери.

В середине XVI века скрипка не играла такой важной роли, как сегодня, она была популярна лишь в народной танцевальной традиции. Неизвестно, когда точно совершился ее переход в вокальную церковную музыку (примерно последняя треть XVI века), но именно он оказался знаковым для всего развития инструментальной музыки.

Благодаря яркости своего звука скрипка смогла конкурировать с корнетом (цинком), царившим повсеместно. Все произведения для цинка могли быть с легкостью исполнены на скрипке, а трактат-школа по исполнению украшений корнетиста Джованни Бассано 1585 года стал основой для развития скрипичных диминуций (украшений в виде выписанной импровизации). К слову, среди прочих известных трактатов-школ, по которым в то время музыканты учились играть украшения, каденции и диминуции (исполнение украшений было обязательным; по их разнообразию, сложности и уместности судили о вкусе исполнителя). Трактат Бассано был настолько популярен, что его знали даже северогерманские композиторы: известно, что по нему занимался Шютц во время своего учения в Италии. Кроме этого, скрипка могла с большой точностью имитировать вокальные и речевые интонации. Клаудио Монтеверди (15 мая 1567 — 29 ноября 1643), оценив это достоинство инструмента, стал использовать скрипку для дублирования вокальных партий в своих операх и мадригалах.

Скрипка, по-итальянски *violino*, родственна большому семейству разнообразных по форме, размеру, количеству струн, настройке и способу игры струнных смычковых инструментов, объединенных под именем *viola*. Своим количеством и многообразием они подобны хорошему итальянскому семейству. И если бы скрипка называлась *violina*, с окончанием *-a*, она считалась бы разновидностью виол — маленькая виола. Но окончание *-o* меняет все дело.

В итальянском языке *violino* — мужского рода, а *viola* — женского. В церковной музыке не допускалось участие женских инструментов иначе, как в континуо — название с окончанием *-o* пропустило скрипку в церковь в виде сольного инструмента. Если посмотреть в ноты канцонов и сонат раннего XVII века, можно обнаружить, что сольные партии принадлежат инструментам с мужскими окончаниями — *cornetto*, *fagotto*, *violino*. Канцоны и сонаты исполнялись в соборах. Виолы во всем их многообразии использовались в консортной и танцевальной музыке, в церкви звучали басовые виолы, чаще всего как континуо.

Инструментальная соната (также как симфония и токката) появилась в конце XVI века, до того похожий жанр назывался «канцон». Канцон произошел от французского шансона — песенно-танцевальной традиции. Соната представляет собой соединение канциона, ричеркара и танцев. От канциона соната унаследовала свою форму с множеством разделов, от ричеркара — импровизации, тщательно выписанные в тексте; от танцев — их ритмы и динамичность, редкая соната обходится без гальярды или паваны. Невозможно точно сказать, кто из композиторов первым совершил переход от канциона к сонате, так как образцы появлялись практически в одно время. Первыми композиторами, у которых можно встретить название «соната» были Саломон Росси (ок. 1570–1630) и Джованни Батиста Фонтана (1571–1630). Саломон Росси является создателем трио-сонаты, в которой два солирующих голоса и бас. Этот жанр, как и соната, продолжил свое развитие в творчестве композиторов XVIII века. Известно, что Саломон Росси

сотрудничал с Монтеверди и они совместно создали балетную музыку к представлению «Маддалена». Джованни Батиста Фонтана принадлежат одни из первых сольных сонат, где в качестве лидирующего инструмента указана скрипка. У истоков жанра стояли композиторы Тарквинио Мерула (1594 или 1595 — 10 декабря 1665), Бьяджо Марини (5 февраля 1594 — 20 марта 1663), Дарио Кастелло (ок. 1590 — ок. 1658), Марко Уччелини (1603 или 1610 — 10 декабря 1680) и другие.

Еще раз возвращаясь к самим жанрам, можно сказать, что канцон — это построение из нескольких контрастных разделов. Особенность и характерная черта канциона — привязка к ритмической фигуре “длинная — две коротких” (например, половинка — четверть — четверть). Это ритм паваны. С такой формулы начинается любой канцон. Далее идут вариации на данную формулу, как у Тарквинио Мерула, либо уход от нее в свободное развитие, которое к концу приходит обычно к ней же, как мы можем видеть в произведениях Джованни Батиста Фонтана.

Соната — построение из нескольких контрастных разделов, но без привязки к ритмическим формулам. (Уччелини, Марини, Пандольфи-Меалли, Кастелло). Название соната произошло от итальянского *sonare* — пение. Строго говоря, соната не была абсолютно новым жанром. По сути, в ней продолжилось развитие канциона. Новое название понадобилось для того, чтобы привлечь внимание к инструменту *violino* и подчеркнуть его связь с вокалом.

Синфония — то же, что и соната, но не для сольного голоса в сопровождении баса, а для струнного ансамбля. В XVIII веке синфония заменила собой консортную музыку. У Бьяджо Марини синфония называется симфонией, но различия между ними нет.

Особую роль в жизни скрипки сыграл Бьяджо Марини, который, будучи скрипачом и в совершенстве владея этим инструментом, внес множество новых приемов и звуковых эффектов, например двойные ноты и стаккато, а также тремоло, которое он стал применять на несколько лет раньше Монтеверди. Хотя последнему и приписывают изобретение этого приема, мы встречаем его в более ранних произведениях Марини, которые тот имел возможность издавать сразу же после написания, так как был из богатой семьи. Скордатура — также его изобретение, которым позже пользовались многие композиторы. В их числе Джованни Пандольфи-Меалли, Франц Игнац Бибер и даже Иван Хандошкин. Марини создал тип скрипичного сольного письма, на который ориентировались все последующие композиторы, писавшие для этого инструмента. Джованни Пандольфи-Меалли — был последователем Марини и дорабатывал его тип сонаты. Пандольфи-Меалли можно сравнить с художником-портретистом, так как оба его сборника сонат посвящены изображению людей, которые жили с ним в одно время.

Переход сонаты к высокому и лаконичному (по сравнению с XVII веком) стилю XVIII века мы видим в творениях Арканджело Корелли, который считал выписанные импровизации нагромождениями, скрывающими истинную красоту и форму. Он прописывал только основную канву, создавая ясную форму, а исполнитель должен был заполнить ее своими диминуциями и украшениями. Сам он, как музыкант-исполнитель, использовал тип импровизаций и украшений раннего XVII века, о чем свидетельствуют украшения к медленным частям его сонат, записанные современниками. Стиль сонат Корелли вдохновлял на сочинение скрипичных сонат многих композиторов XVIII века. Среди них — Антонио Вивальди, Георг Фридрих Гендель и даже Иоганн Себастьян Бах. Возникнув на пороге XVII столетия, сольная инструментальная соната быстро заняла одно из лидирующих мест в музыкальной композиции и сохраняет его вплоть до нашего времени.

Бьяджо Марини (5 февраля 1594 — 20 марта 1663) — один из первых выдающихся скрипачей-виртуозов и композиторов XVII века, выдвинувших скрипку на первые роли музыкальной сцены. Он родился в Брешии в состоятельной семье и получил блестящее для своего времени образование. Его учителем музыки был дядя — композитор Джанчинто Бондоли. До недавней поры считалось, что Марини учился у Джованни Батиста Фонтана, но документально это не подтверждено. Фонтана в то время царил в Брешии, его влияние было огромным на всех композиторов своего времени. Одни из первых сонат, где скрипка указана как сольный инструмент, принадлежат ему. Сильное влияние на Марини оказали также трио-сонаты

Саломона Росси. 26 апреля 1615 года в возрасте 18 лет Бьяджо Марини был принят скрипачом в собор Святого Марка в Венеции, капельмейстером которого в то время был Клаудио Монтеверди. В 1620 году Марини переехал в Парму и занял пост музыкального руководителя Академии дельи Эрранти. В начале 1621 года он уже служил скрипачом в придворном оркестре Фарнезе в Парме. В 1623–1649 годах он работал при дворе Виттельсбахов в Нойбурге-на-Дунае, время от времени посещая другие европейские города (в частности Брюссель в 1626, Падую в 1634, Дюссельдорф в 1640 и 1644 — 1645 годах). В 1649 году Бьяджо Марини вернулся в Италию и получил должность капельмейстера в церкви Санта Мария делла Скала в Милане; в 1652–1653 годах руководил Академией делла Морте в Ферраре; в

1655–1656 годах жил в Виченце. Он был трижды женат и имел пятерых детей. Последние годы композитор провел в разъездах между родной Брешией в Венецией и обратно. Бьяджо Марини скончался в Венеции 20 марта 1663 года. Композитор опубликовал 22 сборника своих произведений, более половины из которых либо утеряны, либо сохранились частично. Он внес свой вклад в большинство современных ему жанров и создал совершенно новые. Его виртуозные выдумки были непривычны для тогдашнего музыкального мировоззрения — смелые гармонические решения, виртуозная сольная техника и необычно частые смены аффектов, ритма и размера. Он был одним из первых, выработавших четкий тип письма для скрипки как сольного инструмента. Цинк (корнет), который был более популярным инструментом и, поначалу, полностью мог заменить скрипку (в сонатах XVII века часто указывалось, что сольная партия исполняется либо корнетом, либо скрипкой), уже нельзя использовать в сонатах Марини — они только для скрипки, так как там встречаются двойные ноты, которые невозможны на духовых инструментах. Еще одной его инновацией была скордатура — необычная настройка струн для достижения своеобразных эффектов и резонанса инструмента. Его произведения написаны искусно, изобретательно, с большой гармонической смелостью. Марини развил жанр сольной инструментальной сонаты до той формы, которая использовалась в дальнейшем многими композиторами барокко.

Джованни Антонио Пандольфи-Меалли (1629 — 1679) — одна из загадочных, окруженных тайной фигур в музыкальной истории XVII века. О его музыке известно намного больше, нежели о нем самом. До последнего времени так и не удавалось установить точных дат его рождения и смерти. Лишь недавно историк и исследователь старинной музыки Фабрицио Лонго пролил свет на некоторые факты его биографии.

Родился Пандольфи-Меалли в Монтепульчиано в Тоскане в 1629 году. В конце

1630х годов вся семья переехала в Венецию, где сводный брат Пандольфи-Меалли (вторую часть фамилии он унаследовал от отчима), будучи певцом-кастратом, пел в соборе Святого Марка. Пандольфи-Меалли был блестящим скрипачом, а его импровизации восхищали всех прихожан собора Святого Марка. В 1650 году он оказался в Инсбруке на службе при дворе принцессы Медичи. Сохранилась запись о нем в летописи двора эрцгерцога Карла Фердинанда Габсбурга в Инсбруке, где Пандольфи-Меалли работал в 1660 году. Далее известно, что в 1669м он переехал в Мессину, что на Сицилии, где также работал скрипачом при местном соборе. О его пребывании там известно, что во время спора в соборе Мессины он убил певца-кастрата Джованни Маркетту, после чего был вынужден бежать во Францию, а затем в Испанию — в Мадрид, где он также получил должность первого скрипача в *Capilla Real* (Королевской капелле). Умер он в 1679 году.

До нас дошли два сборника его сонат для скрипки и basso continuo, ор. 3 и ор. 4, изданные в Риме в 1669 году. Сонаты представляют собой музыкальные портреты.

В ор. 3 он просто озаглавил каждую сонату женским именем, а в ор. 4 есть посвящения конкретным личностям, его современникам. Например, соната №1 *La Bernabea* посвящена Эрколио Бернабеи, служившему в Риме органистом, №2 *La Viviana* — Антонио Мария Вивиани, органисту, певцу и капельмейстеру в Инсбруке, соната №3 *La Monella* — певцу-кастрату Филиппу Бомпалья по прозвищу Монелло, который работал одновременно и в Инсбруке, и в Венеции. Эта соната написана на популярный в XVII веке остинатный бас под названием “Романеска”. До

сих пор неизвестно, какие сочинения были написаны Пандольфи-Меалли под ор. 1 и ор. 2. Быть может, они были утеряны, а возможно (по предположению барочного скрипача Эндрю Мэнзи), никогда не существовали. Номера же ор. 3 и ор. 4 были специальной выдумкой желавшего произвести впечатление умудренного опытом сочинительства композитора.

Арканджело Корелли (17 февраля 1653 — 8 января 1713) родился в старинном городе Фузиньяно в Нижней Романье в весьма просвещенной семье, учился игре на скрипке в Болонье у Дж. Бенвенути, а также у знаменитого венецианского виртуоза-импровизатора Бруньоли. Будучи 17 лет от роду Корелли достиг такого искусства в области композиции, что был принят в болонскую Филармоническую академию. В возрасте 19 лет он с большим успехом выступил в Париже, а затем проехал с концертами по Германии, что принесло ему европейское признание. Около 1675 года Корелли появился в Риме, где с нарастающим успехом играл в церквах, театрах, «академиях». Он начал вторым скрипачом в ансамбле, затем стал солистом, а в конце 1670х — начале 1680х годов — капельмейстером церковных концертов.

Слава не вскружила ему голову. Обладая сильным артистическим темпераментом и разносторонними интересами, он при этом вел скромную уединенную жизнь. Чуть ли не единственной роскошью, которую он себе позволял, была живопись. В его коллекции были работы Пуссена, Брейгеля, Маратта, Тревизани и других мастеров. Корелли сосредоточенно совершенствовался в искусстве композиции под руководством М. Симонелли и в начале 1680-х годов выступил со своим первымopusом — сборником двенадцати сонат для струнного трио в сопровождении органа.

В начале 1700-х годов он вошел в «Аркадскую академию», где сблизился с Генделем, Бернарде Пасквини и Алессандро Скарлатти. Несмотря на гордый, независимый нрав, так свойственный большим художникам, Корелли вынужден был связать себя службой у богатых меценатов — кардиналов Панфили и Оттобони. Будучи страстными любителями музыки, они по достоинству ценили его искусство игры на скрипке и оказывали ему большую поддержку. Корелли служил у них капельмейстером с 1687 года до своей смерти в 1713 году. В этот период он создал большую часть своих трио-сонат, знаменитые сонаты для скрипки соло с сопровождением клавесина (1700) и, наконец, *concerti grossi* (1712).

Несмотря на то, что его считали скрипачом-виртуозом, Корелли использовал только ограниченную часть возможностей своего инструмента. Это видно из его сочинений для скрипки, где он не переходит за пределы 3й позиции, самая высокая нота в его сочинениях — это ми 3й октавы/4-я позиция (это при том, что у более ранних композиторов-скрипачей Марини, Пандольфи-Меалли, да и у северо-германских композиторов — Брунса и Бибера можно встретить соль 3-й октавы/6й позиция). Также дошла до нас курьезная история о том, что Корелли отказался играть отрывок в *altissimo* из увертюры оратории «Триумф Времени и Правды» Генделя на премьере в Риме в 1708 году и чувствовал себя обиженным, когда другой скрипач, значительно моложе его, сыграл ноты, которые он считал недоступными.

Никогда, кроме как в юности, не выезжая за границу, Корелли завоевал мировую славу и оставил после себя школу, к которой принадлежали такие замечательные музыканты, как Пьетро Локателли, Франческо Джеминиани, Джованни Баттиста Сомис и другие. Воздействие Арканджело Корелли на музыку современников и композиторов последующих поколений трудно переоценить. Достаточно назвать Тартини и Вивальди в Италии, Куперена и Леклера во Франции, Генделя и Баха, Маттесона и Телемана в Германии, Эклза в Англии, Бенда в Чехии.