**Апофеоз Корелли**

Имя Арканджело Корелли – итальянского скрипача-виртуоза, автора популярных произведений для струнных – принято упоминать в одном ряду с И.С. Бахом, А. Вивальди, Г.Ф. Генделем, причисляя к самым знаменитым композиторам-классикам.

Однако сегодня слава его носит несколько «музейный» оттенок: мы редко слышим его музыку с концертной эстрады, многие из его сочинений в России никогда не издавались и, вследствие этого, не доступны широкому кругу музыкантов.

Его наследие, быть может, покажется скромным (по сравнению, к примеру, с уже упомянутыми выше современниками) – всего шесть опусов:

12 трио-сонат для двух скрипок, баса или басовой лютни и органа ор. 1 (Рим, 1681);

12 трио-сонат da camera для двух скрипок, баса или клавесина ор. 2 (Рим, 1685);

12 трио-сонат для двух скрипок, баса или басовой лютни и органа ор. 3 (Рим, 1689);

12 трио-сонат для двух скрипок и баса ор. 4 (Рим, 1694);

12 сонат для скрипки, баса или клавесина ор. 5 (Рим, 1700).

12 Concerti grossi op. 6 (Амстердам, 1714).

Однако в течение XVIII века эти сборники выдержали рекордное количество переизданий по сравнению с сочинениями других известных европейских композиторов: ор. 1 переиздавался 35 раз, ор. 5 – 42 раза!

Большую часть жизни Корелли провел в Риме, на службе у самых влиятельных и знатных семей Италии. С 1684 года Корелли регулярно участвует в воскресных академиях у кардинала Бенедетто Памфильи. Возможно его сонаты da camera ор. 2, посвященные Памфильи, были созданы именно для этих собраний. После отъезда кардинала в Болонью, в 1690 году, Корелли получает покровительство молодого кардинала Пьетро Оттобони, который относился к Корелли скорее как к другу, чем как к слуге.

Его карьера скрипача-виртуоза складывалась не только из исполнения своих опусов: он также часто руководил оркестром при постановке чужих сочинений, например, в операх Б. Пасквини и А. Скарлатти. Также достоверно известно, что в мае 1707 года Корелли участвовал в исполнении оратории Г.Ф. Генделя «Триумф Времени и Истины» и возглавлял оркестр в его же оратории «Воскресение», поставленной 9 и 10 апреля 1708 года. Эти личные контакты, безусловно, способствовали укреплению репутации Корелли среди самых прославленных музыкантов. С полным правом можно сказать, что Корелли был властителем душ, эталоном для многих своих современников – как исполнителей, так и композиторов. Об этом свидетельствует огромный корпус сочинений «на темы Корелли», «в честь Корелли», которые начали появляться уже при жизни композитора в самом начале XVIII века.

Прежде всего, воображение современников поражали концерты Корелли. Известно, что первые сочинения в жанре concerto grosso (вошедшие, затем, в шестой опус) композитор создал около 1690 года. В 1689 году Angelo Berardi da S Agata писал: «Концерты для скрипок и других инструментов называют «симфониями», и сегодня особенно ценят и уважают симфонии Синьора Арканджело Корелли, известного скрипача, нового Орфея наших дней». Ученик Корелли Франческо Джеминиани (1687–1762), работая в Англии, переделал его шесть сонат из ор. 1 и ор. 3 и все сольные скрипичные сонаты ор. 5 в Concerti grossi, поскольку оригинальные кореллиевские концерты приобрели необыкновенную популярность среди англичан.

В Германии и во Франции, напротив, отдавали предпочтение трио-сонатам Корелли. Так появились VI Corellisierende Sonaten Георга Филиппа Телемана для двух скрипок и basso continuo. В них нет прямых тематических заимствований, и можно говорить лишь о следование моделям, предложенным Корелли. Телеман опирается на схему сонаты da chiesa, но расширяет цикл до пятичастного за счет введения медленной части-связки Grave перед финалом. Телеман использует ряд мелодико-гармонических оборотов а la Корелли, характерные типы фактуры, в частности, канонические имитации в приму и в квинту в партиях солистов в быстрых частях.

В Италии в течение всего XVIII века возникали ремейки кореллиевских сочинений. Самый любопытный, пожалуй, сборник Dissertazioni del Sg. Francesco Veracini sopra l’opera quinta del Corelli – «Рассуждения синьора Франческо Мария Верачини по поводу пятого опуса Корелли».

Верачини основательно переработал все 12 сонат этого опуса, сделав разнообразные добавления, касающиеся гармонии, тонального плана частей, мелодического развития, технических приемов. Особенно заметны изменения в фугированных частях. Как правило, Верачини расширяет тему фуги, снимает в первом проведении партию continuo, чтобы дать возможность солисту изложить тему. Чтобы наглядно представить приемы работы Верачини с текстом оригинала, сравним начало второй части III сонаты, как она изложена у обоих авторов.

Подобный подход можно встретить и у И.С. Баха, который превратил вторую часть трио-сонаты ор. 3 № 4 в органную фугу си минор (BWV 579).

Очень часто на темы Корелли писали вариационные циклы. Самый грандиозный – это L’arte dell’ arco («Искусство смычка») Дж. Тартини, знаменитый трактат по игре на скрипке, где в качестве музыкальной иллюстрации фигурирует цикл вариаций на тему Гавота из сонаты ор. 5 № 10.

Другой пример – цикл немецкого композитора И.Г. Вальтера Alcuni Variationi sopr ‘un Basso Continuo del Signr. Arcangelo Corelli («Несколько вариаций на basso continuo Арканджело Корелли»), входящий в состав его сборника органных транскрипций. В качестве темы Вальтер берет партию basso continuo первой части сонаты № 11 из опуса 5.

Наконец, знаменитая La Folia (соната ор. 5 № 12) Корелли[[1]](http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn1%22%20%5Co%20%22). Всего пять лет спустя после первого издания этого опуса, к этой теме обратился А. Вивальди, создав свою версию вариаций для двух скрипок и basso continuo (ор. 1, 1705). Кстати, в сольных скрипичных сонатах ор. 2 Вивальди существует еще один вариант этой темы: это Куранта из сонаты ре минор № 3.

Своеобразный художественный отклик нашло творчество Корелли во Франции. Это целая портретная галерея, созданная Франсуа Купереном и Жаном Франсуа Дандриё.

Куперен познакомился с сонатами Корелли еще в начале 1690-х годов, о чем свидетельствует известное «Предисловие к трио-сонатам «Нации»: признание автора публике» (1714). В нем, в частности, Куперен пишет, что «очарованный сонатами Корелли, произведения которого я буду любить пока жив <…>, я решился сочинить сонату и предложил ее исполнить на концерте подобным тому, на котором я слышал сонату Корелли».

Десять лет спустя, появляются два программных цикла: «Парнас, или Апофеоз Корелли» (1724) и «Апофеоз Люлли» (1725) для двух скрипок и basso continuo. В первом «Апофеозе» в аллегорической форме показано восхождение Корелли на Парнас. Каждая часть имеет подзаголовок: 1. Корелли у подножия Парнаса просит Муз принять его в свой круг. 2. Корелли обрадован и очарован радушным приемом.

3. Он играет в сопровождении Муз.

4. Корелли вместе со своими спутниками пьет живительную воду из источника Вдохновения Иппокрены.

5. Корелли восторгается чудодейственным источником. Корелли погружается в сон под звуки музыки. Его спутники играют пьесу «Во сне».

6. Музы будят Корелли и предлагают ему занять место подле Аполлона.

7. Благодарность Корелли.

Куперен не стремиться к стилизации музыки итальянского маэстро и использует лишь некоторые ее внешние элементы, характерные, скорее, для всей итальянской инструментальной музыки. Это – наличие развернутой фугированной части (здесь это № 7), какими славились сонаты Корелли, нисходящие секвенционные хроматические ходы, неожиданные диссонансные задержания в гармонии.

«Апофеоз Люлли», по-видимому, мыслился Купереном как продолжение первого «Апофеоза». Основа сюжета цикла – вознесение Люлли на Парнас и его встреча там с Корелли. Известная идея Куперена – объединить две нации, Италию и Францию, две музыкальные традиции – имела здесь и некую злободневную подоплеку. Дело в том, что, по утверждению Ж.-Ж. Руссо, Корелли якобы приезжал в Париж и его необыкновенный успех вызвал зависть у Люлли. Во всяком случае, литературная канва «Апофеоза Люлли» косвенным образом подтверждает этот исторический анекдот[[2]](http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn2%22%20%5Co%20%22).

Самый оригинальный момент здесь – эпизод, когда Люлли и Корелли совместно музицируют на Парнасе, поочередно аккомпанируя друг другу. Мелодический голос у Люлли выдержан в танцевальном стиле, с характерной французской орнаментикой, Корелли играет аккомпанемент в виде свободного голоса, гармонически поддерживая тему. Когда солирует Корелли, оба голоса образуют имитационную фактуру, в мелодии появляются секундовые ходы и задержания, которыми изобилует мелодика Корелли.

Вслед за сочинениями Куперена, в 1727 году появляется еще один портрет Корелли, нарисованный французским композитором-клавесинистом и органистом Ж.Ф. Дандриё. В его «Второй книге пьес для клавесина» находится пьеса, имеющая название La Corelli[[3]](http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm%22%20%5Cl%20%22_ftn3%22%20%5Co%20%22). Мелодические обороты в духе Корелли вставлены в оправу французского клавесинного стиля. Симптоматично, что пьеса соседствует в сборнике с другой клавесинной миниатюрой, озаглавленной La Lully.

\* \* \*

Уже простое перечисление (а здесь представлен далеко не полный список) сочинений на тему Корелли, дает нам возможность по-новому взглянуть на историю музыкальной практики XVIII века. Творчество итальянского мастера объединило самых разных музыкантов ведущих музыкальных держав Европы. В его музыке черпали вдохновение, он стал родоначальником целого стиля, подчас становясь символом итальянской музыки вообще.

Образ «идеального художника» на все времена, который, начиная с середины XIX века, воплотился для людей искусства в Иоганне Себастьяне Бахе, проецируется в нашем сознании на всю эпоху барокко. Известный «бахоцентризм» до сих пор искажает наши представления об истинном развитии музыки того времени. И не является ли парадоксальным тот факт, что для людей XVIII века идеалом был именно Арканджело Корелли, которого сегодня мы должны открывать для себя заново?

[http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm - \_ftnref1](http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm%22%20%5Cl%20%22_ftnref1%22%20%5Co%20%22) [1] Шлягером классической музыки ХХ века стали фортепианные вариации «на тему Корелли» (все та же Folia) Рахманинова.

[http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm - \_ftnref2](http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm%22%20%5Cl%20%22_ftnref2%22%20%5Co%20%22) [2] Люлли в Элизиуме музицирует с тенями музыкантов. К нему спускается Меркурий и предупреждает о прибытии Аполлона. Аполлон спускается на Елисейские поля и предлагает Люлли свою скрипку и место на Парнасе. Ропот других музыкантов-современников Люлли. Их жалобы, изображаемые флейтами и засурдиненными скрипками. Сдержанный прием, оказанный Люлли Корелли и итальянскими Музами. Благодарность Люлли Аполлону.

Аполлон убеждает Люлли и Корелли в том, что объединение итальянского и французского вкусов должно создать совершенство в музыке – Попытка объединения (эссе) в форме увертюры: Люлли и французские Музы. Корелли и итальянские Музы. Затем Люлли играет тему, а Корелли ему аккомпанирует. Потом Корелли играет в свою очередь тему, а Люлли ему аккомпанирует.

Мир на Парнасе, достигнутый благодаря предостережению, сделанному французскими Музами: когда они будут говорить на своем языке, они должны впредь произносить сонада, кантада, по образцу жанров баллада, серенада. Финал «Апофеоза Люлли» – трио-соната: исполняет Люлли и французские Музы и Корелли и итальянские Музы.

[http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm - \_ftnref3](http://www.stmus.nm.ru/arc/102/612.htm%22%20%5Cl%20%22_ftnref3%22%20%5Co%20%22) [3] Артикль La в данном случае относится к понятию пьеса, которая во французском языке также женского рода, а не к портретируемому персонажу. Это так же справедливо в отношении программных пьес и сонат Ф. Куперена: его портреты не всегда изображают особ женского пола (например, La Couperin, безусловно, автопортрет самого композитора).