

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Подмазова Полина Борисовна

**Жанр концерта в контексте французского скрипичного
искусства на рубеже XVIII–XIX веков**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор Сусидко И.П.

Москва – 2019

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Французское скрипичное искусство второй половины XVIII – начала XIX века.....	16
§1.1. На пересечении национальных традиций.....	16
§1.2. Парижская концертная жизнь.....	27
§1.3. Парижская консерватория и развитие скрипичного исполнительства.....	39
§1.4. Концертные жанры конца XVIII века: общий обзор.....	54
Глава 2. Сольный скрипичный концерт на рубеже XVIII – XIX вв.: три версии жанра.....	77
§2.1. Концерт в скрипичном исполнительстве и композиторском творчестве конца XVIII – начала XIX веков.....	79
§2.2. Концерты для скрипки с оркестром Дж. Б. Виотти.....	103
§2.3. Концерты для скрипки с оркестром Р. Крейцера.....	127
§2.4. Концерты для скрипки с оркестром П. Роде.....	149
Глава 3. Методическое наследие французской классической скрипичной школы: вопросы скрипичной техники и исполнительства.....	175
§3.1. Педагогические трактаты и «Школы» второй половины XVIII века во Франции.....	176
§3.2. П. Гавинье. «24 Matinéés».....	202
§3.3. Методическое наследие Р. Крейцера.....	214
§3.4. «24 Каприса» П. Роде.....	231
Заключение.....	248
Список литературы.....	254
Список нотных примеров.....	282

Приложение.....	288
Приложение А.....	289
Приложение Б.....	293
Приложение В.....	299

Введение

Актуальность темы исследования. Скрипичные концерты Дж. Б. Виотти (1755–1824), Р. Крейцера (1766–1830) и П. Роде (1774–1830) на протяжении многих лет входят в учебно-педагогический репертуар. Привлекая мелодичностью и богатством музыкальных образов, они закладывают основы исполнительского мастерства – такие, как культура звука, музыкальное мышление, художественный вкус, что служит фундаментом профессиональных навыков. Время от времени они звучат и в филармонических программах.

В последние десятилетия в зарубежной и российской музыковедческой науке появилось немало работ, посвященных композиторскому наследию французских скрипачей рубежа XVIII–XIX веков. Однако исследование, в котором бы целенаправленно рассматривалась поэтика сольного виртуозного скрипичного концерта, центрального жанра того времени, отсутствует. Впрочем, нет пока и освещения традиции школы в целом, в единстве композиторской, исполнительской и педагогической деятельности. Тем не менее, именно комплексный подход к изучению данной темы, как нам кажется, дает возможность с наибольшей полнотой раскрыть процессы, позволившие занять жанру концерта ведущее место в инструментальной музыке Франции.

Основополагающие жанровые признаки французского концерта, связанные с общим строением формы и развитием сольно-виртуозной игры, установились в 1780-е годы, когда итальянский скрипач Джованни Баттиста Виотти избрал Париж центральным местом своей артистической карьеры. Сформированная им модель концерта была взята за образец ближайшими последователями – Родольфом Крейцером и Пьером Роде. Творчество французских коллег высоко ценил Никколо Паганини (1782–1840), регулярно включая их сочинения в свой репертуар¹. Свой D-dur'ный концерт (№ 1 ор. 6) итальянский виртуоз написал под

¹ Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. СПб., 2010. С. 166.

влиянием Первого концерта d-moll Роде². От модели концертов Виотти во многом отталкивался и немецкий скрипач Л. Шпор (1784–1859)³. Высказывается мнение, что Л. ван Бетховен, создавая знаменитый Скрипичный концерт op. 61 D-dur, также ориентировался на Двадцатый концерт D-dur Виотти⁴. Известно, что Двадцать второй концерт a-moll Виотти был особенно любим Й. Брамсом⁵, и его воскрешению в репертуаре скрипачей в конце XIX века способствовал выдающийся скрипач Й. Иоахим (1831–1907), включая в свои концертные программы. Таким образом, жанр сольного концерта, утвердившийся во французской скрипичной школе на рубеже XVIII–XIX веков, представляет собой интереснейшее явление в мировом музыкальном наследии, что объясняет **актуальность** данной работы.

Вместе с тем, многие моменты, связанные с французским скрипичным концертом этого периода, остаются мало проясненными. Так, до сих пор не ставился вопрос о композиционных особенностях, различающих концерты Виотти, Крейцера, Роде, их соотношения с индивидуальными чертами исполнительского стиля каждого композитора. За пределами внимания была еще одна важная тема – о том, как формообразование и тематическое развитие в скрипичном концерте взаимодействует с другими традициями, а также другими концертными жанрами, в первую очередь, с оперной арией. Таким образом, выявление своеобразия французской классической скрипичной школы, определение тех причин, которые поставили ее в центр виртуозного направления в скрипичном искусстве XIX века, стало **основной проблемой**, решение которой хотелось бы приблизить в диссертации.

Цель исследования – комплексная характеристика французского скрипичного искусства второй половины XVIII – начала XIX века на основе анализа жанра концерта. Ее достижение предполагает решение ряда **задач**:

² Там же. С. 164.

³ Spohr L. Autobiography. London, 1878. P. 77.

⁴ Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. СПб., 2000. С. 99.

⁵ Moser A. Geschichte des Violinspiels. Berlin, 1923. P. 391.

- рассмотреть развитие французского скрипичного искусства в XVIII – начале XIX веков в контексте историко-культурных процессов, в отношении к итальянской, австрийской, немецкой музыкальным традициям;
- выявить композиционные и стилевые особенности жанра концерта в творчестве Виотти, Крейцера, Роде; проследить формирование творческой индивидуальности каждого из представленных скрипачей и раскрыть основные тенденции, связанные с особенностями стиля;
- обобщить качества, позволяющие говорить о формировании во Франции скрипичной исполнительской и композиторской школы;
- исследовать французские педагогические трактаты и школы этого периода, определить их соотношение с исполнительской практикой и композиторским творчеством, определить характерные особенности виртуозного скрипичного письма, сопоставив приемы исполнительской техники в концертах с инструктивными упражнениями (этюдами) и виртуозными пьесами (каприсами).

Объектом изучения стало французское классическое скрипичное искусство. *Предметом* – реализация его основных принципов в жанре концерта.

Положения, выносимые на защиту:

- Представители французской классической скрипичной школы рубежа XVIII–XIX веков в своем творчестве синтезировали итальянские, мангеймские и французские традиции. Особую роль в этом отношении сыграла исполнительская деятельность и композиторское творчество главы школы – Дж. Б. Виотти. Большое значение имели разнообразные формы парижской концертной жизни, расцвет жанра концертной симфонии и квартета, а также основание Парижской консерватории.
- Важнейшее влияние на форму, стиль и музыкальный язык скрипичных концертов Виотти, Крейцера и Роде оказала оперная ария. Это сказалось как на форме первых и вторых частей концертов,

где прослеживается связь с модифицированными формами арий *da capo*, так и на трактовке инструмента, который стремился передать тончайшие нюансы человеческого пения. В концертном творчестве композиторов французской классической скрипичной школы сформировался новый концертно-виртуозный стиль игры, получивший развитие в сочинениях романтического направления.

- Каждый из ведущих мастеров французского скрипичного искусства рубежа XVIII–XIX веков обладал яркой индивидуальностью и художественной оригинальностью в решении творческих задач, однако в их композиторском стиле, методико-педагогических установках, исполнительской манере существовали общие качества, позволяющие говорить о наличии французской скрипичной школы.
- Французские педагогические трактаты и школы XVIII века отражают процесс становления скрипичного исполнительства и композиторского творчества, происходивший под непосредственным влиянием итальянских традиций. Большим достижением стало оформление к концу XVIII века основных эстетических и методических установок, где сказалась общая тенденция к развитию виртуозной стороны игры, углублению художественной содержательности и масштабности высказывания. В них нашли выражение направления, характерные для французских скрипичных концертов рубежа XVIII–XIX веков.
- приверженность традициям Виотти, единство художественно-эстетических взглядов, исполнительских и педагогических позиций позволили Крейцеру, Роде и Байо сформировать на рубеже XVIII–XIX веков самобытную скрипичную школу, получившую название «классической», в рамках которой развивалось скрипичное искусство XIX века.

Материал диссертации образует несколько групп. Первую группу составили 29 концертов Виотти, 19 – Крейцера, 13 – Роде, также концерты

П. Гавинье, Ж. де Сен-Жоржа, Ж.-М. Леклера, Дж. Тартини, А. Вивальди, А. Корелли и др. Для подробного анализа выбраны наиболее востребованные в отечественной практике концерты – № 22 a-moll и № 23 G-dur Виотти, № 13 D-dur и № 19 d-moll Крейцера, № 7 a-moll и № 8 e-moll Роде.

Вторая группа – концертные симфонии и струнные квартеты Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Ж.-Б. Даво, Сен-Жоржа, П. Вашона, Ф.-Ж. Госсека, И. Бертома, Дж. Камбини, К. Стамица, Виотти, Крейцера, Роде. Примером для анализа послужили наиболее яркие и популярные в то время сочинения – концертные симфонии Ж.-Б. Даво op.7 № 2 A-dur (1773) для двух облигатных скрипок с оркестром и К. Стамица № 3 D-dur (1774) для облигатных скрипки и виолончели с оркестром.

И, наконец, третья группа – методические труды: «Школы» и трактаты М. Монтеклера (1712), П. Дюпона (1718), М. Коррета (1738, 1782), Ф. Джеминиани (1751), Л. Моцарта (1756), Дж. Тартини, Л'Аббе-сына (1761), Э.-П. Брижона (1763), Ж.-Т. Тарада (1774), Б. Кампаньоли (1797?), Ж.-Б. Картье (1798); инструктивно-художественные сочинения – «24 Matinée» П. Гавинье (1794–1800), «42 Etudes ou caprices» Р. Крейцера (1796), «Méthode de Violon» Байо, Роде, Крейцера (1803), «24 Caprices en forme d'études» Роде (1813).

Методология и методы исследования. В диссертации мы опираемся на подходы и методы, сформированные в отечественном историческом и теоретическом музыкознании. Прежде всего, это методология, представленная в работах Л.Л. Гервер, Н.С. Гуляницкой, Л.В. Кириллиной, П.В. Луцкера, И.П. Сусидко, Л. Ратнера и др⁶. Принимая во внимание высказывания музыкантов и общественных деятелей XVIII века, а также разнообразные документы эпохи, мы стремимся максимально приблизиться к достоверности в интерпретации фактов и аналитических выводов, что обусловило опору, прежде всего, на метод *историко-контекстной интерпретации*: музыкальные произведения рассматриваются в тесной связи с историческими, музыкально-культурными особенностями времени, национальной традицией. Для наиболее полного и

⁶ См. Список литературы.

всестороннего анализа скрипичных концертов Виотти, Крейцера, Роде через их сравнение между собой, а также с аналогичными сочинениями их ближайших предшественников, в качестве основополагающего используется *компаративный* метод⁷.

В разборе композиции концертных сочинений французского классического скрипичного искусства за основу был взят метод *структурно-функционального* анализа, традиционный для отечественной аналитической школы (Б. Асафьев, Л. Мазель, В. Протопопов, В. Цуккерман, В. Холопова, А. Бобровский и др.).

Терминология. Отдельного пояснения требует термин *французская классическая скрипичная школа*. Понятие «школа» не имеет однозначного определения. Им могут обозначаться как разного рода пособия для обучения игры на скрипке (например, «L’Ecole d’Orphée» (1738) М. Коррета, «Versuch einer gründlichen Violinschule» (1756) Л. Моцарта, «Traite du violon» (1774) Ж.-Т. Тарада), так и сплочение учеников вокруг отдельной личности (мы можем говорить о «школе» Дж. Тартини в Падуе или П. Гавинье в Париже).

Понятие *классический* подразумевает определенный период в истории инструментальной музыки (примерно 1750–1820-е года). Во французском скрипичном исполнительстве переход к классическому стилю осуществился в творчестве Гавинье и его учеников. Создателем идеальных образцов классического стиля считается Виотти. В «Скрипичной методике» (1802) Байо, Роде, Крейцера он представлен как связующее звено между итальянскими традициями Корелли, Тартини, Пуньяни и современной школой игры на скрипке.

Под *классическими* также подразумевается определенная система приемов и принципов игры, выработанных в рамках данной скрипичной школы. Яркое воплощение они нашли в методических трудах первых профессоров Парижской консерватории.

Таким образом, *французская классическая скрипичная школа* представляет собой исполнительскую и композиторскую традицию, которая сложилась на

⁷ Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М., 2009.

рубеже XVIII – XIX веков в творчестве ведущих скрипачей Франции⁸, а Виотти выступает ее главой и «Отцом-создателем» («le Père createur»)⁹.

Степень изученности темы в российской и зарубежной музыковедческой и методической литературе существенно различается. В отечественной науке имеется ряд ценных трудов, где уделено внимание достижениям французского скрипичного искусства. Попытка переосмыслить значение личности Виотти проделана в диссертации В.П. Мильштейна «Дж. Виотти и его скрипичные концерты: к истории классического скрипичного концерта»¹⁰. В работе Л.Н. Раабена «Скрипичные концерты рококо и классицизма»¹¹ на примере творчества ярчайших скрипачей-композиторов представлена целостная картина развития жанра сольного скрипичного концерта. Значимый на сегодняшний день труд – монография Т.В. Берфорд «Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества»¹², включает отдельную главу, посвященную влиянию французской классической скрипичной школы на творчество Н. Паганини.

Формирование педагогической мысли в странах Западной Европы в XVIII – начале XIX веков на основе анализа печатных скрипичных школ освещено в работе И.П. Благовещенского¹³. Ценный материал содержит первый том учебника Л.С. Гинзбурга и В.Ю. Григорьева¹⁴, в котором, однако, изучение французского скрипичного искусства завершается творчеством П. Гавинье. Широтой взглядов и основательным подходом характеризуется исследование В.Б. Великой¹⁵. Особого внимания заслуживает диссертация В.Ф. Третьяченко¹⁶. Ученым восполнен существенный пробел в истории европейского скрипичного исполнительства и педагогики, детально проанализированы жанровые истоки, пути развития и

⁸ Известный французский музыковед Артур Пужен (1834–1931), посвящая свою монографию творчеству Виотти, назвал ее «Виотти и современная школа игры на скрипке» (Viotti et l'école modern de violon. Paris, 1888), тем самым определив его роль в последующем развитии всего скрипичного исполнительства в целом.

⁹ Цит. по: *Yim D. Viotti and the Chinnerys: a relationship charted thought letters*. London, 2004. P. 2.

¹⁰ *Мильштейн В. П.* Дж. Виотти и его скрипичные концерты: к истории классического скрипичного концерта: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1985.

¹¹ *Раабен Л. Н.* Скрипичные концерты барокко и классицизма.

¹² *Берфорд Т. В.* Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. СПб., 2010.

¹³ *Благовещенский И. П.* Из истории скрипичной педагогики. Минск, 1980.

¹⁴ *Гинзбург Г. С., Григорьев В. Ю.* История скрипичного искусства. М., 1990. Вып. 1.

¹⁵ *Великая В. Б.* Скрипичное исполнительское искусство Франции XIX века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1992.

¹⁶ *Третьяченко В. Ф.* Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки: Этюдов и каприсов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Красноярск, 2001.

перспективы инструктивно-художественных сочинений для скрипки. Также немалый интерес вызывает опубликованная в Южно-Российском музыкальном альманахе статья С.И. Нестерова¹⁷ где автор рассматривает цикл этюдов и каприсов Роде как важную ступень на пути продвижения к романтизму. Обнаруживая множественные связи с каприсами Паганини, он приходит к выводу, что «французский скрипач первым придал жанру, на этапе его формирования, черты законченного цикла».

Среди зарубежных работ особую ценность имеет трехтомный труд Л. де Лоранси «Французская школа от Люлли до Виотти»¹⁸, в котором представлены уникальные биографические сведения об известных и малоизвестных в наши дни французских скрипачах. Ученым сделан обзор творчества каждого из них и приведен краткий анализ некоторых сочинений. В третьем томе рассмотрены педагогические трактаты XVIII–XVIII веков.

В целом, в зарубежных исследованиях по рассматриваемому историческому периоду можно наметить два направления. *Первое* – работы биографического плана. В этом отношении немалый интерес представляют труды французского исследователя А. Пужена «Заметки о Роде»¹⁹ и «Виотти и современная школа игры на скрипке»²⁰, Ж. Арди «Родольф Крейцер, его юность в Версале: 1766–1789»²¹, монографии о творчестве Виотти – Р. Джазотто²², М. Деллаборры²³, В. Листера²⁴ и др. В работе Д. Има²⁵ раскрыты новые факты жизни Виотти, почерпнутые из его переписки с семьей Чиннери.

Вторая тенденция – аналитические исследования, в которых представлен разбор отдельных сочинений французских скрипачей-композиторов рубежа XVIII–XIX веков. Среди них отметим статью Б. Шварца²⁶ о влиянии французской

¹⁷ Нестеров С. И. Цикл этюдов и каприсов П. Роде в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3 (24). С. 18–23.

¹⁸ La Laurencie L. de. L'École française de Violon de Lulli à Viotti. T. 1–3. Paris, 1922–1924.

¹⁹ Pougin A. Notice sur Rode. Paris, 1874.

²⁰ Pougin A. Viotti et l'école moderne du violon. Mayence, 1888.

²¹ Hardy J. Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766–1789. Paris, 1910.

²² Giazotto R. Giovan Battista Viotti. Milano, 1956.

²³ Dellaborra M. Giovanni Battista Viotti. Palermo, 2006.

²⁴ Lister W. Amico: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford, 2009.

²⁵ Yim D. Viotti and Chinnerys: a relationship charted through letters. London, 2004.

²⁶ Schwarz B. Beethoven and the French Violin School // The Musical Quarterly. 1958. Vol. 44. № 4. P. 431–447.

классической скрипичной школы, а именно, творчества Виотти, Крейцера и Роде, на творчество Бетховена. Более тщательно данная проблема изучена в диссертации К. Неаксу²⁷, в которой проведены стилистические параллели между концертами Виотти (№ 23), Крейцера (№ 12) и концертом Бетховена ор. 61. Ценный материал о концертах Виотти и его французских предшественниках содержат труды американского ученого Ч. Уайта²⁸. Единственным на сегодняшний день объемным исследованием, отображающим эволюцию стиля концертов Крейцера в условиях исторических, социологических и музыкальных изменений жизни Франции, служит диссертация М.Д. Уильямса²⁹.

Глубоким аналитическим подходом отличается фундаментальное исследование британского исследователя Р. Стоувела, посвященное анализу скрипичной техники и исполнительской практики конца XVIII – начала XIX веков»³⁰.

В ряду исследований, имеющих узкую педагогическую направленность, отметим диссертацию М.Х. Тан³¹, где обосновывается роль каприсов Роде в учебном репертуаре скрипача, а также работу Л. Сон³², раскрывающую проблемы изучения инструктивно-художественных сочинений Байо, Крейцера, Роде.

Научная новизна диссертации определяется тем, что впервые, как в отечественном, так и зарубежном музыковедении предпринята попытка комплексного рассмотрения жанра французского сольного скрипичного концерта на рубеже XVIII–XIX веков. В работе существенно расширяются представления о традициях школы, воспитавшей в XIX веке великолепных исполнителей. Новым стал ракурс исследования: жанр концерта рассмотрен в контексте развития концертной жизни Парижа, где значимую роль сыграли как приватные, так и

²⁷ Neacsu K. The stylistic influence of the French violin school on the Beethoven Violin Concerto op. 61: Ph.D. Diss. University of Illinois, 2016.

²⁸ White Ch. From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto. New York, 1992; White Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos: Ph.D. Diss. Princeton University, 1957.

²⁹ Williams M.D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer: Ph.D. Diss. Indiana University, 1972.

³⁰ Stowell R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge, 1985.

³¹ Tung M. H. The pedagogical contributions of Rode's caprices to violin mastery: Ph.D. Diss. University of Texas, 2001.

³² Sohn L. A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode: Ph.D. Diss. University of Miami, 2003.

публичные мероприятия. Данное направление исследования значительно расширено сведениями и деталями, почерпнутыми из исторических документов того времени. Кроме того, в целях создания более целостной картины, впервые в отечественном музыковедении было рассмотрено бытование во французской столице жанров концертной симфонии и струнного квартета, особенности строения формы и стиля которых проанализированы на примере отдельных сочинений. В работе также приведен новый материал, касающийся истории формирования скрипичных классов Парижской консерватории. Анализ концертных, инструктивно-художественных и методических сочинений выявил их точки соприкосновения, общие и индивидуальные особенности.

Теоретическое значение диссертации заключается в создании целостного представления о важном этапе формирования жанра сольного скрипичного концерта во Франции, а также составлении научной базы для последующего исследования французского классического скрипичного искусства как интереснейшего явления в истории исполнительского искусства.

Практическое значение. Материалы работы могут быть использованы в учебных курсах истории зарубежной музыки, истории и теории скрипичного исполнительства, а также привлечь внимание музыкантов-исполнителей и педагогов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность результатов исследования обеспечивается опорой на широкий круг как отечественных, так и зарубежных источников – исторических и музыковедческих. Анализ теоретических и эстетических трудов того времени позволил дать более точную оценку формированию жанра сольного скрипичного концерта во Франции.

Работа неоднократно обсуждалась на кафедре аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных. Материалы диссертации были представлены в сборниках «Исследования молодых музыковедов» (2011, 2017) Российской академии музыки им. Гнесиных, на Всероссийской научной конференции «Исполнительское искусство и

музыковедение. Параллели и взаимодействия» (6–9 апреля 2009) в Государственной Классической Академии имени Маймонида, в докладах на курсах повышения квалификации, проводимых Московским областным музыкальным колледжем имени С.С. Прокофьева, а также в курсах лекций по методике обучения игре на инструменте и истории исполнительского искусства. Основные положения исследования отражены в 6 публикациях, из которых 4 – в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка литературы, Приложения.

Первая глава посвящена историческим аспектам, связанным с влиянием итальянской и мангеймской традиций на формирование французского скрипичного искусства, организацией концертной жизни Франции в XVIII веке, бытованием концертных жанров, ролью Парижской консерватории в развитии исполнительства и педагогики.

Во **второй главе** рассмотрен жанр концерта как ведущий во французском скрипичном исполнительстве и композиторском творчестве, дан анализ наиболее известных скрипичных концертов Дж. Б. Виотти, П. Роде, Р. Крейцера в контексте исполнительского стиля и художественной направленности авторов.

Третья глава посвящена методическому наследию представителей французской классической школы: анализируются методические трактаты и «Школы» второй половины XVIII века, а также сочинения инструктивной и виртуозно-концертной направленности – «24 *Matinée*» П. Гавинье, «42 *Études ou caprices*» Р. Крейцера, «24 *Caprices en forme d'Études*» П. Роде. Основное внимание уделено как на методические задачи, представленные в данных трудах, так и на связь методического наследия с концертным творчеством авторов и их исполнительским стилем.

В Приложении А представлен оригинальный вариант Закона об учреждении Парижской консерватории Музыки от 3 августа 1795 года (*рис. 1*), а также список ее первого профессорского состава (*рис. 2*). В Приложении Б – изображения с портретов скрипачей П. Гавинье (*рис. 1*), Ж. Б. де Сен-Жоржа (*рис. 2*),

Дж. Б. Виотти (*рис. 3*), Р. Крейцера (*рис. 4*), П. Байо (*рис.5*), П. Роде (*рис. 6*). В Приложении В – титульные листы первых изданий концертных симфоний Op. 7 Ж.-Б. Даво (*рис. 1*), «Les vingt-quatre Matinées» П. Гавинье (*рис. 2*), «40 Etudes ou caprices pour le violon» Р. Крейцера (*рис. 3*).

Глава 1. Французское скрипичное искусство второй половины XVIII века

§1.1. На пересечении национальных традиций

На протяжении всего XVIII века французское скрипичное искусство находилось в тесной связи с итальянской скрипичной культурой. Так, по мнению В.Ю. Григорьева, большинство французских скрипачей либо были итальянцами, либо испытывали сильное влияние итальянской исполнительской традиции, преломляя ее по-своему. По-видимому, именно такое соотношение: опора на итальянскую традицию и собственная, оригинальная трактовка – вплоть до полемики – были свойственны французской музыке XVII–XVIII в целом – и в области музыкального театра, и в инструментальных жанрах. Основы композиторского творчества, исполнительства и педагогики, заложенные Арканджело Корелли (1653–1713), Антонио Вивальди (1678–1741), Джузеппе Тартини (1692–1770), Пьетро Локателли (1695–1764) и других известных итальянских музыкантов, органично переплелись с достижениями французского скрипичного искусства, найдя продолжение в сочинениях французских скрипачей первой половины XVIII века, таких как Жак Обер (1689–1753), Жан-Мари Леклер (1697–1764), Жан-Жозеф Кассанеа де Мондонвиль (1711–1772) и многих других. Блестящей кульминацией слияния итальянских и французских скрипичных достижений стала музыкальная деятельность в Париже в 1780–90-х годах Джованни Баттисты Виотти, выдающегося скрипача-виртуоза, композитора и педагога, внесшего бесценный вклад в будущее развитие французской скрипичной школы.

Итальянские влияния проникли во Францию еще в XVI веке. При французском Дворе высоко ценились музыкальные инструменты, созданные итальянскими скрипичными мастерами, которые изготавливали их, ориентируясь на

французский вкус и традиции³³. Большую часть своей продукции отправлял во Францию Гаспаро да Салó (1542–1609)³⁴. Для Королевской капеллы Карла IX создал около восьмидесяти инструментов Андреа Амати (1535–1611), основатель кремонской школы скрипичных мастеров³⁵. Он стал одним из самых крупных реформаторов скрипки, впервые наметивший путь сближения звучания инструмента к красоте человеческого пения³⁶.

В течение XVI – начала XVII веков скрипка существовала во Франции в первую очередь как инструмент, пригодный для сопровождения танцев, «причем в бóльшей степени, чем какой-либо другой», о чем упоминается в «Трактате о музыкальных инструментах» (ок. 1640) Пьера Тришэ (1586–1644)³⁷. Более прогрессивную сторону возможностей скрипки рассматривал Марен Мерсенн (1588–1648), высоко оценивая сольные качества инструмента: «Звук скрипки – восхитительный, потому что те, кто на ней так отлично играет, как сеньор Бокан, могут смягчить его так, как им заблагорассудится и сделать его неповторимым благодаря некоторым колебаниям, которые восхищают ум»³⁸.

Большой вклад в развитие французского скрипичного искусства внес Жан Батист Люлли (1632–1687), итальянец по происхождению. Людовик XIV высоко ценил его талант и даже учредил для него новый оркестр, получивший название «Малые скрипки» (его еще называли «Малые скрипки Люлли» – *Les Petits Violons de Lully*), который, как отмечал Шарль Перро в книге «Знаменитые люди Франции нынешнего века» (1696), «под его руководством вскоре сравнялся и даже превзошел оркестр “Двадцать четыре скрипки”, самый знаменитый в Европе»³⁹.

³³ Березин В. В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного и величественного!» [Электронный ресурс] // Старинная музыка. 2016. № 3 (73). С. 8. URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2016-3.pdf> (дата обращения: 17.11.18).

³⁴ В Италии скрипка еще не пользовалась популярностью. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. М., 1964. С. 99.

³⁵ Григорьев В. Ю. Французское скрипичное искусство // Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. Вып. 1. М., 1990. С. 123.

³⁶ Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. С. 103.

³⁷ *La Laurencie L. de. L'École française de Violon de Lully à Viotti. Étude d'histoire et d'esthétique.* Т. I. Р. 16.

³⁸ *Mersenne M. Harmony Universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique.* L. I. Р. 2. Цит. по: *La Laurencie L. de. L'École française de Violon de Lully à Viotti.* Т. I. Р. 16.

³⁹ Цит. по: Березин В. В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного и величественного!». С. 9.

Благодаря своим достижениям в инструментальной музыке, Люлли дал мощный импульс будущему развитию французской скрипичной школы. Ему удалось соединить две национальные традиции – итальянскую и французскую, и добиться единства скрипичного стиля⁴⁰. Кропотливо изучив мелодику и ритм французского языка, впитав интонации великих трагиков – Корнеля и Расина, Люлли перенес в свое музыкальное творчество их выразительные декламационные приемы, ясность и изысканность речи. Из красочного балетного искусства в его инструментальные сочинения проникли точность ритмического рисунка и богатая штриховая палитра – качества, которым он уделял особое внимание в исполнении, завещав их французской скрипичной школе⁴¹. Сочинения Люлли, с их яркой звучностью, благородным декламационным пафосом и декоративной торжественностью ознаменовали одну из кульминаций в развитии инструментального искусства XVII века, а музыкальные традиции, сформированные в эту эпоху, французский исследователь Л. де Ла Лоранси обозначил как «старый французский стиль»⁴².

В начале XVIII века предметом эстетических дебатов становится определение характерных особенностей двух манер – «французской», ведущей свою родословную от Люлли, и «итальянской», продолжавшей традиции Корелли. Первую из них современники называли пикантной, красочной и выразительной, второй же приписывали естественность, плавность и нежность⁴³. Л.Н. Раабен, определяя эти два противоположных направления, во французском скрипичном искусстве, в первом видел рационалистические качества, связывая их с национальной музыкальной эстетикой XVII–XVIII веков, тогда как во втором отмечал сенсуалистические черты музыки этой эпохи⁴⁴.

⁴⁰ Творчеством Люлли восхищался Арканджелло Корелли. *La Laurencie L. de. L'École française de Violon de Lully à Viotti*. Т. 1. Р. 24.

⁴¹ *Ibid.* Р. 45.

⁴² *Ibid.* Р. 61. Стиль XVII века, имеющий точки соприкосновения с барокко в музыке, однако в других искусствах – черты классицизма.

⁴³ *Kunzmann V. Jean-Féry Rebel (1666–1747) and his instrumental music: Ph.D. Diss. Columbia University, 1993. P. 20–21.*

⁴⁴ *Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С. 64.*

Так, музыкальный руководитель оркестра Королевской академии музыки, а также придворных бальных оркестров Жан-Фери Ребель (1666–1747) в своих сочинениях продолжает традиции своего учителя Ж.-Б. Люлли⁴⁵. В то же время творчество его современника, одного из «лучших скрипачей музыки короля» Франсуа Дюваля (1672–1728)⁴⁶, находившегося с 1704 года также на службе у герцога Орлеанского, испытывает сильное итальянское воздействие, в особенности скрипичного искусства Корелли, чьи сонаты он с блеском исполнял в концертах⁴⁷.

Сочинения выдающихся итальянских композиторов были хорошо известны французской публике. В конце XVII века они уже звучали повсеместно в Париже в домах известных меценатов и в публичных концертах. Пьер Кроза и Маркиза де При в 1724 году стали инициаторами создания общества «Итальянский концерт», в оркестр которого входили только итальянские исполнители, исполнявшие исключительно итальянские произведения. Большой интерес к искусству Италии испытывал Герцог Орлеанский (регент Франции в 1715–1724 годах)⁴⁸, у него также работали итальянские музыканты (например, Микеле Маскитти (1664–1760))⁴⁹.

Значительное влияние на распространение итальянского скрипичного искусства во Франции оказала организация Concert Spirituel, в первом мероприятии которого, состоявшемся 18 марта 1725 года, прозвучал кореллиевский Concerto Grosso op. 6 № 8 («Рождественский концерт»), что можно рассматривать как своего рода «музыкальное приношение» великому итальянскому музыканту.

Воздействие музыки Корелли на французскую скрипичную школу отмечают многие исследователи, один из первых – Л. де Лоранси, подчеркнувший, что именно благодаря такому воздействию она приобрела в

⁴⁵ Kunzmann V. Jean-Féry Rebel (1666–1747) and his instrumental music. P. 21.

⁴⁶ La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. I. P. 107.

⁴⁷ Ibid. P. 61, 103.

⁴⁸ Известно, что когда во Францию в 1715 году привезли трио-сонаты А. Корелли, герцог Орлеанский вынужден был их прослушать в исполнении двух певцов, так как никто не мог их сыграть, настолько был низким технический уровень французских скрипачей. Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С. 64.

⁴⁹ King R. Les gouts reunis and Leclair's Concertos: Ph.D. Diss. The University of Alberta, 1984. P. 7.

первой четверти XVIII века более ясные очертания⁵⁰. Сочинения Корелли были своего рода эталоном скрипичного инструментализма. В них, наряду с высокой художественной ценностью, были собраны воедино важнейшие базовые элементы скрипичной техники. В первую очередь, это «певучий» вокальный стиль, связанный с протяженным проведением смычка, воспринятый его учениками – Дж. Сомисом, Ф. Джеминиани, П. Локателли, Дж. Валентини, а также живших во Франции М. Маскитти и Ж.-Б. Анэ. Во-вторых, скрипка смогла раскрыть свои «моторные» возможности, вследствие чего в скрипичном исполнительстве основным направлением стало концертное исполнение.

Традиции Корелли перенес в французское скрипичное искусство пользовавшийся огромной популярностью у публики виртуоз Жан-Батист Анэ (1676–1755), прославившийся исполнением его сонат. Итальянский современник Лесерф даже назвал Анэ «приемным сыном Корелли», а аббат Плюш утверждал, что маэстро, прослушав его, был так растроган ранним талантом юноши, умению «уловить вкус» в исполнении собственных сонат Корелли, что обнял и даже подарил ему свой смычок⁵¹.

Лирико-патетические интонации сочинений Корелли отразил в своем исполнительском и композиторском творчестве ученик Анэ – Жан-Батист Сенайе (1687–1730). В стиле Корелли создал 4 концерта (№№ 9–12) op. 7 (1727) итальянский музыкант Маскитти, с 1704 года живший в Париже и имевший репутацию главы итальянской музыки во Франции⁵².

По словам Э. Бюкена, вплоть до 1750 года произведения таких мастеров скрипичной музыки, как Обер, Леклер, Мондонвиль, Гийемен, обнаруживают отчетливые следы итальянского воздействия: «Сладкий яд Италии проник в различнейшие формы, доставляя французскому *esprit* тот элемент, под влиянием которого возник очень привлекательный вид “смешанного вкуса”»⁵³.

⁵⁰ *Ibid.* P. 131.

⁵¹ *Ibid.* P. 355.

⁵² *Talbot M. Mascitti, Michele // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. S. Sadie and J. Tyrrell. London, 2001. Vol. 16. P. 26–27.*

⁵³ *Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / пер. с нем. В.В. Микошо. М., 1934. С. 51.*

У каждого из перечисленных Бюкеном музыкантов были свои неоспоримые заслуги. Обер и Леклер считаются создателями сольного скрипичного концерта во Франции. В своих концертах Обер отходит от кореллиевских принципов композиции, приближаясь более к типу концертов Т. Альбинони и А. Вивальди⁵⁴. Так, восемь из десяти концертов Обера трехчастны (Allegro – Aria – Allegro), только два остальных концерта (I и V из первого сборника) включают четыре части (Largo – Allegro – Aria – Allegro). К сочинениям Вивальди отсылает противопоставление *tutti – solo* в быстрых частях, а также некоторая тематическая схожесть⁵⁵. Привлекает внимание инструментовка: от концертов I, IV, VII и X «L'Estro Armonica» оп. 3 Вивальди он заимствует состав – четыре скрипки, смычковый бас и клавесин.

Леклера современники называли «Корелли Франции», подчеркивая его заслуги в формировании национальной школы скрипичной игры⁵⁶. Ему удалось соединить традиции, идущие от творчества Корелли, Вивальди, Локателли, Тартини, с национальными стилевыми чертами, где переплелись и «декоративность» стиля Люлли (в ранних концертах), и общеевропейские качества «галантного» письма, и даже преромантические сентиментальные и чувствительные интонации, выходящие за рамки рококо⁵⁷.

Именно Леклеру принадлежит большая роль в формировании жанра скрипичного концерта во Франции. Приняв вивальдиевскую модель, используя многолетний опыт французского скрипичного искусства, он приблизил его к классическому типу сольного виртуозного концерта. В начальных частях концертов Леклера разделы Allegro – экспозиция, разработка и реприза – уже имеют ясное разграничение. В темах его концертов нередко присутствуют обороты маршевого характера, которые сменяются разного рода затейливыми

⁵⁴ *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. I. P. 223.*

⁵⁵ Л. де Лоранси приводит конкретные примеры схожести тематизма Обера с сочинениями Вивальди, Перголези и др. *La Laurencie L. de. Jacques Aubert et les premiers Concertos français de Violon [Electronic source] // Mercure musical. 1906. T. 2. P. 447–448. URL: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19060515-01.2.2&> (дата обращения: 17.02.19).*

⁵⁶ *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. I. P. 313.*

⁵⁷ Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С. 73.

пассажами. Партия солиста, особенно в разработках, направлена на демонстрацию виртуозного мастерства.

Будучи одним из величайших скрипачей-виртуозов XVIII века, Леклер сыграл заметную роль и в формировании французской исполнительской школы. Яркие концертные приемы игры, во многом почерпнутые из музыки великих итальянских скрипачей, благодатно соединились с живостью и блеском его собственного исполнительского мастерства, отмеченного возвышенным вкусом⁵⁸. Сочинениям Леклера свойственна достаточно высокая техническая сложность: использование высоких позиций, замысловатые и причудливые штриховые узоры, двойные трели, тремоло левой рукой. В 1738 году о нем писали как о «первом французе, который, подражая итальянцам, играл двойные ноты, то есть исполнял аккорды из двух, трех и даже с помощью большого пальца – до четырех нот; он овладел этим искусством до такой степени, что сами итальянцы признают его первым в этой области»⁵⁹.

В своем творчестве Леклер органично соединил виртуозные элементы локателлиевской техники со свободным певучим дыханием музыки Корелли⁶⁰. Извлекать красивый и красочный звук позволило использование им «тартиниевской» модели смычка (удлиненной на 6 сантиметров по сравнению с «кореллиевской»). В особенностях инструмента В. Григорьев видит одну из существенных причин формирования индивидуальной исполнительской манеры скрипача: «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»⁶¹.

⁵⁸ *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. I. P. 313.*

⁵⁹ *Walls P. Multiple stopping // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 17. P. 384–385.*

⁶⁰ Жан-Мари Леклер обучался в Турине (1726) у Джованни-Баттиста Сомиса (1686–1763), знаменитого ученика Корелли. У Сомиса также обучался Г. Пуньяни – учитель Дж.-Б. Виотти. С другим учеником Корелли – итальянским виртуозом Пьетро Локателли (1695–1764) Леклер соперничал, находясь в Лондоне. Двух музыкантов связывала творческая дружба. Локателли оказал значительное влияние на французского скрипача. В большей степени оно сказалось на виртуозной стороне сочинений Леклера, проникновение в них каденцирования, поддерживаемого органным пунктом баса (*tasto solo*). *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. I. P. 335.*

⁶¹ *Григорьев В. Ю. Французское скрипичное искусство. С. 123.*

Обогащению приемов игры французских скрипачей способствовала техника Локателли, в особенности его виртуозных 24 *Capriccios* для скрипки соло из «*L'Arte del Violino*» op. 3 (1733). «Длительно отстававшее от Италии и Германии скрипичное искусство Франции словно наверстывало теперь упущенное», – пишет Л.Н. Раабен⁶². Так, характерные локателлиевские виртуозные приемы использует Луи Габриель Гийемен (1705–1770), создавший в 1762 году 12 *Caprices* для скрипки соло – «*Amusement pour le Violon seul, composé de plusieurs airs variés de différents auteurs*» («Развлечение для скрипки соло, составленное из множества варьированных арий разных авторов»). «Дьявольскую» технику Локателли, как назвал ее Л. де Лоранси, содержат знаменитые «24 *Matinées*» Гавинье⁶³. Соединив высокую культуру движений смычка, традиции которой восходят еще к творчеству Люлли, со свободным движением левой руки на грифе, Гавинье наметил исполнительское направление французским скрипачам конца XVIII – XIX веков.

На оформление принципов французской классической скрипичной техники большое влияние оказали опубликованные в Париже теоретические труды выдающихся итальянских скрипачей, таких как Ф. Джеминиани, Дж. Тартини, Б. Кампаньоли. Итальянские традиции проникают в теоретические работы французских скрипачей М. Коррета, А. Байо, Ж.-Б. Картье. «*Méthode de Violon*» (1802) Парижской консерватории, авторами которой были ярчайшие последователи стиля Виотти – Крейцер, Роде, Байо, объединила лучшие достижения национальных скрипичных школ, отразив передовые эстетические идеи в искусстве.

Большая заслуга в утверждении нового направления в скрипичном искусстве Франции, где ведущее место занял жанр сольного скрипичного концерта, принадлежит итальянскому скрипачу Дж. Б. Виотти. К моменту его приезда в 1781 году в Париж здесь блистали итальянские виртуозы, такие как

⁶² Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С. 97.

⁶³ *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. II. P. 332.*

Антонио Лолли (1730–1802)⁶⁴ и Джованни Мане Джорновики (1740–1804)⁶⁵. Виотти не только удалось покорить парижских слушателей своими исполнительскими качествами, на которых акцентирует внимание А. Пужен: непревзойденной виртуозностью, красотой звука, извлекаемого им из своего инструмента, упругой силой и гибкостью его смычка, невозмутимой точностью, полной очарования и грации фразировкой, благородным и чистым стилем, нежным пением, лишенным всякого рода манерности⁶⁶. Он смог влиться в «раскаленную», как ее определяет Т. Деллаборра, музыкальную атмосферу эпохи Ф.Ж. Госсека (1734–1829), А. Гретри (1741–1813), Л. Керубини (1760–1842), Э. Мегюля (1763–1817), оставаясь на протяжении десяти лет ведущим скрипачом Франции⁶⁷.

Виотти создал законченные образцы французского сольного скрипичного концерта, модель которого взяли за образец последующие поколения скрипачей-композиторов. В них он плодотворно соединил лучшие традиции итальянской скрипичной культуры, «грациозность и величавость»⁶⁸ стиля своего учителя Г. Пуньяни, собственные выдающиеся достижения художника-исполнителя с особенностями национального музыкального искусства Франции, на которые также обращает внимание Э. Бюкен, где, по его словам, нашлось место специфически французской галантности, известной как *Stile net et claire*, а также элегическому и мечтательному пафосу Леклера⁶⁹.

Подытожив многолетние поиски на этом пути предыдущего поколения скрипачей-композиторов, своим «новаторским» искусством Виотти внес свежее дыхание во французскую классическую скрипичную школу рубежа XVIII–XIX веков, став ее родоначальником.

⁶⁴ Антонио Лолли был учеником Дж. Тартини.

⁶⁵ Джованни Мане Джорновики (Giornovich, Giovanni Mane), или же Ярновик, как его иногда упоминают исследователи (Jarnović, Jarnovicki, Jarnowick; Ivan Mane) – итальянский скрипач, предположительно хорватского происхождения. После своего блестящего дебюта в Духовных концертах, который состоялся 25 марта 1773 года, пользовался особым успехом у парижской публики до своего внезапного отъезда в 1779 году. В 1783 приехал в Санкт-Петербург, где до 1786 года состоял на службе в качестве придворного скрипача Екатерины II.

⁶⁶ Pougín A. Viotti et L'École modern de violon. Mayence, 1888. P. 7.

⁶⁷ Dellaborra M. Giovanni Battista Viotti. Palermo, 2006. P. 60.

⁶⁸ Baillot P. L'Art de Violon: Nouvelle Méthode. Dédiée a ses élèves. Paris, 1834. P. 5.

⁶⁹ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. С. 254.

В формировании жанра французского сольного виртуозного скрипичного концерта, помимо итальянских традиций, большую роль сыграло творчество композиторов мангеймской школы, с лучшими образцами инструментальной музыки которых в середине XVIII столетия познакомилась парижская публика⁷⁰. Музыка мангеймских композиторов пользовалась большим успехом у парижской публики и широко вошла в репертуар концертов, положив начало воздействию «мангеймского стиля» во Франции⁷¹.

В творчестве мангеймских композиторов активно развивались инструментальные жанры. Наряду с симфонией созрел новый жанр концертной симфонии (для двух или трех солирующих инструментов с оркестром), а также сольный концерт и камерная музыка. Для сочинений становится характерен сонатный принцип мышления, и по замечанию В. Дарда, именно он позволил «моделировать новые, эволюционные принципы, в том числе и жанра инструментального концерта»⁷².

Мангеймские традиции на раннем этапе обнаруживаются в творчестве ряда известных французских скрипачей, среди которых такие имена, как П. Вашон (1738–1803), Ф.-И. Бартельмон (1741–1808), Ж. Тушмулен (1727–1801), Н. Капрон (1740–1784), С. Ле Дюк (1742–1777), М.-А. Генен (1744–1835), И. Бертом (1752–1802), Сен-Жорж (1745–1799) и другие. Появляются характерные исполнительские приемы, которые позднее стали называться «мангеймскими манерами» («ракета», «вздых», *crescendo*, яркие контрасты *f* и *p*). Можно также отметить некоторое влияние немецкой риторической традиции, наполнение музыки «говорящими» интонациями, о которых упоминает А. Дворницкая, приводя очень меткое высказывание аббата Г. Й. Фоглера (1749–1814) об итальянском композиторе Никколо Йомелли: «Он говорит без слов и позволяет инструментам высказываться, когда молчит поэт»⁷³. Не эта ли традиция получит

⁷⁰ В 1751, затем в 1754–1755 года здесь концертировал как скрипач и дирижер Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717–1757). Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1982. Т. II. XVIII век. С. 312.

⁷¹ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. С. 312.

⁷² Дарда В. Н. Роль мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля // Вестник КемГУКИ. 2014. № 28. С. 130.

⁷³ Дворницкая А. В. Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция // Старинная музыка. 2016. № 3 (73). С. 17.

развитие в сольном скрипичном концерте на рубеже XVIII – XIX веков и еще более ярко проявит себя в творчестве скрипачей-композиторов романтического периода?

В распространении концертных жанров, в развитии виртуозно-концертного стиля и новых приемов музыкальной выразительности мангеймская школа сыграла весомую роль. Однако в целом в становлении французской инструментальной музыки, и в особенности жанра сольного скрипичного концерта, все же решающее воздействие оказали итальянские влияния. Подтверждение тому – творчество Виотти. Поэтому только отчасти можно согласиться с точкой зрения Э. Бюкена, который видит первостепенное значение мангеймской школы в формировании инструментальной музыки Франции⁷⁴.

Таким образом, классический этап во французском скрипичном искусстве стал итогом соединения национальных традиций: собственно *французской*, испытавшей на начальном этапе сильное воздействие балетного искусства и творчества Ж.Б. Люлли, а позднее «галантных» манер рококо, *итальянской*, ведущей свою родословную от «певучего» стиля А. Корелли, и *мангеймской*, где сформировался виртуозный концертный стиль, опиравшийся на народно-бытовые жанры и красочные экспрессивные образы. Органично впитав лучшие достижения разных музыкальных направлений, французская скрипичная школа смогла не только сохранить свой неповторимый национальный колорит, но также благодаря своим новым достижениям в композиторском творчестве, исполнительстве и педагогике занять к концу XVIII века лидирующее положение в Европе.

⁷⁴ Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. С. 99.

*§1.2. Парижская концертная жизнь*⁷⁵

Расцвет французского скрипичного искусства во второй половине XVIII столетия во многом был связан с развитием концертной жизни. В эту эпоху ее новые формы сосуществовали со старыми, одновременно складывались и те, которые станут типичными для последующего времени⁷⁶. Музыкальное искусство из замкнутого аристократического пространства постепенно перемещалось в просторные залы, рассчитанные на широкий круг слушателей.

В современных отечественных исследованиях существует несколько классификаций тех форм, в которых она может протекать. Е.В. Дуков выделяет четыре типа организаций, так или иначе связанных с концертной деятельностью: «аристократические капеллы и оркестры, разнообразные общества музыкантов-любителей, музыкальные клубы и собственно исполнительские концертные общества»⁷⁷. К новым формам мы можем отнести последний тип концертного объединения. Именно он послужил прототипом современного публичного концерта. Присутствие любого желающего, оплатившего входной билет, давало возможность организации быть более или менее независимой в коммерческом отношении. Соответственно, усиливались требования к музыкантам-исполнителям, среди которых все меньше становилось музыкантов-любителей.

Концерты могли различаться по типу аудитории (публичные или закрытые), выбору программы (для знатоков или развлекательного плана), вознаграждению исполнителя (благотворительные, платные, безвозмездные)⁷⁸. Исходя из этого, можно заключить, что концертные мероприятия, существовавшие в классический

⁷⁵ Материалы параграфа частично были опубликованы в статье *Подмазова П.Б.* Парижская концертная жизнь и развитие скрипичного исполнительства // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 20 апреля 2011 года / Рам им. Гнесиных. М., 2011. С. 70–76.

⁷⁶ *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М., 2010. С. 221.

⁷⁷ *Дуков Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003. С. 153.

⁷⁸ *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. М., 2008. С. 264 и далее.

период, устраивались по определенным принципам, в которых учитывались в первую очередь цели и способы организации, а также место их проведения.

Насыщенная концертная жизнь собирала в крупнейших музыкальных центрах XVIII века – Лондоне, Париже и Вене – лучшие музыкальные силы Европы. В Лондоне скрипач Джон Банистер организовал в 1672 году в собственном доме новый тип музыкального мероприятия – концерты по подписке⁷⁹. Здесь же в 1765–1782 годах действовали абонементные концерты Баха – Абея, практику которых продолжил концертный предприниматель и скрипач И.П. Соломон⁸⁰. Лучшие музыкальные силы для исполнения масштабных программ привлекала созданная в Вене в 1771 году Ф.Л. Гассманом благотворительная концертная организация «*Концерты в пользу вдов и сирот оркестровых музыкантов*»⁸¹. В Париж, считавшийся в XVIII веке эталоном вкуса и элегантности, за славой приезжали виртуозы со всех концов Европы. Несмотря на то, что на протяжении двух столетий (середина XVII – середина XIX века) в музыкальной культуре Франции господствующую роль играл музыкальный театр (опера и балет), в классическую эпоху все большую популярность начинали приобретать концерты симфонической и камерной инструментальной музыки.

Наиболее распространенными в XVIII веке в Париже стали *приватные концерты* (проходившие в домах светской аристократии), *концерты различных музыкальных обществ* (организовывались как на абонементной, так и на разовой платной основе), а также *публичные* (рассчитанные на достаточно широкий круг слушателей). Каждая из этих форм оказала сильное влияние на развитие французского музыкального искусства в целом.

Приватные концерты – придворные, салонные, домашние – были рассчитаны на избранный, определенный круг людей. Л.В. Кириллина, характеризуя их виды, пишет, что придворные концерты носили

⁷⁹ Ledent D. L'institutionnalisation des concerts publics [Electronic source] // Revue Appareil. 2009. № 3. URL: <https://journals.openedition.org/appareil/809> (дата обращения: 10.10.18).

⁸⁰ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 220.

⁸¹ Там же. С. 224.

регламентированный характер, салонные – более свободный, а домашние вообще следовали устремлениям хозяев⁸².

В развитии французского музыкального искусства особую роль сыграли традиции салонного музицирования, которые зародились еще во времена Людовика XIV. Представители аристократических фамилий – ценители музыкального искусства, располагавшие финансовыми возможностями, устраивали в своих домах разного рода концертные мероприятия, где наряду с исполнителями-любителями (обычно благородного происхождения) могли выступать уже прославленные профессиональные музыканты.

В XVIII веке во Франции музыкальные салоны существовали в домах нескольких знаменитых меценатов, среди которых прославились Антуан Кроза, герцог Домон, герцогиня дю Мэйн, граф де Клермон, управляющий финансами Фагон, герцог д'Эгийон, граф д'Албаре. Большой резонанс в обществе имели музыкальные салоны генерального откупщика Ла Пуплиньера, принца де Конти и барона де Багге.

Александр-Жан-Жозеф Ла Риш де ла Пуплиньер (1691–1762), большой любитель искусства, организовывал концерты в течение тридцати лет (1731–1762) первоначально в своем парижском городском доме на улице Ришелье, а затем в замке Пасси⁸³. На службе у известного мецената состояли крупнейшие музыканты того времени, руководившие в разные годы оркестром – Ж.-Ф. Рамо, Я. Стамиц, Ф.-Ж. Госсек. Почти двенадцать лет (1737–1748) в организации музыкальных вечеров в салоне Ла Пуплиньера активное участие принимала его первая супруга – Тереза Бутийон Дезайе⁸⁴, покровительствовавшая Рамо и часто включавшая его сочинения в концертные программы роскошных празднеств. Здесь выступали скрипачи Ж.-П. Гиньон, Ж. Канава, Н. Капрон, П. Мироглио и другие. Теплые

⁸² Там же. С. 221.

⁸³ *Cucuel G.* La Poupiniere et la musique de chambre au XVIIIe siècle. Paris, 1913. P. 134.

⁸⁴ В конце октября 1737 года Тереза Дезайе стала супругой А.-Ж.-Ж. Ла Пуплиньера. По словам современников, она обладала очень приятной внешностью, живым умом, прекрасными интеллигентными манерами, большой чувственностью и страстным темпераментом. В 1744 году на нее пал выбор Людовика XV, потерявшего свою фаворитку, но счастливым образом ее опередила Жанна Антуанетта Пуассон, именованная позднее маркиза де Помпадур. В ноябре 1748 года Ла Пуплиньер, вернувшись в свой дворец на улице Ришелье, случайно обнаружил поддельный камин, который позволял герцогу Ришелье попасть в спальню Терезы. После публичного скандала Тереза была вынуждена уехать жить к матери. *Daval P.* La musique en France au XVIII siècle. Paris, 1961. P. 119–120.

дружеские отношения связывали Ла Пуплиньера с уже известным в то время в Европе скрипачом-концертантом П. Гавинье. Его дом также посещали яркие личности того времени – Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Де Ламбер, Ван Лоо, Квентин де Ла Тур, барон Гримм, Казанова.

Ла Пуплиньеру принадлежит значительная роль в развитии французской инструментальной музыки. С 1754 года его великолепным оркестром в замке Пасси руководил Иоганн Стамиц, в обязательства которого также входило сочинять музыку специально для праздников и балов, проходивших в доме мецената⁸⁵. В сочинениях Стамица отмечали «прекрасный стиль его Allegro, изящество Andante, и в особенности пылкость и блеск Prestissimo, секрет которых он принес во Францию»⁸⁶. Именно он, по словам аббата Фоглера, вознес инструментальное искусство на такой уровень, что «мангеймские симфонии своим величием делают ненужным хоры, а своей красотой – арии»⁸⁷.

На протяжении долгого времени музыкальный салон Ла Пуплиньера задавал тон всей концертной жизни Парижа. Многие сочинения, звучавшие здесь, вскоре фигурировали в программах Concert Spirituel. К тому же, Ла Пуплиньер не ограничивался исключительно их прослушанием, предпочитая делать новые публикации у парижских издателей⁸⁸. «Он сделал в своей жизни много прекрасных дел, – написал о нем в некрологе Мельхиор Гримм, – и бесспорно, нужно быть ему благодарным за его благотворительность»⁸⁹.

Одновременно организовывались музыкальные собрания у Луи Франсуа де Бурбон, принца де Конти (1727–1776), которые проводились в *Hôtel du Temple* по понедельникам в зимний период и продолжались летом в замке *L'Isle-Adam*⁹⁰. После смерти Ла Пуплиньера в 1762 году к нему на службу перешел Госсек. Принц де Бурбон, будучи большим любителем музыки, содержал у себя

⁸⁵ *Dufourcq N.* La musique française au XVIIIe siècle. État des questions, chronologie, sources et bibliographie, problems [Electronic source] // Dix-huitième siècle. 1970. № 2. P. 318. URL: https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1970_num_2_1_932 (дата обращения: 11.10.18).

⁸⁶ *Cusuel G.* La Poupiniere et la musique de chamber au XVIIIe siècle. P. 321.

⁸⁷ Цит. по: *Дворницкая А. В.* Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция. С. 16.

⁸⁸ *Daval P.* La musique en France au XVIIIe siècle. P. 122.

⁸⁹ Цит. по: *Daval P.* La musique en France au XVIIIe siècle. P. 121.

⁹⁰ *Brenet M.* Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris, 1900. P. 350.

превосходный оркестр, которым руководил Ж.-К. Триаль⁹¹ в содружестве с молодым скрипачом П. Вашоном⁹². Известно, что здесь также выступали знаменитые виолончелисты Ж. Фийер и Ж.-П. Дюпор, итальянский гобоист-виртуоз Ф. Провер, а концерты имели большую популярность в парижском аристократическом обществе⁹³. На находящейся в Музее Лувра картине Мишеля Оливье⁹⁴ «Чай по-английски у принца де Конти» запечатлен день, когда юный Моцарт выступал в доме известного мецената. Эта картина относится примерно к маю – июню 1766 года, ко второму приезду Моцарта в Париж⁹⁵.

В парижских музыкальных салонах культивировали серьезную камерную музыку, но отдавали должное и солистам-виртуозам, которые понимали, что признание в Париже – залог удачной европейской карьеры. И прежде чем выступить перед публикой, многие исполнители играли сначала на частных вечерах. Так, например, первое появление Виотти в Париже перед слушателями произошло именно в одном из таких концертов. Парижский музыкальный критик и комментатор де Башомон восторженно отзывается об этом в *Memoires secrets*: «Мсье Виотти, иностранный скрипач, который ранее здесь еще не играл, стал вдруг известным, приняв участие в небольшом частном концерте; он заставил наших великих профессоров в удивлении опустить смычки»⁹⁶.

Это событие, предположительно, произошло в салоне барона де Багге (1722–1791), крупного мецената, чей дом на улице Фёйад в Париже славился своими обильными обедами и музыкальными вечерами⁹⁷. Под его щедрым покровительством на протяжении почти двух десятилетий (1760–1780) находились исключительно одаренные музыканты, такие как Гавинье, Госсек,

⁹¹ Жан-Клод Триаль (1732–1771) – французский композитор, совместно с П. Бертоном был директором Королевской Академии Музыки. Именно в период их руководства сгорел главный зал в Пале-Рояль 6 апреля 1763 года.

⁹² Пьер Вашон находился на службе у принца де Конти в течение нескольких лет, предположительно с 1761 года, и посвятил ему сборник своих симфоний – «Six Symphonies à quatre parties et cor de chasse ad libitum». *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 336.

⁹³ *Turrentine H. C. The Prince de Conti: A Royal Patron of Music // The Musical Quarterly*. 1968. № 54/3. P. 309–315. P. 312.

⁹⁴ Оливье Мишель Бартелеми (1712–1784) – личный художник принца де Конти. Его перу принадлежат пейзажи, миниатюры, гравюры.

⁹⁵ *Capon G., Yve-Plessis R. Paris galant au dix-huitième siècle. La vie privée du prince de Conti Lois-François de Bourbon (1717–1776)*. Paris, 1907. P. 116.

⁹⁶ Цит. по: *Yim D. Viotti and Chinnerys: a relationship charted through letters*. P. 17.

⁹⁷ *Ibid.* P. 17.

Боккерини, Манфреди, Виотти, Крейцер, Дюпон, Капрон. Салон Багге называли «блестящим», он не пропускал ни одного виртуоза, приехавшего в Париж, пока его не увидит и не услышит, причем какой бы ценой ему это ни доставалось⁹⁸.

Сам же барон, был страстным любителем музыки и, как отмечали современники, расходовал на любимое дело треть своего внушительного состояния⁹⁹. Воображая себя совершенным скрипачом и композитором, он даже предлагал себя в качестве учителя молодым виртуозам: «Виотти, поселившись в его доме, формально числился учеником. Самое забавное было в том, что эксцентричный учитель платил своему ученику по луидору за урок»¹⁰⁰. Помимо уроков, которые вынуждены были брать у него практически все гостившие в его доме скрипачи, в том числе и Крейцер¹⁰¹, барон также хорошо оплачивал исполнение своих собственных сочинений. В его наследии – концертные симфонии, квартеты, скрипичные концерты. Исполнение Крейцером в 1783 году скрипичного концерта барона де Багге сопровождалось спектаклем из очень бурных аплодисментов и выкриков *bravo* и *bravissimo* в адрес автора со стороны других опекаемых им музыкантов¹⁰².

Личность барона де Багге, его причудливые поступки и скрипичное исполнительство воспринимались неоднозначно и порой были выставлены историками с большой долей иронии¹⁰³. Император Иосиф II однажды как-то обронил в его адрес: «Мой дорогой барон, я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь играл на скрипке так, как Вы»¹⁰⁴. Такое отношение, однако, к нему не

⁹⁸ Hardy J. Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766-1789. P. 26.

⁹⁹ *Ibid.* P. 26.

¹⁰⁰ Yim D. Viotti and Chinnerys: a relationship charted through letters. P. 19.

¹⁰¹ Крейцера, чтобы упрочить уже имевшуюся у него репутацию прекрасного скрипача, представили барону де Багге, который заявил, прослушав его: «Мой друг, все в порядке, но если Вы хотите сделать свое имя знаменитым, Вы должны прийти к совершенству. Приходите ко мне домой три раза в неделю, я буду давать Вам уроки. Это будет мэтр, который заплатит ученику. Я буду давать шесть франков за урок». Крейцер нашел метод преподавания барона де Багге очень мягким, всегда являлся в назначенное время, чтобы получить положенные шесть франков. После трех или четырех месяцев такого обучения барон, возможно обнаружив, что Крейцер слишком пунктуален, сказал ему торжественно: «Теперь, мой друг, вы знаете все, что нужно знать и можете выступать везде». Цит. по: Hardy J. Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766-1789. P. 28.

¹⁰² Cotte R. J. V. Baron, Bagge de [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001761> (дата обращения: 15.02.19).

¹⁰³ Brenet M. Les concerts en France sous l'ancien régime. P. 354; La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. P. 287.

¹⁰⁴ Под одним из портретов барона де Багге даже есть четверостишие:

вполне несправедливо. Несмотря на эксцентричную манеру игры, в молодости барон де Багге занимался в Италии с Тартини, что все-таки может свидетельствовать о некотором уровне его знаний и умений игры на скрипке. К тому же именно благодаря большой любви к музыке и личным амбициям, музыкальный салон этого мецената после смерти Ла Пуппиньера стал важной ступенью, своего рода пробным камнем для молодых талантов перед появлением на сцене «Духовного концерта».

Во второй половине XVIII века многие музыканты в знак благодарности посвящали сочинения своим покровителям или близким друзьям. На титульном листе скрипичных сонат Гавинье сохранилось скромная, но очень теплая надпись, адресованная барону де Багге: «Месье, это меньше, чем подлинное свидетельство чувств, с которыми я имею честь быть. Ваш самый смиренный и покорный слуга, П. Гавинье»¹⁰⁵.

Еще одной формой парижской концертной жизни были *концерты музыкальных обществ*, которые организовывались как на безвозмездной, так и на платной основе. Нередко они преследовали благотворительные цели. Во второй половине XVIII века в крупных городах Европы широкое распространение получило совместное музицирование профессионалов и любителей – практика, существовавшая и столетием ранее: во Франции и Италии подобные музыкальные собрания назывались «Академиями», а в Германии – «Collegium musicum»¹⁰⁶. В Париже большой популярностью пользовались концерты «Академического общества Детей Аполлона» – «La Societe academique des Enfants d'Apollon»

«От Бога верной молитвенной гармонии,
Его стремительное рвение не может остановиться;
В искусстве скрипки у него нет модели
И никто никогда не посмеет подражать ему».

Цит. по: *Cotte R. J. V. Baron de Bagge* [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001761> (дата обращения: 15.02.19).

¹⁰⁵ «Monsieur, Ceci est moins une dédicace qu'un témoignage authentique des sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Monsieur, Votre très humble et très obéissant serviteur P. Gaviniès». Цит. по: *Hennebell D. Un observatoire du patronage musical au XVIIIe siècle: les épîtres dédicatoires* [Electronic source] // *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 2009. № 2 (56). P. 34. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2009-2-page-30.htm>. (дата обращения: 05.11.18).

¹⁰⁶ *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. С. 223.

(1784)¹⁰⁷, а также «Общества концертов-соревнований» – «Societe du concert d'emulation» (1784)¹⁰⁸, носившие, по сути, частный характер.

Оркестр общества «Концерт Любителей» («Concert des Amateurs»), организованного еще в 1769 году Госсеком, считался одним из лучших в Европе¹⁰⁹. Парижане очень гордились оркестром, считали его своей «гордостью и образцом совершенства»¹¹⁰. Наравне с играющими дилетантами, среди которых были и главные меценаты общества – генеральный откупщик Делайе (скрипач) и барон Д'Оньи (виолончелист), оркестр включал профессиональных музыкантов из Оперы и музыки Короля¹¹¹. Их имена в этот период установить сложно, так как музыкальные собрания этой организации, проходившие в отеле Субиз, в прессе освещались нечасто¹¹². Основным источником информации об исполнявшихся в концертах сочинениях являются дневники и воспоминания современников. Ценнейшим документом служит «Музыкальный каталог графа д'Оньи» («Catalogue de la Musique de M. Le comte D'Ogny»), насчитывающий более 700 сочинений разных авторов, среди которых Джардини, Сен-Жорж, Ломбардини-Сирмен, Даво, Госсек, Стамиц, Камбини, Новожиле, Бреваль, Ярновик и многие другие¹¹³.

Деятельность «Концерта Любителей» в короткий срок приобрела большую популярность среди артистической публики, оказав большое влияние на развитие инструментальной музыки во Франции. Госсек позднее утверждал, что именно для этого общества он сочинил свои «великие симфонии с использованием всех духовых инструментов»¹¹⁴. После его перехода в 1773 году в состав дирекции Concert Spirituel, музыкальным руководителем стал скрипач-виртуоз Сен-

¹⁰⁷ Brenet M. Les concerts en France sous l'ancien régime. P. 364.

¹⁰⁸ Григорьев В. Ю. Французское скрипичное искусство. С.142.

¹⁰⁹ По оценке современников, оркестр общества «Концерт Любителей» был колоссальным: 40 скрипок, 12 виолончелей, 8 контрабасов, флейты, кларнеты, фаготы, гобой и трубы. – Brenet M. Les concerts en France sous l'ancien régime. P. 361.

¹¹⁰ Banat G. The Chevalier de Saint-George. Virtuoso of the sword and the bow. New York, 2006. P. 251.

¹¹¹ Brenet M. Les concerts en France sous l'Ancien régime. P. 358.

¹¹² Journal de Paris сообщал о чудесной симфонии D-dur скрипача-композитора Симона Ледюка, посвятившего ее «Концерту Любителей». Banat G. The Chevalier de Saint-George. Virtuoso of the sword and the bow. P. 243.

¹¹³ Ibid. P. 247.

¹¹⁴ Цит. по: Brenet M. Les concerts en France sous l'Ancien régime. P. 361.

Жорж¹¹⁵, имевший протекцию герцога Орлеанского и мадам де Монтессон. В 1781 году организация «Концерт Любителей» была переименована в общество «Концерт Олимпийской Ложи» («Concert de la Loge Olimpique»), для которого по заказу писали музыку многие известные композиторы, в том числе и Й. Гайдн¹¹⁶.

Общество «Концерт Олимпийской ложи» состоял из подписчиков-масонов, которые оформляли абонемент на один сезон. Членами общества были либеральные и буржуазные аристократы, мыслители, церковные служащие, королевские офицеры – их всех объединяла бескорыстная любовь к музыке. В качестве «свободных сообщников» в организацию входили музыканты Мегюль, Далеирак, Филидор, Камбини, Франкер, Новожилль и другие¹¹⁷.

Приглашать высококлассных музыкантов (среди которых часто выступал и Виотти) позволяли средства, собранные меценатами и подписчиками концертов. По-видимому, суммы были немаленькие, так как по свидетельству современников, музыкальные собрания были обставлены с пышностью и блеском: оркестранты выступали «в расшитых камзолах с кружевными манжетами, со шпагой на боку и шляпой с перьями, которые лежали рядом с ними на банкетках»¹¹⁸.

Концерты оркестра общества проходили в большом салоне Пале-Рояль, вмещавшем около 500 слушателей. В прилегающих к салону комнатах можно было развлечься чтением газет, игрой в карты или бильярд, а также насладиться прекрасными угощениями¹¹⁹. Оркестр был скромнее, чем в «Концерте Любителей», что, очевидно, было связано с ограниченной возможностью размещения музыкантов на сцене. В 1781 году он насчитывал 50 исполнителей, но спустя пять лет, после перехода в зал дворца Тюильри, здесь уже числилось

¹¹⁵ Портрет Сен-Жоржа см. Приложение В, рис. 2.

¹¹⁶ В 1784–1785 годах герцог Д'Оньи для расширения репертуара нового оркестра решил заказать Й. Гайдну 6 симфоний (так называемые «Парижские» симфонии № № 82–87). Переговоры, а также дальнейшая их публикация в Париже были поручены Сен-Жоржу. *Banat G. The Chevalier de Saint-George. Virtuoso of the sword and the bow. P. 263–264, 272.*

¹¹⁷ *Taïeb P. Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée [Electronic source] // Le concert et son public / Hans Erich Bödeker, Michael Werner, Patrice Veit. Paris, 2002. P. 403–425. URL: <https://books.openedition.org/editionsmsmh/6792> (дата обращения: 18.10.18).*

¹¹⁸ Цит. по: *Brenet M. Les concerts en France sous l'ancien régime. P. 365.*

¹¹⁹ *Banat G. The Chevalier de Saint-George. Virtuoso of the sword and the bow. P. 262.*

свыше 65 человек¹²⁰. Среди скрипачей-профессионалов в списках регулярных членов оркестра значатся Г. Навожиль (концертмейстер), Г. Жерио (первый скрипач Оперы), С. Бреваль (атташе оркестра графа Д'Они), Ф. Олдей, П. Блазиус, М.-А. Генен (концертмейстер Оперы), О.-Ж. Бертом, Лефевр (скрипач оркестра Concert Spirituel), а также виолончелисты Ж. Бреваль, Ж. Дюпон¹²¹. Можно предположить, что большинство из перечисленных музыкантов ранее входили в состав оркестра «Концерта Любителей».

И, наконец, важную роль в парижской музыкальной жизни играли *публичные концерты*, получившие широкое распространение во второй половине XVIII века. Трудно точно сказать, где и когда публичный, то есть общедоступный концерт, за который взимается плата, появился впервые. Обычно наиболее ранними считаются концерты, организованные в Англии по инициативе придворного музыканта Джона Банистера. В рекламном извещении об одном из первых таких концертов, состоявшемся в Лондоне в 1677 году, сообщалось, что «прозвучит сочинение господина Банистера и будет исполнено самим же знаменитым маэстро»¹²².

Во Франции право на организацию первых публичных концертов получил Королевский библиотекарь и композитор Анн Даникан-Филидор (1681–1728). Концертная организация Concert Spirituel («Духовный концерт»), учрежденная в 1725 году, заняла одно из важнейших мест в музыкальной жизни Парижа и продолжала функционировать вплоть до революции 1789 года. Пьер Даваль, ссылаясь на мартовский номер журнала *Mercure de France* 1725 года, описывает, с какой тщательностью подготавливали для концертов Швейцарский зал Дворца Тюильри, расположенный по соседству с королевскими покоями: «он украшен перспективой в прекрасном вкусе, и представляет собой салон с видом очень привлекательным»¹²³. Для организации Concert Spirituel пришлось преодолеть упорное сопротивление Оперы и М. де Франсина (зятя Ж.-Б. Люлли), который

¹²⁰ В число оркестрантов в 1786 году входило 43 профессионала, 12 любителей и 10 неизвестных участников. *Ibid.* P. 268.

¹²¹ *Ibid.* P. 270.

¹²² Цит. по: *Phipson T.* Biographical sketches and anecdotes of celebrated violonists. London, 1877. P. 32.

¹²³ *Daval P.* La musique en France au XVIII siècle. P.127.

имел монополию на публичные концерты. Только контракт, заключенный 17 марта 1725 года, дал возможность Филидору открыть в Париже свою антрепризу.

Концерты проводились во время религиозных постов, когда все оперные театры были закрыты. Изначально здесь звучала только духовная музыка на латинские тексты и инструментальные сочинения. Исполнение оперных арий, в том числе и на французском языке, строго запрещалось¹²⁴. Позднее в программы были включены светские произведения на французские тексты и вокальная музыка. В состав хора и оркестра входили лучшие артисты Королевской оперы и придворные музыканты.

Участие в Concert Spirituel было для композитора чрезвычайно престижно. В 1778 году там состоялась премьера «Парижской» симфонии В.А. Моцарта (KV297/300a). Заказанная импресарио Йозефом Легро, она имела успех, хотя концерту предшествовала всего одна не слишком удачная репетиция¹²⁵. Особым успехом пользовались исполнявшиеся в Concert Spirituel симфонии Й. Гайдна. В целом, за 64 года своего существования (1725–1789) этой организацией было дано около 1300 концертов¹²⁶.

Чтобы завоевать признание избалованной парижской публики, исполнителю требовался не только талант, но и изобретательность. После премьеры в Concert Spirituel своей «Парижской» симфонии Моцарт пишет: «Так как я слышал, что здесь последние *Allegro*, как и первые, обычно начинают вместе и чаще всего в унисон, то я начал только двумя партиями скрипок *piano* – 8 тактов, после чего неожиданно *forte*. Как я и предполагал, во время *piano* пронеслось “и-и-и”, а когда услышали *forte*, раздались аплодисменты»¹²⁷.

В Concert Spirituel выступали крупнейшие виртуозы из разных стран, причем, если в Лондоне в одной программе никогда не встречались исполнители-конкуренты, то в Париже такая практика была в порядке вещей. Благодаря деятельности организации, публика имела великолепную возможность услышать,

¹²⁴ Brenet M. Les concerts en France sous l'ancien règne. P. 118.

¹²⁵ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 417.

¹²⁶ Lesure F. France. Country in Europe // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. P. 149–154.

¹²⁷ Цит. по: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 419.

оценить и сравнить сочинения и игру замечательных музыкантов других композиторских и исполнительских школ.

Среди виртуозов-инструменталистов наибольшей популярностью в Париже пользовались скрипачи. Так, в первой половине XVIII столетия с неизменным успехом выступали Гиньон, Анэ, Обер, Сомис, Мондонвилль, Сенайе, Леклер. Во второй половине века – Гавинье, Виотти, Джорновики, Роде, Бриджтауэр, Крейцер.

Об одном из таких выступлений восторженно пишет *«Музыкальный альманах» («Almanach musical»)*: «Скрипичный концерт, с которым месье Виотти дебютировал в Concert Spirituel, представляет собой огромное количество исполнительских трудностей [...] Виотти справляется с ними с удивительной легкостью, и можно подумать, что он нарочно возвращается к пассажам просто для собственного удовольствия. У него не было другой задачи, как показать свое могущество и превосходство»¹²⁸. Об этом же концерте восторженно отзывается Фетис: «Прибытие Виотти в Париж стало настоящей сенсацией, которую трудно описать. Ни один исполнитель еще не достигал такой безукоризненности и совершенства; ни один артист не обладал таким прекрасным звуком, поддержанным таким изяществом, огнем и разнообразием стиля. Фантазии и образы, появлявшиеся в его концертах, лишь увеличивали восхищение публики [...] И если в игре Джорновики публика ценила грацию и элегантность, то в исполнении Виотти ее привлекали красота и величие его стиля»¹²⁹.

В 1784 году возникла необходимость перенести концерты организации в Механический Зал дворца Тюильри, где акустика и убранство были гораздо хуже. Чтобы не потерять публику, Легро, управлявший Concert Spirituel в этот период, придумал оригинальный выход из сложившейся ситуации. В последний концерт, состоявшийся в старом Швейцарском зале, он включил *«Прощальную симфонию»*

¹²⁸ Цит. по: *Yim D. Viotti and Chinnerys: a relationship charted trough letters*. P. 24.

¹²⁹ Цит. по: *Phipson T. Biographical sketches and anecdotes of celebrated violonists*. P. 73.

Гайдна, которая еще не была известна парижской публике. Вызвав большой интерес, эта симфония помогла привлечь публику в новое помещение¹³⁰.

Как в Англии, так и во Франции организация публичных концертов в XVIII веке находилась под патронажем королевского двора. Concert Spirituel, таким образом, был тесным образом связан с аристократическими кругами и крупной буржуазией. Если подписные концерты представляли собой практику спонсорства, то целью публичных была прибыль, и в этом, по словам Патрика Таиба, их основная разница¹³¹. Несмотря на то, что Concert Spirituel формально был публичным, фактически далеко не каждый желающий мог позволить себе купить билет. Стоимость одного места варьировалась от трех до шести ливров, что было доступно только довольно состоятельным людям¹³². Положение дел начало меняться после революции 1789 года. Новые формы общественной жизни предъявляли иные требования к концерту. Вместе с тем, основы, заложенные в XVIII веке, оказались чрезвычайно устойчивыми и повлияли на организацию концертной жизни в последующее время. Исполнительское и композиторское творчество представителей французской классической скрипичной школы было во многом обусловлено теми высокими стандартами, которые задавала парижская концертная жизнь XVIII века – яркая страница в европейской музыкальной культуре.

§1.3. Парижская консерватория и развитие скрипичного исполнительства

К концу XVIII столетия французское скрипичное искусство достигло высокой степени профессионального развития. Именно в Париже в 1795 году открылась первая в мире консерватория нового типа¹³³, которая в течение почти

¹³⁰ Brenet M. Les concerts en France sous l'ancien régime. P. 338.

¹³¹ Taïeb P. Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée / Le concert et son public. P. 403–425.

¹³² Daval P. La musique en France au XVIII siècle. P.132.

¹³³ До этого в Италии (XVII–XVIII вв.) существовали консерватории, выросшие из приютов для мальчиков (Неаполь) и девочек (Венеция), где воспитанникам давали музыкальное образование – учили петь, играть на разных инструментах. Обучали в неаполитанских консерваториях и композиторов. Arnold D. Consrevatories // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 6. P. 311–314.

ста лет сохраняла свой статус ведущего учебного заведения Европы. Профессиональное обучение игре на скрипке до этого времени существовало во Франции уже более ста лет, в нем можно выделить несколько тенденций.

Первая – изначальный синкретизм. Вплоть до 1789 года во Франции основным «институтом» в музыкальном образовании оставалась католическая церковь. Целью многочисленных церковных школ – так называемых «метриз» (*maîtrises*) – было воспитание певцов для церковных хоров. Преподавание вокального мастерства в них было рассчитано, как правило, на исполнение церковного репертуара¹³⁴. Образовательная программа иногда включала в себя элементарные основы контрапункта и рекомендации по изучению игры на музыкальных инструментах, которые использовались в церковных службах¹³⁵. Инструменталистов и учителей танцев готовила созданная Людовиком XIV в 1661 году Королевская академия танца¹³⁶. Единственным институтом, имевшим официальную поддержку, долгое время оставалась Королевская академия музыки (1672), главный оперный театр Франции¹³⁷. Ж.-Б. Люлли предпринял попытку сформировать при академии своего рода школу, где учащиеся будут учиться «хорошо петь и двигаться на сцене, создадут группы скрипок, флейт и других инструментов»¹³⁸. Совмещение инструментального искусства и танца не было случайным: как было уже упомянуто, скрипка при французском дворе часто аккомпанировала танцам¹³⁹. Поэтому и ведущей задачей ранних французских скрипичных методик было воспитание скрипача-танцмейстера¹⁴⁰.

¹³⁴ *Lassabathie M.* Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation. Paris, 1860. P. 25.

¹³⁵ *Arnold D.* Conservatories // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 6. P. 311–314.

¹³⁶ *Березин В. В.* «Академические рассуждения о том, что танец совершенно не нуждается в музыке...» Конфликт французских менестрель с Королевской академией танца // Старинная музыка. 2017. № 4 (78). С. 8.

¹³⁷ В 1671 году Королевская академия оперы (1669) была объединена с Королевской академией танца (1661) и стала Королевской академией музыки и танца. С 1672 года она получила название Королевской академии музыки (Парижская опера).

¹³⁸ *Prunières H.* L'Academy royal de musique et de danse // Lully et L'Opéra français. Paris, 1925. P. 15.

¹³⁹ В качестве примера можно вспомнить забавный случай (о нем упоминает Л. де Лоранси), произошедший с Ж.-М. Леклером. Молодой Леклер, дебютировавший в театре Руана как танцовщик, был недоволен ходом репетиций и запросто поменялся ролями с аккомпанировавшим ему скрипачом Дюпре. *La Laurencie L. de.* L'École française de violon de Lully à Viotti. T. I. P. 168. По-видимому, речь идет о прославленном позднее французском хореографе и танцовщике Луи Дюпре (?1697–1774).

¹⁴⁰ Яркий пример – методика П. Дюпона, появившаяся в 1718 году. *Dupont P.* Principes de violon par demandes et par réponses, par lequel toutes personnes, pourant apprendre d'eux-mêmes a jouer du dit instrument. Paris, 1718.

Вторая тенденция – высокий вес семейного и частного обучения. Большую роль в передаче профессиональных знаний и умений имела наследственная преемственность: «И в Большой конюшне, и в Капелле присутствовали отцы и сыновья, дядья и племянники, порою служили целые династии»¹⁴¹. Под отцовским руководством начинали свое обучение такие видные французские скрипачи как Ребель, Дюваль, Анэ, Сенайе, Франкёр, Леклер, Гавинье.

В подготовке высококвалифицированных скрипачей первостепенную роль играла частная педагогика, которая, естественно, не имела системного характера, но была по-своему эффективной¹⁴². Например, Люлли обучался игре на скрипке у своего соотечественника, композитора музыкальной инструментальной капеллы С. Лазарини (1620–1674). Очевидно, что молодой флорентиец получил прекрасную школу скрипичной игры. Современники восхищались концертным блеском его исполнительского стиля и писали о нем, что «никогда еще какой-либо человек до сих пор так не играл на скрипке» (*Mercur Galant* (1687))¹⁴³.

Третья тенденция – большое место в педагогике итальянских традиций. На протяжении всего XVIII века французские скрипачи совершенствовали свое исполнительское мастерство у признанных итальянских музыкантов. Так, у Т.А. Витали (1663–1745) занимался Ж.-Б. Сенайе. Во многом благодаря его усилиям французская публика познакомилась с новыми итальянскими скрипичными сочинениями. Наряду с Сенайе, в период до появления Леклера в 1733 году¹⁴⁴ важную роль в развитии французского скрипичного искусства сыграл Ж.-Б. Анэ – прославленный французский виртуоз-импровизатор, обучавшийся у А. Корелли. В 1725 году в одном из Concert Spirituel между Анэ и другим ярчайшим скрипачом того времени – Ж.-П. Гиньоном (1702–1774) состоялся «поединок»: «Они играли по очереди какие-то инструментальные пьесы [...] и оба

¹⁴¹ Березин В. В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более величественного и восхитительного!» // Старинная музыка. 2016. № 3 (73). С. 11.

¹⁴² Hondre E. Le Conservatoire de Paris et le renouveau du «chant français» [Electronic source] // Romantisme. 1996. № 93 / Arts et institutions. P. 84. URL: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3128 (дата обращения: 28.10.2018).

¹⁴³ Zdenko S. A New History of Violin Playing, The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery. Universal Publishers, 2001. P. 35.

¹⁴⁴ Официальным признанием Леклера в Париже будем считать конец 1733 года, когда король Людовик XV принял его штат придворных музыкантов.

были награждены необыкновенными аплодисментами. Месье Батист [Анэ – П.П.] играл без сопровождения некоторые прелюдии [импровизации], которые также вызвали чрезвычайные аплодисменты»¹⁴⁵. Исполнительские традиции Корелли¹⁴⁶ были восприняты ведущими французскими скрипачами через его ученика Сомиса, у которого занимались Гиньон, Леклер, а также один из самых высокооплачиваемых придворных музыкантов времен Людовика XV – Л.-Г. Гийемен (1705–1770)¹⁴⁷.

Во второй половине XVIII века получили распространение педагогические принципы Тартини. К нему в Падую приезжали обучаться известные французские скрипачи – А.-Н. Пажен (1721–1785), Ж. Тушмулен, П. Лауссайте (1735–1818).

Наконец, важнейшим достижением «доконсерваторского периода» стало создание собственно французской школы, связанной с именем замечательного скрипача и выдающегося педагога Пьера Гавинье (1728–1800). Он воспитал не одно поколение замечательных скрипачей, во многом благодаря его незаурядному педагогическому таланту к концу XVIII лучшие европейские оркестры пополнились высококвалифицированными музыкантами. Среди его учеников – Г. Навожиль, М.-А. Генен, Ж. Лемьер, Ж.-Ж. Эмбо, П. Вашон, Ж. Тушмулен, Ф. Бартелемон, И. Бертом¹⁴⁸.

С одним из них – очень известным в то время скрипачом Пьером Вашоном, в 1789 году в театре Шарлоттенбурга произошел забавный и весьма примечательный случай¹⁴⁹. Из-за ограниченного сценического пространства оркестр состоял только из 36 музыкантов. Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739–1799), дирижировавший в тот вечер своей комической оперой «Доктор и Аптекарь» (1786), вспоминает в автобиографии: «Господин Вашон, первый

¹⁴⁵ *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. I. P. 168.*

¹⁴⁶ Арканджело Корелли прославился среди современников необыкновенной певучестью скрипичного тона. Не случайно в Аркадской академии он получил прозвище Аркомелио Эримантео, что приблизительно означает «Извлекающий мелодии смычком», Эриманф – название горного хребта в исторической Аркадии. *Кириллина Л. В. Гендель. М., 2017. С. 73.*

¹⁴⁷ *Gerald R. Louis-Gabriel Guillemain [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011989>. (дата обращения: 11.11.2018).*

¹⁴⁸ Подробнее о педагогической деятельности П. Гавинье – в Главе III.

¹⁴⁹ Пьер Вашон с 1784 года занимал должность концертмейстера в королевском оркестре Берлина под руководством Ф. Бенды (1709–1786). *Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. II. P. 341.*

скрипач королевского оркестра, один из моих берлинских друзей, выбрал лучших музыкантов этого оркестра, и я должен признать, что мое сочинение было исполнено великолепно. С первой репетиции у меня не было претензий ни хору, ни солистам или оркестру, разве только мелочь, держание ферматы. После репетиции оркестр спросил меня, удовлетворен ли я: “Я в восторге, господа, – ответил я, – что вы можете быть под моим руководством”. Вашон сказал мне: “Вот что называется дирижировать оркестром, не делая много шума и бесполезных гримас, которые только порочат оркестр!” Король присутствовал на представлении и похвалил всех. Обратившись к Вашону, он сказал ему: “Месье Диттерсдорф очень доволен вами”»¹⁵⁰. Этот эпизод может свидетельствовать о высочайшем уровне музыкально-исполнительской культуры, которую прививал Гавинье своим воспитанникам.

Таким образом, созданию Парижской консерватории предшествовало длительное развитие инструментального, в том числе скрипичного образования во Франции. Однако, по-видимому, решающим фактором все же стали социально-политические потрясения. Французская революция 1789 года изменила весь уклад жизни. К 1792 году уже окончательно исчезли «метризы». Народ был признан «единственным легитимным источником государственной суверенности», а система государственного образования предназначалась для подготовки к проявлению гражданственности¹⁵¹. Правительство поставило новые задачи и перед музыкальным образованием. В связи с проведением массовых мероприятий, во Франции ощущалась нехватка певцов, музыкантов-инструменталистов, а также актеров, танцоров, поэтов, художников-оформителей. Чтобы пополнить ряды профессионально обученных музыкантов, необходимых для организации провозглашенных революцией грандиозных народных празднеств, потребовалось создание новой системы музыкального образования. Ее становление происходило последовательно. Большим достижением в этой

¹⁵⁰ *La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. Т. II. P. 341–342.*

¹⁵¹ Орлова Л. В. Правовая культура управления школьным образованием Франции [Электронный ресурс] // Вестник северного (Арктического) федерального университета. 2008. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pravovaya-kultura-upravleniya-shkolnym-obrazovaniem-frantsii> (дата обращения: 12.11.2018).

сфере можно назвать открытие в 1784 году Королевской школы пения и декламации, руководителем которой стал Госсек¹⁵², и в 1792 году, под покровительством парижских городских властей – Музыкальной школы национальной гвардии¹⁵³, инициатива создания которой принадлежала капитану Национальной гвардии Бернару Саррету (1765–1858). В 1793 году, в результате объединения этих двух учебных заведений, состоялось основание Национального института музыки¹⁵⁴, который в 1795 году был преобразован в Парижскую Высшую национальную консерваторию музыки и танца.

Французский исследователь Ф. де Гранвиль подчеркивает, что «учреждение консерватории [...] было более чем удивительным: слияние двух школ, одна из которых Национальный музыкальный институт, представляющее собой военное училище, с другой, Королевская школа пения, вышедшая из старого режима»¹⁵⁵. Преодолев финансовые трудности и разного рода противодействия, «горстка музыкантов, республиканских друзей, франкмасонов, сражается с энергией и преуспевает: занятия начинаются 22 октября 1796 года»¹⁵⁶.

Законодательным актом об учреждении консерватории, музыкальном учебном заведении, признанным помочь в формировании артистических сил новой Франции, стал декрет Конвента от 3 августа 1795 года¹⁵⁷. На торжественном открытии, состоявшемся 22 октября 1796 года, ее первый директор Бернар Саррет выступил с речью, где были изложены основные пожелания Национального конвента к руководству консерватории:

¹⁵² Королевская школа пения и декламации (L'École Royale de chant et de déclamation), где, помимо пения и театральной декламации, обучали также игре на струнных и клавишных инструментах, была создана усилиями Ф.-Ж. Госсека, обладавшего как композиторским, так и большим организаторским талантом. Основав в 1769 году общество «Концерт любителей», с 1773 по 1779 года он возглавлял «Духовные концерты», а с 1775 года работал в Королевской Академии Музыки (Парижской опере), где с успехом ставил свои сочинения. Госсек продолжил свою деятельность в консерватории, заняв профессорский пост. *Бочаров Ю.С.* Мастера старинной музыки. М., 2005. С. 116.

¹⁵³ Музыкальная школа национальной гвардии (L'école de musique de la garde nationale) была первой в истории Франции музыкальной школой для духовых инструментов, где бесплатно обучались сыновья солдат (120 учеников). Ее программа принципиально исключала изучение церковной музыки (основное направление обучения в «метризах»), а также оперной вокальной музыки, что было преимуществом Королевской школы пения. *Zdenko S.* A New History of Violin Playing. The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery. P. 102.

¹⁵⁴ Национальный институт музыки (Institut Nationale de Musique) по утверждению Конвента возглавил Госсек.

¹⁵⁵ *La Grandville F. de.* Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795–1850. Paris: L'Harmattan, 2014. P. 12.

¹⁵⁶ *Ibid.* P. 12.

¹⁵⁷ Декрет Конвента включен в Приложение А (*pus. 1*).

«...Предоставить музыке достойное убежище и политическую защищенность, которого она была лишена слишком долгое время; [...] создать очаг для развития всех областей, которое включает музыкальное искусство»¹⁵⁸. Он уделил особое внимание проблемам, существовавшим в музыкальном образовании Франции, а именно – отсутствию его централизации, что считал причиной недостатков некоторых направлений музыкального искусства. Саррет возлагал большие надежды на совершенствование инструментального исполнительства, особенно на духовых инструментах. Одной из важнейших задач он считал развитие национальной школы пения¹⁵⁹. Эстетической трудностью в ее решении, по его словам, станет «примирение» французского вкуса и итальянской техники¹⁶⁰.

Еще одним принципиальным заданием, поставленным перед руководством консерватории, было создание библиотеки, включающей любые сочинения, относящиеся к музыке, а также коллекции старинных и иностранных инструментов. Значительная часть фонда комплектовалась из материала, «конфискованного» во время революционного движения¹⁶¹. Консерваторская библиотека впоследствии прославилась как одно из «всеобъемлющих музыкальных хранилищ Европы»¹⁶².

Парижская консерватория стала первым учебным заведением, где музыкальное образование превратилось в дело общественной важности. Студенты принимались на конкурсной основе из разных департаментов Франции, независимо от социального статуса и происхождения. В декрете отмечалось: «Шестьсот учеников обоих полов получают бесплатное образование в Консерватории»¹⁶³. Таким образом, консерватория представила собой новое

¹⁵⁸ *Lassabathie M.* Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation. P. 24–25.

¹⁵⁹ Распад вокального искусства, как его представляет в своей речи Б. Саррет, не кажется таким очевидным. Например, L'École de chant de l'Opéra (1672–1807) поставляла на протяжении всего XVIII века в королевские театры великолепных оперных певцов. Созданная в 1784 году и конкурирующая с ней L'École royale de chant давала возможность улучшить вокальное образование для людей со скромным достатком. *Hondre E.* Le Conservatoire de Paris et le renouveau du «chant français». P. 84.

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 82.

¹⁶¹ *Kolneder A.* The Amadeus Book of the Violin: Construction, History and Music. Portland: Amadeus Press, 1988. P. 379. Цит. по: *Robinson A. K.* “Plein de feu, plein d’audace, plein de change”: examining the role of the *Méthode de violon* in the establishment of the French violin school: Ph.D. Diss. University of Lethbridge, 2014. P. 32.

¹⁶² *Stowell R.* Cambridge Companion to the Violin. Cambridge, 1992. P. 2.

¹⁶³ *Lassabathie M.* Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation. P. 21.

направление, где достижение профессиональной карьеры происходило, в первую очередь, благодаря собственному таланту и мастерству, а не посредством династической преемственности или чьего-либо покровительства.

В 1797 году Парижская консерватория насчитывала 125 преподавателей¹⁶⁴. По приглашению Б. Саррета, здесь собираются лучшие музыкальные силы Парижа – Госсек, Гретри, Лессюэр, Мегюль, Керубини, Далейрак, Ромберг, Гавинье, Крейцер, Роде, Байо и многие другие¹⁶⁵. Восемь скрипичных классов представляли четыре преподавателя, перешедшие из Национального института музыки (Фредерик Блазиус (1758–1829), Пьер Блазиус (1752 –?), Крейцер) и из Школы пения и декламации (М.-А.Генен), а также еще четыре, выбранные с помощью голосования (Гавинье, Э. Жерио, Лауссайте и Роде)¹⁶⁶.

Помимо воспитания учеников по всем отраслям музыкального искусства, на консерваторию были возложены задачи музыкального оформления национальных праздников: «Контроль за всеми отделениями образования в Консерватории, организации общественных праздников поручается пяти Инспекторам Учреждения, отобранных среди Композиторов»¹⁶⁷.

Первое совместное выступление студентов консерватории состоялось 14 июля во дворе Люксембургского дворца по случаю празднования годовщины революции. Исполнялось хоровое сочинение Госсека на слова М.-Ж. Шенье. Сохранилось описание этого торжества свидетелем событий: «Пятьдесят девочек, от двенадцати до восемнадцати лет, одетые в белый цвет и увенчанные цветами, которые возвещали об их порядочности и скромности, появились вместе с их родителями, среди учителей Консерватории, учениками которых они являются; за ними находилось такое же количество мальчиков приблизительно их возраста. Трудно выразить ощущение, какое производили эти свежие и чистые голоса на

¹⁶⁴ *Walls P.* Instrumental performance in the “long eighteenth century” // *The Cambridge History of Musical Performance.* Cambridge, 2012. P. 32.

¹⁶⁵ Первый профессорский состав консерватории по всем специальностям представлен в Приложении А (*рис. 2*).

¹⁶⁶ *Grandville F. de.* Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris. 1795–1850. P. 102. В списках, приводимых М. Лассабаты, среди профессоров первого класса уже в год открытия консерватории числится П. Байо. П. Роде, согласно его данным, появляется здесь только в 1800–1801 учебном году. *Lassabathie M.* Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation. P. 341–351.

¹⁶⁷ Пять инспекторов на момент основания консерватории – Госсек, Гретри, Мегюль, Лессюэр, Керубини. *Ibid.* P. 341, 462–464.

аудиторию»¹⁶⁸. Это собрание, по его словам, «напоминало те божественные хоры, которые греки использовали на своих празднествах, которые с такой привлекательностью описаны автором в Путешествии Анахарсиса»¹⁶⁹.

Для проведения массовых мероприятий, проходивших после революции по всей Франции, потребовалось большое количество печатной продукции¹⁷⁰. Идея создания типографии «с главной целью – предоставить возможность гражданам всех департаментов принимать участие в гражданских церемониях...» принадлежала Саррету¹⁷¹. Ему удалось объединить преподавателей музыки Парижской национальной гвардии, сформировать план этого предприятия и в 1794 году основать при Национальном институте музыки музыкальное издательство (*Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*). Испытывая финансовые трудности, связанные с арендой помещения, в 1797 году, с разрешения министра внутренних дел, организация была перемещена в здание Парижской консерватории. 5 августа *Journal de Paris* объявлял о продаже различных книг по новому адресу: «у гражданина Ози¹⁷², директора типографии Консерватории музыки, Faubourg Poissonnière, на углу улицы Берже, № 152»¹⁷³.

К началу XIX века, находясь под патронажем консерватории, помимо революционных сочинений, в издательстве стали публиковаться театральные произведения, классическая вокальная и инструментальная музыка. Одновременно с шедеврами Моцарта, Глюка, скрипичными произведениями

¹⁶⁸ *Martinet A. Histoire anecdotique du Conservatoire de Musique et de Déclamation. Paris: E. Kolb, 1893. P. 49–51.*

¹⁶⁹ *Ibid.* P. 51. Сочинение «Путешествие юного Анахарсиса» («*Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*») Ж.-Ж. Бартеlemi было опубликовано в Париже за год до революции, в 1788 году и вскоре переведено почти на все европейские языки.

¹⁷⁰ Например, для организации мероприятия, состоявшегося 10 августа 1793 под руководством Саррета и Госсекса года в связи с празднованием юбилея захвата дворца Тюильри, было отпечатано более 3750 листов для 250 партий на 5 голосов. Общая сумма потраченных средств оказалась по тем временам внушительной, составив 1194 ливра 18 су. *Constant P. Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire. Paris, 1895. P. 14.*

¹⁷¹ *Ibid.* P. 15.

¹⁷² Этьен Ози (1754–1813) был преемником Б. Саррета на этом посту. Он управлял издательством вплоть до своей смерти (5 октября 1813 года), сочетая также преподаванием в консерватории (вел класс фагота) и работой в капелле императора. *Griswold H. E. Ozi, Etienne [Electronic Resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL:*

<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020627?rsk=LvQq8X&result=1> (дата обращения: 12.12.18).

¹⁷³ В течение некоторого времени (до 1799 года) у него было старое название – «*Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*», но с конца года было заменено: «*Imprimerie du Conservatoire de musique*». *Constant P. Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire. Paris, 1895. P. 98.*

Корелли, Пуньяни, Локателли, Тартини, печатались музыкальные сочинения преподавателей консерватории, их теоретические и методические труды¹⁷⁴.

Новые тенденции, наметившиеся в музыкальном искусстве на рубеже XVIII – XIX веков, потребовали и новых методов воспитания. Собрав лучшие достижения музыкального искусства других стран, необходимо было сформировать собственную национальную школу. Большим событием в области педагогики можно назвать создание и публикацию в стенах консерватории самостоятельных сольных инструментальных сочинений и методических пособий, авторами которых стали выдающиеся музыканты эпохи. Так, прославленные «42 Etudes ou Caprices» Крейцера (1796), обозначившие на рубеже XVIII–XIX веков новое направление в педагогике, были изданы за шесть лет до появления его совместного с П. Роде и П. Байо труда «Méthode de Violon» (1802). Почти одновременно вышли в свет трактаты по всем дисциплинам, наиболее ранние из которых «Traité d'harmonie» (1802) Ш.-С. Кателя, «Méthode de chant» (1803) в соавторстве девяти профессоров консерватории, «Méthode de piano» (1804) Л. Адама и другие. «Консерватория открыла новую эру в передовой инструментальной подготовке, – замечает П. Уолс, – отвечая за публикацию серии трактатов, охватывающих, в конечном счете, весь спектр инструментов оркестра»¹⁷⁵.

Период формирования скрипичных классов Парижской консерватории попытаемся условно разделить на два этапа. Первый (1795–1800) можно связать с именем Гавинье, второй (1795–1842) – с деятельностью Крейцера, Роде и Байо.

Пьер Гавинье был приглашен возглавить скрипичные классы только что открывшейся консерватории. «Он некоторое время колебался в нерешительности, – вспоминал его современник Пьер Бернадо, – затем согласился занять там место преподавателя по классу скрипки, которое он сохранил вплоть до своей

¹⁷⁴ *Ibid.* P. 96.

¹⁷⁵ *Walls P.* Instrumental performance in the “long eighteenth century” // *The Cambridge History of Musical Performance.* P. 542.

кончины»¹⁷⁶. Активность и преданность, с которой маэстро, находясь в преклонном возрасте и страдая тяжелыми недугами, взялся за организацию скрипичных классов консерватории, достойны восхищения. Гавинье обучал своих учеников естественности и искренности выражения чувств в соответствии с композиторским замыслом, придавая особое значение искусству ансамблевой игры¹⁷⁷. Он умел их поддержать, вселить веру в себя и свой успех, со многими из них занимался бесплатно, некоторых даже содержал на свои средства. Когда он услышал у маркиза де Бомона игру молодого Александра Буше (1778–1861), то сказал его отцу: «Этот ребенок – поистине маленькое чудо, и ему предстоит стать одним из первых артистов нашего века. Поручите его мне. Я желаю руководить его занятиями и помочь ему развивать его ранний гений, и моя обязанность будет тем более легкой, потому что в нем горит священный огонь»¹⁷⁸. Итогом педагогической деятельности Гавинье стали знаменитые «Les Vingt-quatre Matinéés» – сборник этюдов, обобщивших развитие скрипичной техники к началу XIX века и явившихся новым для этого времени жанром художественного этюда.

Помимо Гавинье, Крейцера, Роде и Байо, в первые годы формирования скрипичных классов в консерватории также преподавали П. Лауссайе¹⁷⁹, Э. Жерио¹⁸⁰, М.-А. Генен¹⁸¹ и Ж.-Ж. Грассе¹⁸².

¹⁷⁶ *Bernadau P.* Notice sur un célèbre musicien-compositeur, originaire de Bordeaux // *Bulletin polymathique du Museum d'instruction publique.* 1809. P. 119. Цит. по: *La Laurencie L.* L'école française de violon de Lulli à Viotti. Т. II. P. 298.

¹⁷⁷ Среди учеников П. Гавинье – 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.

¹⁷⁸ *Vallat G.* Etudes d'histoire, de mœurs et d'art musical // *Alexandre Boucher et son temps.* Paris, 1899. P. 28–29. Цит. по: *La Laurencie de L.* L'école française de violon de Lulli à Viotti. Т. II. P. 299.

¹⁷⁹ Пьер Ла Уссайе (1735–1818) занимался у Пажена, а затем брал уроки у Дж. Тартини в Падуе, где пребывал около 15 лет, став отличным скрипачом и дирижером. *Cooper J.* La Houssaye [Housset], Pierre (-Nicolas) [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015840?rskey=DBWp2n&result=1> (дата обращения: 08.12.18).

¹⁸⁰ Энри Жерио (Henri Guérillot) (1741–1805) работал в консерватории до 1802 года. *Lassabatie M.* Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation. P. 351.

¹⁸¹ Мари-Александр Генен (1744–1835) – ученик Капрона и Гавинье. Выступал в Concert Spirituel, исполняя концертные симфонии в ансамбле с К. Стамицем, Бертомом, Паизиблем, Ледюком старшим. – *Keller M. A., Garnier-Panafieu M.* Guénin, Marie-Alexandre [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011922?rskey=4EEYAr&result=1> (дата обращения: 08.12.18).

¹⁸² Жан-Жак Грассе (Jean-Jacques Grasset) (1769–1839) – ученик И. Бертома. В 1795 году он выступал в концертах в Фейдо в Париже. В ноябре 1797 года вместе с Байо, Ламаром, Плантадом и Фредериком стал основателем концертного общества. В январе 1798 года Грассе руководил оркестром Société des Artistes. *Charlton D., Audéon H.* Grasset, Jean-Jacques [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* URL: <https://doi-org.proxy.library.adelaide.edu.au/10.1093/gmo/9781561592630.article.11640> (дата обращения: 05.11.2018).

Второй этап в развитии скрипичного исполнительства в стенах Парижской консерватории – яркая страница истории ее скрипичных классов. Он связан с активной концертной и педагогической деятельностью ведущих профессоров по классу скрипки – Крейцера, Байо и Роде¹⁸³. Вдохновленные искусством Виотти, в знаменитой «Школе Парижской консерватории» (1802) они высоко оценили достижения своего великого учителя: «Этот инструмент, созданный природой, чтобы царствовать на концертах и подчиняться требованиям гения, в руках больших мастеров приобрел самый разный характер, который они пожелали ему придать. Простой и мелодичный под пальцами Корелли; гармоничный, нежный, полный грации под смычком Тартини; приятный и чистый у Гавинье; грандиозный и величавый у Пуньяни; полный огня, смелости, патетический, великий – в руках Виотти он достиг совершенства, чтобы выражать страсти с энергией и с тем благородством, которые обеспечивают ему место, им занимаемое, и объясняют власть, которую он имел над душой»¹⁸⁴.

Крейцер, занимавший более тридцати лет пост ведущего профессора по классу скрипки, воспитал плеяду выдающихся виртуозов Франции во главе с прославленным Шарлем Филиппом Лафоном (1781–1839)¹⁸⁵. Лучшие традиции французской классической скрипичной школы нашли продолжение в педагогической деятельности другого его знаменитого ученика – Ламбера Жозефа Массара (1811–1892)¹⁸⁶.

Пьер Роде – блестящий виртуоз, в исполнении которого Байо подчеркивал красоту звука, чистоту интонации и изящество штрихов, развивал сентиментально-романтическое направление в исполнительстве. С 1795 года до своего отъезда в Петербург (1802) он входил в состав профессоров первого ранга Парижской консерватории. К сожалению, не сохранилось сведений о том, кто был

¹⁸³ С 1801 по 1808 года в консерватории числились только четыре профессора по классу скрипки – Крейцер, Байо, Роде и Грассе.

¹⁸⁴ *Baillot, Rode, Kreutzer. Méthode du violon. Paris, 1802. P. 2.*

¹⁸⁵ В отличие от гастролировавшего П. Роде (он с 1811 года числился в отдельном списке почетных профессоров), Крейцер вел непрерывную педагогическую деятельность в консерватории, и покинул ее в 1826 году, что, возможно, было связано со сложным переломом руки. *Lassabatie M. Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation. P. 342–376.*

¹⁸⁶ У Л.-Ж. Массара обучались блестящие скрипачи-виртуозы – Г. Венявский, Ф. Ондржичек, Ф. Крейслер.

среди первых учеников Роде. Известны только двое из них – Люк Жене, занявший первое место на консерваторском конкурсе в 1798 году, и Марсель Дюре, также выигравший конкурс в 1803 году¹⁸⁷. Впоследствии большой славой пользовались Лафон, вступивший в состязание с самим Паганини, и один из основателей венской скрипичной школы – Й. Бём (1795-1876).

С именем Пьера Байо также связаны яркие достижения скрипичного искусства и педагогики¹⁸⁸. Один из лучших солистов Франции первой половины XIX века, не имевший себе равных в Европе как ансамблист, он на протяжении сорока семи лет (1795–1842), наравне с Крейцером, оставался ведущим профессором по классу скрипки в Парижской консерватории. Байо воспитал несколько поколений прекрасных скрипачей, наиболее выдающиеся из которых – Ф.-А. Абенек (1781–1849), Ж.-Ф. Мазас (1782–1849), Э. Созе (1808–1901), Ш. Данкля (1817–1907), Л. Данкля (1822–1895).

Именно Байо было предложено возглавить работу над «*Méthode du violon*» Парижской консерватории, где ему, опираясь на художественно-эстетические взгляды Виотти, удалось теоретически сформулировать прогрессивные педагогические принципы французской скрипичной школы. В «Метод» была определена значимость таких фундаментальных структур скрипичного мастерства, как воспитание музыкально-эстетического вкуса исполнителя, высочайшей культуры звучания инструмента, отточенности штриховой техники, поиск виртуозно-выразительных средств, и все это в стремлении найти новые возможности в целях усиления художественного воздействия на слушателя. Капитальный труд Байо «Искусство скрипки» (1834) подытожил, развил и завершил традиции, которые были сформулированы в «Школе Парижской консерватории».

Традиции французской классической скрипичной школы продолжили в своей педагогической деятельности последующие поколения профессоров по классу скрипки. Уже в 1808 году в Парижской консерватории начинает

¹⁸⁷ *Pougin A. Notice sur Rode. P. 15.*

¹⁸⁸ Среди учеников Байо – основатель бельгийской скрипичной школы – Ш. Берио, а также Ж.-Ф. Мазас, Ж.-Б. Ш. Данкля, Ф. Хабенек, Ж.-П. Морен, М.К. Огиньский, Н.Л. Вери, А. Робберхтс и другие.

преподавать ученик Байо – Ф. Абенек¹⁸⁹. На протяжении первой половины XIX века среди педагогов-скрипачей также значатся имена Ж. Клавеля¹⁹⁰, Ж. Н. А. Крейцера¹⁹¹, П. Жерена¹⁹², Ж.-Д. Аляра¹⁹³, Л. Массара¹⁹⁴.

Сильнейшая скрипичная школа, сложившаяся в XIX веке во Франции, стала результатом слаженной методической работы ведущих профессоров на рубеже XVIII – XIX веков и их приверженности общим эстетическим идеалам. В последующей эпохе традиции школы продолжили такие выдающиеся скрипачи, как Ш. Лафон, Ж.-Б. Мазас, Л. Массар, Д. Аляр, Ю. Леонар (1819–1890),

¹⁸⁹ С 1808 по 1816 и с 1825 по 1848 годы Ф. Абенек вел в консерватории собственный класс скрипки. Примерно в 1835 году появилась его «Méthode théorique et pratique de violon», где отражены установки французской классической школы. Принадлежавшая Абенеку скрипка работы Страдивари («Абенек») сейчас находится в Лондоне в собственности Королевской академии музыки. Самым большим достижением Абенека стало исполнение музыки Бетховена во Франции и создание в 1828 году оркестра Société des Concerts, руководителем которого он был с 1828 по 1848 год. С 1821 по 1824 год Абенек также был директором Оперы. *Macdonald H. Habeneck, François-Antoine* [Electronic Resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012118?rskey=ZDwMnP&result=1> (дата обращения: 05.11.2018).

¹⁹⁰ Жозеф Клавель (Joseph Clavel) (1800–1850) с 1813 года был учеником Р. Крейцера и получил первую премию в 1818 году с концертом e-moll Виотти. Он поделил этот приз с Луи Бауманном (1789–1861), учеником Пьера Байо. Клавель начал свою карьеру в Парижской консерватории сначала в качестве помощника Р. Крейцера с 1819 по 1833 годы, а свой собственный класс скрипки возглавлял в 1837–1846 годах. Среди его учеников – Жюль Гарсен (Jules Garcin, 1830–1896). В 1828 году Клавель возглавил группу вторых скрипок в оркестре Société des concerts du Conservatoire. *Joseph Clavel* [Электронный ресурс] // Wikipédia L'encyclopédie libre. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Clavel (дата обращения: 05.11.2018).

¹⁹¹ Жан Никола Август Крейцер (1778–1832) – скрипач и композитор, младший брат и ученик Родольфа Крейцера. В 1801 году, будучи студентом консерватории, он выиграл Grand-Prix. После смерти Р. Крейцера в 1826 году он руководил классом Консерватории, хотя он там уже преподавал. Манера его игры была менее яркой, чем у его брата, но очень выразительной. *Charlton D. Jean Nicolas Auguste Kreutzer* [Electronic Resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015527?result=5&rskey=DyGZCa#omo-9781561592630-e-0000015527-div1-0000015527.2> (дата обращения: 05.11.2018).

¹⁹² Поль Жерен (Paul Guérin) (1799–1872) – учитель Ш. Данкля, занимал в консерватории с 1824 года должность репетитора и с 1841 года – профессора по классу скрипки. *Lassabatie M. Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation*. P. 434.

¹⁹³ Жан Дельфин Аляр (Jean-Delphine Alard) (1815–1888) обучался в консерватории в классе Ф. Абенека с 1827 году и получил Grand-Prix в 1830 году. В 1831 году он дебютировал в качестве солиста в концерте Société des Concerts, получив похвалу Паганини, присутствующего в зале, который впоследствии посвятил Алару свои 6 сонат, op. 2. Алар стал известен как великолепный скрипач-исполнитель. В 1848 году, на мероприятии, посвященном памяти Мендельсона в 1848 году он был выбран для исполнения концерта его скрипичного концерта e-moll. *Schwarz B., Newark C. Alard Jean-Delphin* [Electronic Resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000404?rskey=18qjob&result=4>. (дата обращения: 05.11.2018).

¹⁹⁴ Ламбер-Жозеф Массар (1811–1892) – бельгийский скрипач и учитель. Керубини был против его приема в Консерваторию на том основании, что он был иностранцем, но Крейцер сделал его своим учеником и протеже. В 1829 году он был окончательно принят в Консерваторию в качестве студента-композитора. В 1830-х годах, после успехов в концертах Оперы, он завоевал признание как выдающийся скрипач. Массар занял профессорский пост по классу скрипки в Консерватории в 1843 году, к нему приезжали учиться скрипачи со всей Европы, среди них – Г. Венявский и Ф. Крейслер. В отличие от своих коллег, Алара и Данкля, он не писал никаких оригинальных дидактических сочинений и мало интересовался композицией. *Mell A. Massart (Joseph) Lambert* [Electronic Resource] // Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018011?rskey=vmTZ7U&result=1> (дата обращения: 05.11.2018).

Г. Венявский (1835–1880), П. Сарасате (1844–1908), И. Лото (1840–1927), Ф. Ондржичек (1857–1922), Ф. Крейслер (1875–1962), К. Флеш (1873–1944), Дж. Энеску (1881–1955), Ж. Тибо (1880–1953) и многие другие.

Большой заслугой скрипичных классов консерватории стало воспитание музыкантов, обладавших сходными исполнительскими навыками. Именно они составили костяк многих французских оркестров того времени¹⁹⁵. Например, в 1810 году в *Tablettes des Polymnie* вышла рецензия на выступление консерваторского оркестра, где автор отмечал, что «скрипачи-студенты, индивидуально обучающиеся у разных профессоров, тем не менее, черпающие вдохновение из общего источника (Виотти), играли в гораздо более изысканной и единой манере, чем скрипачи бывшего *Concerts Cléry*, которые были причислены к различным исполнительским школам и, следовательно, унаследовали разные методы в технике владения смычком»¹⁹⁶. Однородность и гармоничность в воспитании молодых скрипачей-артистов позволила студенческому оркестру Парижской консерватории быстро достичь европейского признания¹⁹⁷.

Слухи о прекрасном парижском консерваторском оркестре достигли Вены. Бетховен в своем письме к барону Тримонту в 1809 году писал: «Я хотел бы услышать симфонии Моцарта в Париже; мне сказали, что их лучше всего играют в Консерватории, чем где-нибудь еще»¹⁹⁸. Чуть ранее, в 1807 и 1808 годах, в исполнении этого коллектива уже прозвучала Первая симфония Бетховена, а также состоялись парижские премьеры некоторых других его сочинений¹⁹⁹. Оркестр Парижской консерватории стал основой созданного в 1828 году знаменитого симфонического объединения педагогов и студентов – «Концертное общество Консерватории» («*Société des concerts du Conservatoire*», 1828–1967), которое возглавил скрипач и дирижер Ф. Абенек.

¹⁹⁵ Помимо схожих исполнительских навыков, скрипачи в консерватории играли на инструментах усовершенствованной конструкции и использовали новую туртовскую модель смычка. *Stowell R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, 1985. P. 31.

¹⁹⁶ *Stowell R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. P. 31.

¹⁹⁷ *Schwartz B. Beethoven and the French Violin School*. P. 433.

¹⁹⁸ *Ibid.* P. 433.

¹⁹⁹ *Ibid.* P. 433.

Опыт организации музыкальной образовательной системы во Франции на рубеже XVIII – XIX веков стал уникальным. Парижская консерватория, созданная для укрепления Французской республики, не только помогла структурировать всю музыкальную жизнь страны, она с самого начала была местом сосредоточения лучших артистических сил Франции, чему во многом способствовала плодотворная деятельность руководителей и горячо преданных своему делу педагогов-исполнителей и композиторов. Парижская консерватория стала ярчайшим примером светского учебного заведения, интеллектуальным центром обучения всех французских граждан. Все это и многое другое способствовало ее процветанию в последующие десятилетия.

В XIX веке по модели Парижской консерватории были созданы музыкальные учреждения в других европейских столицах – в Милане (1807), Неаполе (1808), Праге (1811), Брюсселе (1813), Флоренции (1814), Вене (1817), Варшаве (1821), Лондоне (Королевская академия музыки, 1822), Гааге (1826), Льеже (1827), Генте (1833), Женеве (1835), Лейпциге (1843), Мюнхене (1846)²⁰⁰.

§1.4. Концертные жанры конца XVIII века: общий обзор²⁰¹

Несмотря на то, что во французском музыкальном искусстве XVIII века господствующее положение занимали театральные жанры, инструментальная музыка продолжала искать новые пути развития. Так, последняя четверть века отмечена расцветом в Париже новых инструментальных жанров – концертной симфонии и струнного квартета. В поиске новых форм, расширении исполнительских средств выразительности, и, наконец, формировании концертно-виртуозного стиля игры они в значительной степени подготовили почву для расцвета во Франции жанра сольного скрипичного концерта. О нем речь пойдет во второй главе работы.

²⁰⁰ Stowell R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. P. 3.

²⁰¹ Материалы параграфа частично были опубликованы в статье Подмазова П. Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века // Музыка и время. 2017. № 12. С. 20–24.

Концертная симфония (simphonie concertante, sinfonie concertante), появившись в Париже в 1770-х годах, с успехом звучали в частных салонах и в больших залах, исполнялись как гастролировавшими солистами-виртуозами, так и первоклассными местными музыкантами. Блестящая виртуозность этих сочинений в сочетании с изысканностью и утонченностью стиля, позволила им за сравнительно короткий период снискать особую любовь слушателей²⁰². Не случайно, именно для исполнения в Париже были написаны и изданы концертные симфонии Й. Гайдна и В.А. Моцарта²⁰³. На рубеже XVIII–XIX веков в Париже было создано, исполнено и опубликовано огромное число таких сочинений²⁰⁴ и по популярности жанр концертной симфонии на некоторое время даже вытеснил сольный концерт и традиционную симфонию, став одним из ведущих во Франции²⁰⁵.

Нужно признать, концертной симфонии в музыковедении, в целом, уделено гораздо меньше внимания, чем другим жанрам классической эпохи. Остались неопубликованными диссертации американских исследователей Джозефа А. Уайта (1958)²⁰⁶, Джеймса М. Столти (1962)²⁰⁷, Джанет Б. Винзенбоге (1967)²⁰⁸. Живой интерес вызывают статьи Б. Брука в журналах «The Musical Quarterly» (1961)²⁰⁹ и «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» (1994)²¹⁰. Важнейшим материалом для исследования служит его совместный с

²⁰² Schwarz B. Beethoven and the French violin school. P. 437.

²⁰³ Saint-Foix G. de, The Symphonies of Mozart. London, 1947. P. 61.

²⁰⁴ В период расцвета жанра концертной симфонии (1770–1830) свыше 600 сочинений созданы были созданы более чем 200 композиторами. Половина всех концертных симфоний принадлежала французским музыкантам, которые составляли третью часть от общего числа композиторов, писавших сочинения в этом жанре. Brook B. The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1994. Vol. 25. № 1/2. P. 131–148. P. 133.

²⁰⁵ Brook B., Gribenski J. Symphonie Concertante // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. P. 807–812.

²⁰⁶ White J. A. The Concerted Symphonies by Johann Christian Bach: Ph.D. Diss. University of Michigan, 1958.

²⁰⁷ Stoltie J. M. A Symphonie Concertante Type. The Concerto for mixed woodwind ensemble in the Classical Period: Ph.D. Diss. University of Iowa, 1962.

²⁰⁸ Winzenburger J. B. The Simphonie Concertante: Mannheim and Paris. Rochester, 1967.

²⁰⁹ Brook B. Symphonie Concertante: An Interim Report [Electronic source]. P. 493–516. URL: <https://www.jstor.org/stable/740627> (дата обращения: 12.10.18). Статья содержит ценную информацию о терминологии, истории и бытовании жанра в Париже.

²¹⁰ Brook B. The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases// International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1994. Vol. 25. № 1/2. P. 131–148.

Ж. Грибенски труд в словаре Гроува²¹¹. В своих исследованиях Брук упоминает статьи Э. Дж. Симонса (1959)²¹² и Э. Маккреди (1975)²¹³, где затрагивается жанр концертной симфонии. К сожалению, их пока не удалось найти. Достойны изучения диссертации американских исследователей А. Парселля о концертных симфониях Камбини (1984)²¹⁴ и К.-Е. Кима о концертных симфониях Ж.-Б. Даво (2004)²¹⁵.

В современном отечественном музыкознании жанру концертной симфонии пока отведено скромное место. Вопрос концертных симфоний затрагивается в трудах Л.В. Кириллиной, а также в статье Д.А. Нагиной, где автор исследует природу возникновения жанра, анализируя австрийскую традицию²¹⁶.

Х.К. Кох одним из первых дал определение жанра концертной симфонии в своем «Музыкальном лексиконе» (1802): «Симфония с различными облигатными инструментами, которые иногда можно услышать не только в небольших эпизодах, но также и в целых периодах – следующих друг за другом»²¹⁷. В данном определении обозначен ведущий отличительный признак этой разновидности жанра, ясно подчеркнуто родство с концертом. Причем с таким концертом, который имеет очевидное сходство с концерто grosso, где также имеются большие по протяженности сольные эпизоды. Эту близость отмечает и Л.В. Кириллина. Рассматривая иерархию жанров во второй половине XVIII века, она относит концертные симфонии к разряду камерных: «Концертные симфонии [...] почти ничем не отличались от *concerto grosso* и не были столь широко

²¹¹ Brook B., Gribenski J. Symphonie Concertante // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. P. 807–812.

²¹² Simon's E. J. A Royal Manuscript: Ensemble Concertos of J. C. Bach // Journal of the American Musicological Society. 1959. Vol. 12. №. 2/3.

²¹³ McCredie A. Symphonie Concertante and multiple concerto in Germany (1780–1850). Some problems and perspectives for a source repertory study // Miscellanea musicologica. 1975.

²¹⁴ Parcell A. The symphonies concertantes of Giuseppe Cambini: Ph.D. Diss. Cincinnati University, 1984.

²¹⁵ Kim K.-E. Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes: Ph.D. Diss. The University of Iowa, 2008. В данном труде автор публикует партитуры 12 концертных симфоний Ж.-Б. Даво.

²¹⁶ Нагина Д. А. Жанр симфонии concertante в австрийской традиции: Моцарт и Гайдн (рукопись).

²¹⁷ Koch H. C. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Frankfurt am Main, 1802. S. 1385.

распространены в практике – возможно, из-за своей не совсем определенной жанровой природы, не вполне “коллективной”, но и не выражено “сольной”»²¹⁸.

Б. Брук, напротив, рассматривает концертные симфонии почти исключительно в контексте легких классических жанров – таких, как серенада и дивертисмент, где также присутствуют элементы симфонического письма и в большой степени черты сольного концерта²¹⁹. Соглашаясь с внешним сходством двух жанров – концертной симфонии и *concerto grosso*, он устанавливает их существенные отличия. В первую очередь – это вопрос соотношения солирующих партий и оркестрового сопровождения. Если в *concerto grosso* tutti и soli представляют собой равноправно звучащих противников, то в концертной симфонии преимущество всегда на стороне солистов, партии которых накапливают важный тематический материал, не связанный с оркестровым. Ученый определяет большую роль виртуозности (особенно в развернутых сольных каденциях), аккомпанирующую роль оркестра – за исключением начального вступления. Главными качествами поэтики концертной симфонии он считает участие солирующих инструментов (от 2 до 9)²²⁰. На раннем этапе существования концертных симфоний можно отметить, что большинство из них сочинялись для состава из двух солирующих скрипок с оркестром. Позднее, в связи с развитием интереса к разнообразным духовым инструментам, партии солистов стали предназначаться для духовых и смешанных составов²²¹.

Одним из первых авторов концертных симфоний был Иоганн Кристиан Бах (1735–1782). Ему принадлежит 15 произведений в этом жанре²²². Некоторые из них звучали на сцене «Духовного концерта» в Париже²²³. Американский исследователь К.-Е. Ким отмечает, что, хотя их влияние на французскую

²¹⁸ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 105–106.

²¹⁹ Brook B. The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases. P. 134.

²²⁰ Ibid. 134.

²²¹ По предположению американского исследователя К.-Е. Кима, выход на первый план духовых инструментов был связан с масонской ритуальной музыкой, где они играли основополагающую роль. Госсек и Сен-Жорж, возглавлявшие концертное предприятие Concert des Amateurs, являлись самыми известными масонами в парижской музыкальной жизни. Kim K.-E. Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. P. 33.

²²² Один из его наиболее известных образцов И.К. Баха – Концертная симфония Es-dur. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. С. 106.

²²³ Pierre C. Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790. Paris: Société française de musicology, 1975. P. 294–328.

концертную симфонию не доказано, все же они имеют несколько общих черт с концертными симфониями позднего периода – использование различных тем для tutti и solo, проникновение сонатного принципа внутрь формы первой части и наличие рондо-финалов²²⁴.

В отличие от концертных симфоний венских композиторов, в которых было нормой наличие трех или даже четырех частей²²⁵, особенностью парижских концертных симфоний можно назвать двухчастное строение цикла, с без медленной части. Причем соотношение двухчастных сочинений и трехчастных симфоний – 3:1 (4-х и 5-ти частные концертные симфонии встречаются только по одному разу)²²⁶.

Например, среди необыкновенно популярных в то время во французской столице концертных симфоний Жана-Батиста Даво (1742–1822) только 5 из 30 имеют три части, которые к тому же трехчастные симфонии и написаны им уже после революции. Двухчастность цикла присутствует в большинстве концертных симфоний Ж.Б. де Сен-Жоржа. Аналогичное строение встречается у И. Бертома, Джованни Джузеппе Камбини (1746–1825), Карла Стамица (1745–1801). Первая часть, как правило, Allegro, вторая – Rondeau или тема с вариациями.

С чем связана такая компактность и лаконичность формы? Очевидно, с их развлекательным характером и предназначением для концертов. Во Франции во второй половине XVIII века происходили серьезные социальные изменения. Интерес буржуазной публики, заполнявшей аудиторию публичных концертов, вызывала в первую очередь демонстрация виртуозного мастерства. Поэтому новый светский жанр пришелся слушателям по вкусу. Концертная симфония, занимая промежуточное положение между симфонией и концертом, представляла собой «облегченный» вариант их обоих. Она была небольшой по протяженности, как правило, имела веселый, оживленный характер, тяготела к танцевальным тематическим «топосам» и только изредка включала эпизоды, окрашенные в

²²⁴ Kim K.-E. Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. P. 45.

²²⁵ Важное отличие симфоний кончертанте Моцарта и Гайдна от французских образцов жанра – обязательная трехчастная или даже четырехчастная структура. Среди них нет ни одного двухчастного сочинения. Нагина Д. А. Жанр симфонии concertante в австрийской традиции: Моцарт и Гайдн. С. 8–9.

²²⁶ Brook B. "Symphonie Concertante": An Interim Report. P. 503.

меланхолические или лирические тона. К тому же практически все концертные симфонии были написаны в мажорных тональностях. Брук замечает, что французские композиторы даже отчасти отказались от написания симфоний как таковых, сосредоточившись на концертных симфониях²²⁷.

О том, какое место занимала концертная симфония в музыкальной жизни Парижа, может свидетельствовать тот факт, что в 1772 году она попала на первое место среди других жанров в перечне конкурсных сочинений по композиции: «...Администрация Бесплатной Королевской Школы Рисования наградит золотой медалью стоимостью в 300 ливров за лучшую концертную симфонию или симфонию для большого оркестра, которая будет венчать первый концерт, который даст эта Школа...»²²⁸.

Концертные симфонии регулярно звучали в Concert Spirituel. Среди первых исполнений – концертная симфония для скрипки и гобоя Стамица, представленная публике 25 марта 1773 года²²⁹. Через три дня еще одна – Даво. В 1774 году упоминается исполнение еще одной концертной симфонии Стамица для двух скрипок, альты и виолончели²³⁰. Популярность жанра росла год от года. В 1787 году, к примеру, концертная симфония для двух гобоев Ж.-Ф. Гарнье (1755–1825) исполнялась в Духовных концертах шесть раз, концертные симфонии для двух скрипок Даво три раза, неоднократно звучала концертная симфония для двух скрипок Виотти²³¹.

Наряду с упомянутыми ранее ведущими парижскими композиторами концертные симфонии писали французы Симон Ледюк (1742–1777), Жан-Батист Бреваль (1756–1825), Франсуа Девьен (1759–1803), Госсек, Сен-Жорж и другие²³².

В репертуарном перечне, составленном французским исследователем К. Пьером и приведенном им в третьей части своего труда об истории Concert

²²⁷ *Ibid.* P. 503.

²²⁸ Brook B. *The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases.* P. 139.

²²⁹ В 1771–1773 годах об уже живших в то время в Париже братьях Стамицах как исполнителей их собственных сочинений отзывается *Mercure de France*, но часто без конкретного уточнения имени Антона или Карла. Wolf J. K., Wolf E. K. Carl Philipp Stamitz // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 24. P. 268–271.

²³⁰ Heartz D. *Music in European Capitals, The Galant Style 1720–1780.* New York, 2003. P. 613.

²³¹ Kim K.-E. *Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes.* P. 39.

²³² В статью о концертной симфонии Б. Брук включил каталог парижских концертных симфоний за весь период расцвета жанра. Brook B. "Symphonie Concertante": An Interim Report. P. 506–516.

Spirituel, в течение 1773–1790 годов концертная симфония занимает важнейшее место. За указанный период здесь прозвучали сочинения в этом жанре более 30 композиторов, в исполнении 128 музыкантов²³³. Так, в марте 1775 года «*Mercure de France*» упоминает о новой концертной симфонии Дж. Камбини, исполненной в программе *Concert Spirituel* 2 февраля 1775 года, в которой солирующие партии исполняли известные парижские скрипачи – Ледюк, Пэзибль и Генен²³⁴. Чуть позже, 25 марта, Капроном и Гененом была исполнена одна из концертных симфоний Даво. Литературный журнал «*Gazette de Littérature*» 29 марта 1775 года с восторгом отмечал, что «трудности их игры были встречены бурными аплодисментами»²³⁵.

Концертные симфонии с успехом звучали в салонах Ла Пуплиньера и графа Конти, где собиралась парижская знать и интеллектуальная публика, а также в программах еженедельных концертов общества *Concert des Amateurs*²³⁶.

Значительный вклад в распространение жанра концертной симфонии во Франции внесли представители мангеймской школы. Именно с публикации местными издателями концертных симфоний К. Каннабиха (1731–1798), И. Хольцбауэра (1711–1783) и братьев Стамиц началась в Париже в 1770–1780-х годах популярность этих сочинений²³⁷. Карл (1745–1801) и Антон (1750–1809) Стамицы приехали в Париж около 1770 года. Благодаря их активной исполнительской и композиторской деятельности, концертная симфония стала у парижской публики не только любимым, но и даже модным жанром²³⁸.

В 1770 году в Париже вышел первый сборник концертных симфоний К. Стамица, остальные на протяжении всего десятилетия были регулярно востребованы местными издателями²³⁹. Его сочинениям свойственны

²³³ *Pierre C.* Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790. P. 218.

²³⁴ *Laurencie L.de.* L'École française de violon de Lulli à Viotti. Т. II. P. 385.

²³⁵ *Ibid.* P. 375.

²³⁶ *Brévan B.* Les Changements de la vie Musicale Parisienne de 1774 à 1799. Paris, 1980. P. 66.

²³⁷ *Kim K.-E.* Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. P. 48.

²³⁸ Карл Стамиц, придворный композитор и дирижер герцога Ноальского, дружил с такими видными музыкантами как Госсек, Ледюк, Съебер. *Wolf J. K., Wolf E. K.* Carl Philipp Stamitz // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. P. 268–271.

²³⁹ *Brook B., Gribenski J.* Symphonie Concertante // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. P. 807–812. В наши дни известно 38 концертных симфоний К. Стамица, из которых 30 написаны для двух солирующих инструментов – двух скрипок, либо скрипки и альты, либо скрипки и виолончели.

мелодичность, проникновенность и утонченный лиризм. Первые части сохраняют характерную для концертов XVIII века ритуальную структуру, в которой три или четыре раздела tutti «прослоены» сольными эпизодами. В их структуру проникает сонатный принцип – третий сольный раздел представляет собой упрощенную репризу первого solo²⁴⁰. Для большинства финалов оркестровых сочинений К. Стамица характерна форма рондо, что было свойственно и французским концертным симфониям.

По количеству созданных концертных симфоний всех своих современников превзошел живший с 1773 года в Париже итальянец Камбини. Ему принадлежит 82 сочинения в этом жанре. Однако, несмотря на численное превосходство его концертных симфоний, все же особой любовью у слушателей пользовались сочинения французского скрипача-любителя Ж.-Б. Даво²⁴¹. В XIX веке писатель и драматург Ж.-Н. Буйи даже рассматривал его как «создателя концертной симфонии»²⁴².

Даво принадлежит 13 концертных симфоний, которые с удовольствием исполняли в Concert Spirituel известные солисты Капрон, Генен, Ледюк, Джорновичи, Жерье, Жерве, Девьен²⁴³. Хотя он сам никогда не причислял себя к рангу профессиональных музыкантов, его искусство и как скрипача, и как композитора было высоко оценено современниками. «Mercure de France» тепло отзывался о его сочинениях: «Эта симфония – лучшее сочинение, как и все то, что создает месье Даво. Его музыка объединяет в себе все достоинства. Она придает талант всем, кто ее исполняет, услаждает слух и знатоков, и тех, кто ими не является»²⁴⁴.

Успех концертным симфониям Даво обеспечило гармоничное сочетание изящной виртуозности, богатства, разнообразия и необыкновенная мелодичность

²⁴⁰ Kim K.-E. Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. P. 99.

²⁴¹ Brook B. "Symphonie Concertante": An Interim Report. P. 500.

²⁴² Ibid. P. 500.

²⁴³ Kim K.-E. Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. P. 51.

²⁴⁴ «Cette symphonie est du meilleur genre, ainsi que tout ce que compose M. Davaux; sa musique réunit tous les avantages; elle prête au talent de ceux qui l'exécutent et flatte également les oreilles savants et celles qui ne le sont pas...». *Mercure de France*, April 1773, P. 165. Цит. по: Kim K.-E. Jean-Baptiste Davaux and his Symphonies Concertantes. P. 99.

музыкального материала. Пассажи в его сочинениях полётны и изысканны, а свободно льющиеся мелодии полны обаяния и наивной простоты.

Даво предпочитает солирующий состав из двух скрипок, иногда с добавлением третьего инструмента – виолончели, альты или флейты. К. Пьер упоминает об одном из успешных исполнений концертной симфонии op.7 № 2 Даво²⁴⁵, прозвучавшей в концерте 25 мая 1775 года, где солировали блестящие скрипачи – гастролировавший в это время в Париже виртуоз Дж. Джорновики и парижский скрипач А. Генен²⁴⁶

Созданные в Париже концертные симфонии Даво op.7 № 2 A-dur (1773) для двух облигатных скрипок и К. Стамица № 3 D-dur (1774) для облигатных скрипки и виолончели имеют немало сходных качеств, что позволяет говорить об устойчивости жанровой поэтики. Обе эти концертные симфонии двухчастны²⁴⁷. В первых частях и Даво, и Стамиц опираются на традиционную для этого времени ритурнельную структуру с чередованием разделов *tutti* и *solo*. Финалы написаны в типичной для заключительных частей форме рондо.

В первых частях ритурнельная структура барочного концерта имеет черты классической концертной формы с соблюдением сонатного принципа²⁴⁸. Признаки сонатности заметны как в гармонической схеме, так и тематической организации. В первом *solo* Даво проводит те же темы, что и в начальном *tutti*, только в обратном порядке. Таким образом, сольный раздел служит неким повторением вступительного *tutti*, что может напоминать двойную экспозицию классического концерта. Стамиц же строит партии солистов на темах, не связанных с оркестровыми. Прием введения в сольную экспозицию нового музыкального материала был характерен для французских концертных симфоний. Новые музыкальные идеи, возникающие в сольной экспозиции и отсутствовавшие в

²⁴⁵ Титульные листы первых изданий упомянутой концертной симфонии Даво представлены в Приложении В (рис. 1, 2).

²⁴⁶ Pierre C. Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790. P. 303.

²⁴⁷ У Стамица можно встретить образцы, имеющие и двухчастный, и трехчастный цикл. У Даво же почти все концертные симфонии дореволюционного периода двухчастны.

²⁴⁸ О.В. Подколзина в работе, посвященной скрипичным концертам В.А. Моцарта, употребляет термины «сонатно-ритурнельная форма», что вполне соответствует первым частям концертных симфоний Даво. Подколзина О.В. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. М, 2012. С. 66.

первом оркестровом ритуале, служат «основной особенностью тематической драматургии первых частей моцартовских концертов»²⁴⁹. Подобный прием станет определяющим и в скрипичных концертах Виотти, Крейцера и Роде.

В конце XVIII века еще сохранялась практика участия солирующего инструмента в открытии оркестровой экспозиции. Как правило, солистами игрались первые 16 тактов²⁵⁰. Перед наступлением сольной экспозиции оркестровая фактура «разряжалась» и в аккомпанементе оставались только струнные инструменты. Такой подход был очень важен для солиста, позволяя ему сохранить динамическое превосходство над оркестром. «Разыгравшись», солист выступал с новыми силами, демонстрируя свои исполнительские достоинства.

В целом, первым частям концертных симфоний свойственны яркие динамические контрасты, с применением ходов на широкие интервалы, пунктирного и синкопированного ритма. Однако у Стамица и Даво одни и те же приемы выполнены по-разному, что сказывается на характере музыки. Сочинение Стамица отличается значительной «плотностью» фактуры в оркестровом вступлении, а общий характер движения – *Allegro Maestoso* роднит ее с Концертной симфонией *Es-dur KV 364/320d* Моцарта. Особый драматизм музыке придает тональность первой части *d-moll* – исключение среди всех концертных симфоний мангеймского композитора, а также ходы на две октавы вверх разложенными трезвучиями – прием, который использовали композиторы «мангеймской» школы²⁵¹. Стамиц заметно чаще, чем Даво пользуется динамическим контрастом. Оркестровое вступление он начинает с яркого эффектного аккорда *fp* (так называемый *Premier Coup d'archet*). Неприхотливые украшения – трели и форшлагги – добавляют его темам легкость и грациозность. Совершенно противоположным способом добивается запоминающегося впечатления Даво, начиная первую часть нежной, полной обаяния темой скрипок

²⁴⁹ Там же. С. 63.

²⁵⁰ Levin R.D. Who wrote the Mozart Four-Wind Concertante? Pendragon Press, 1989. P. 101–102. Цит. по: Lehto, Gail S. A selected study of symphonies concertantes for multiple clarinet soloists, 1770–1850, including works by Stamitz Devienne, Krommer, Tausch, Muller, Schindelmeisser and Baermann: Ph.D. Diss. Ohio State University, 2002. P. 14.

²⁵¹ Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2018. С. 97. Точно таким же приемом Стамиц открывает I часть концертной симфонии № 13 *D-dur* (1786).

в тональности A-dur в нюансе *p*, и только спустя 20 тактов он «удивляет» публику мощным и неожиданным оркестровым контрастом на *ff*. Этот же прием он использует и в начале финала, поручая первое проведение рефрена только солистам, без аккомпанемента. Схожий пример организации музыкального материала мы встречаем в упомянутой в §1.2 «Парижской» симфонии KV 297/300a (1778) Моцарта.

Использование каденций к первым частям не было типично для французской модели жанра. Брук замечает: «Композиторы предпочитали скорее добавить новую привлекательную мелодию в разработку, чем проявлять интеллектуальные усилия по манипулированию с тематическим материалом»²⁵². Тем не менее, желая усилить внимание к солирующим инструментам, Стамиц выписывает перед последним ригурнелем небольшую каденцию скрипки и виолончели²⁵³, Даво находит иное решение – щедро наполняет виртуозными элементами последнее (третье) *solo*. Зафиксированные Моцартом каденции к первым двум частям Концертной симфонии Es-dur KV 364/320d А. Эйнштейн охарактеризовал как «[...] Образец и... предостережение для позднейших времен»²⁵⁴.

Своеобразием отличаются и заключительные части концертных симфоний. Если финал концертной симфонии Стамица написан в наиболее часто встречающемся среди австрийских концертных симфоний темпе Allegro²⁵⁵, то Даво предписывает указание Presto – движение, которое выбирают для своих финальных частей Гайдн в Симфонии № 8 G-dur Hob. 1:8 (1761), обозначая «La Tempesta» («Буря») и Моцарт в Концерной симфонии KV 364.

Финал концертной симфонии Даво имеет форму пятичастного рондо, в котором три проведения рефрена и два эпизода. В отличие от большинства остальных финалов Даво в тональность доминанты модулирует не первый эпизод,

²⁵² Brook B. *The Symphonie Concertante: Introduction, The symphony, 1740–1820*. New York, 1983. Цит. по: Lehto, Gail S. A selected study of symphonies concertantes for multiple clarinet soloists, 1770–1850, including works by Stamitz Devienne, Krommer, Tausch, Muller, Schindelmeisser and Baermann. P. 14.

²⁵³ У К. Стамица небольшие выписанные каденции к первым частям можно наблюдать также в концертных симфониях № 6 D-dur, № 7 D-dur, № 8 C-dur, № 12 B-dur.

²⁵⁴ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 2007. С. 268.

²⁵⁵ Нагина Д. А. Жанр симфонии concertante в австрийской традиции: Моцарт и Гайдн (рукопись). С. 9.

а второй. Первый же написан в одноименном миноре (a-moll). В финале концертной симфонии Стамица – семичастном рондо – первый эпизод переходит в тональность доминанты, второй – в h-moll и затем в основную тональность. Последний эпизод (Minore) имеет развернутый характер. Здесь дважды чередуются две темы. Первая звучит в одноименном миноре (d-moll) у гобоев и альтов в терцию (tutti), ее перехватывает вторая тема солирующих скрипки и виолончели в тональности F-dur.

И у Даво, и у Стамица солирующие партии концертных симфоний содержат типичные для классической эпохи виртуозные приемы – гаммообразные и арпеджированные пассажи в быстром движении, ходы ломаными интервалами, также встречаются интересные штриховые и ритмические находки, которые гармонично вписываются в легкий и изящный характер сочинений. Такие исполнительские элементы, но уже в рамках возросшей содержательности, станут основополагающими в демонстрации виртуозного мастерства в сольном скрипичном концерте на рубеже XVIII–XIX веков.

Оркестр в концертных симфониях Даво и Стамица имел традиционный для оркестровых сочинений 1770-х годов парный состав – два гобоя, две валторны и струнная группа. Такое сопровождение позволяло солистам проявить себя с наибольшим блеском на фоне оркестра²⁵⁶. Примечательно, что Моцарт в своей Концертной симфонии KV. 364 следует этой французской традиции и применяет тот же инструментарий в оркестре. Духовой группе, особенно гобоям, он поручает развивать важный тематический материал. Гобои играют важную роль и в тематическом развитии концертных симфоний Стамица и Даво. Такое сочетание духовой и струнной группы, выступающих на равных, было призвано, по словам Жана Монгредьена, создавать «приятный контраст тембров»²⁵⁷.

Появление во Франции в 1770–1780-е годы жанра концертной симфонии оказало большое значение на развитие инструментального исполнительства. Солист получил великолепную возможность проявить свое виртуозное владение

²⁵⁶ Данный состав оркестра останется характерным и для ранних концертов Виотти и Крейцера.

²⁵⁷ *Mongrédien J.* Paris: the End of the Ancien Régime // *Zaslav N.* The Classical Era. Vol. V: From the 1740s to the end of the 18th Century. London, 1989. P. 74.

инструментом. Расширенные сольные разделы включали не только разнообразные фактурные приемы, но также интересные мелодические находки, привлекательные для слушателей. Близость барочному *concerto grosso*, отмеченная музыковедами, по-видимому, была не случайной. Элемент «игры», артистического «самовыражения» нескольких инструментов, придавал таким симфониям эффектность, яркость, они словно специально были созданы для публичного концерта, для самых широких кругов слушателей. Используя слова В.А. Моцарта, это была музыка не для «знатоков», а для «любителей»²⁵⁸. Несмотря на то, что по силе эмоциональной выразительности и глубине их превзошли считающиеся эталонными сочинения Гайдна и Моцарта, французские концертные симфонии заслуживают того, чтобы звучать сегодня, хотя бы уже потому, что несут в себе тот заряд жизнерадостности, который для человека остается всегда притягательным.

Струнный квартет. «Музыка – это невинная роскошь, поистине не являющаяся необходимой для нашего существования, но служащая к великому усовершенствованию и удовлетворению нашего слухового чувства», – писал Чарльз Бёрни во вступлении к своей «Всеобщей истории музыки»²⁵⁹. В XVIII веке музыка была неотъемлемой частью жизни и профессионалов, и дилетантов, «наслаждением для просвещенных правителей и самым изысканным развлечением для утонченных дворов»²⁶⁰. Среди различных видов камерного музицирования, бытовавших в Европе на рубеже XVIII–XIX веков, популярностью пользовалось квартетное исполнительство и сочинительство²⁶¹.

В отличие от концертной симфонии, струнный квартет во Франции до начала XIX столетия не существовал как публичный жанр²⁶². В частных

²⁵⁸ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 414.

²⁵⁹ *Berney Ch. General History of Music. Vol. I-IV. London, 1776–1779.* Цит. по: Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. С. 154.

²⁶⁰ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. По Франции и Италии / пер. с англ. З. В. Шпитальниковой. Л., 1961. С. 21.

²⁶¹ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 310.

²⁶² *Mongrédien J. La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789–1830. Paris, 1986. P. 229.* Цит. по: *Oboussier P. The French String Quartet, 1770–1800 // Music and the French Revolution / ed. by Boyd M. Cambridge, 1992. P. 74.*

квартетных вечерах могли выступать наравне с профессиональными музыкантами и любители-аристократы. Эта традиция сохранилась практически до конца классической эпохи²⁶³. Квартеты регулярно звучали в домах откупщика де Лайе и барона д'Они. Однако наибольшее уважение заслужили квартетные вечера в доме барона де Багге, который, помимо игры на скрипке, еще и увлекался сочинительством квартетов²⁶⁴.

Л.В. Кириллина так характеризует бытование жанра квартета: «У раннеклассического струнного квартета была своя поэтика, обладавшая огромной притягательной силой. Утонченная развлекательность, приятность и непринужденность, тон галантной светской беседы между четырьмя равноправными, но умеющими ладить друг с другом и уступать друг другу «персонажами» – в кругу подобных образов, иногда приправленных нежно-меланхолическими, пасторальными и шутливыми нотками, обретается стилистика боккериниевских, догайдныховских и ранних гайдновских квартетов»²⁶⁵. Именно такими качествами можно наделить французский классический квартет, где художественная идея, гармонично соединяясь с изящным голосоведением, принимает законченные формы.

Восприятие во второй половине XVIII века струнного квартета исключительно как камерного жанра, рассчитанного для музицирования в домашнем кругу, сказалось на технике письма. В отличие от сольных партий концертных симфоний фактура квартетных была значительно проще в исполнительском плане. К тому же, здесь не возникало особых ансамблевых трудностей, так как структура таких квартетов была достаточно простой и понятной, подобной, по замечанию Г. Г. Фельдгуна, многим квартетам Гайдна, Моцарта и Бетховена²⁶⁶. Такая исполнительская доступность нравилась музыкально образованным дилетантам, которые и стали основными потребителями квартетных сочинений.

²⁶³ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 309.

²⁶⁴ *Oboussier P.* The French String Quartet, 1770-1800 // *Music and the French Revolution*. P. 74.

²⁶⁵ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 309.

²⁶⁶ Там же. С. 115.

В Париже начало становления квартетного жанра можно связать с появлением в 1766 году в издательстве Шевардьё квартетов Й. Гайдна оп. 3 (*Six simphonies ou Quatuors dialogues*), квартетов оп. 2 Л. Боккерини (вышедших как оп.1) в 1767 году у Венье, а также квартетов Антуана Лорена Бодрона (*Sei Quartetti*)²⁶⁷.

Обозначение «*Quatuor concertante*», то есть концертный квартет, впервые появляется на титульных листах парижских изданий в конце 1760-х годов (сборник квартетов оп. 2 Франца Асплмайера (1728–1786)). Исследователь Дин Сатклифф пишет: «Этот простой термин не был, как мы можем представить, обозначением обширных «сольных» пассажей; это был просто путь извещения потенциальным покупателям, что все четыре партии играли полноценную и разнообразную роль в тексте»²⁶⁸. Равноправие всех солирующих инструментов, находящихся в диалоге друг с другом, и стало основным признаком концертного квартета²⁶⁹. Хотя первая скрипка по-прежнему занимала в концертном квартете лидирующую позицию, «аккомпанирующие» голоса – альт и виолончель, также получили возможность проявить свои концертные черты. Например, в квартете *Es-dur* оп. 9²⁷⁰ Ж.-Б. Даво развивает и намеренно выводит на первый план партию виолончели, фактура которой изящна и местами даже виртуозна²⁷¹. Пьер Вашон в I части квартета оп. 11 *A-dur* наделил партию альтя роскошным *solo* и виртуозными пассажами.

О популярности жанра струнного квартета во Франции в период примерно с 1770-х годов до конца XVIII века можно судить по количеству изданных в этот период сочинений. Например, в 1786 году парижскими издателями было

²⁶⁷ Eisen C. *String Quartet* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. P. 585–595.

²⁶⁸ Sutcliffe, W. D. *Haydn, Mozart and their contemporaries* / ed. R. Stowell // *Cambridge companions to the string quartet*. Cambridge, 2003. P. 189.

²⁶⁹ По принципу равноправия партий создавались концертные трио и концертные дуэты. О востребованности этих жанров среди французской публики свидетельствует значительное количество таких сочинений в творческом наследии живших в конце XVIII века в Париже итальянских композиторов – Дж. Камбини, Б. Бруни, а также Дж.Б. Виотти. У французских скрипачей – М.-А. Генена, П. Вашона, С. Ле Дюка, Г. Навожиля они представлены в гораздо меньшем объеме.

²⁷⁰ *Six Quatuors Concertants pour deux violons, alto et basse dédiés à Son Altesse Monseigneur le prince de Lambesc, Duc d'Elboeuf [...] composés par Davaux J.-B. Oeuvre IX.*

²⁷¹ Здесь слышен отголосок творчества Боккерини, который следовал не только своему виртуозному стилю игры, он во многом перенял традиции великих итальянских скрипачей – Корелли, Локателли, Тартини. Rode G. M. *Luigi Boccherini's six string quartets opus 32: a formal and stylistic analysis*: Ph. D. Diss. The University of Calgary, 1992. P. 36.

анонсировано свыше 2000 квартетов, имеющих у них в наличии²⁷². Ж. Леви уточняет, что всего в течение десятилетия 1770–1780-х годов здесь было опубликовано несколько тысяч квартетов не менее двухсот композиторов, как французских, так и зарубежных²⁷³.

Среди такого объема квартетной продукции не всем композиторам удавалось выдержать конкуренцию и быть востребованным. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко приводят напутствия Л. Моцарта своему сыну, в которых говорится о значении «популярной» музыки, о ее «простоте», как о неотъемлемом качестве: «...произведение не должно быть слишком протяженным; скорее, компактным, чем длинным, и при этом весьма несложно организованным. Кроме того, быть «легким», то есть основываться на тематизме без особых гармонических, мелодических и фактурных затей»²⁷⁴.

Подобно концертным симфониям, французские квартеты 1770–1780-х годов обычно имели двухчастное строение цикла (встречались также трехчастные и очень редко четырехчастные квартеты). Первая часть здесь представляла собой сонатное Allegro, а в качестве заключительной части использовалось Rondeau, либо тема с вариациями, либо менуэт. Так, все шесть квартетов op. 15 (1772)²⁷⁵ Ф.-Ж. Госсека двухчастны. Обе части написаны в одной тональности, за исключением Квартета № 3 (c-moll, C-dur). Обладая ярким и живым темпераментом, они отличаются от квартетов других французских композиторов искусной и достаточно продвинутой для того времени техникой письма²⁷⁶.

В квартетном творчестве «малых мастеров» венской классической школы первостепенное значение имела трехчастная форма (квартеты Л. Кожелуха (1747–

²⁷² Johansson C. French Music Publishers: Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century. Stockholm, 1955. Цит. по: *Oboussier P.* The French String Quartet, 1770–1800. P. 74.

²⁷³ Далеко не все из них имеют при издании обозначение «Quatuors concertante». *Levy J. M.* Quatuor Concertant // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 20. P. 665.

²⁷⁴ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 417.

²⁷⁵ Six Quatuors à deux violons, alto et basse dédiés à Monsieur Haudry de Sourcy composés par J.-B. Gossec. Oeuvre XV.

²⁷⁶ Восхитительные квартеты op. 15 Ф.-Ж. Госсека могут быть великолепным музыкальным репертуаром в квартетном классе средних специальных учебных заведений. Их партитуры и голоса в современном качестве набранном варианте находятся в свободном доступе. URL: [https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_Op.15_\(Gossec%2C_Fran%2C3%A7ois_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/6_String_Quartets%2C_Op.15_(Gossec%2C_Fran%2C3%A7ois_Joseph)) (дата обращения: 08.12.18).

1818), Я.А. Мичи (1746–1811), П. Враницкого (1759–1831), Ф. Крамарж-Кроммера (1759–1831), Й. Йоровеца (1763–1860) и др.)²⁷⁷.

Как и в отношении с концертными симфониями, самым плодовитым композитором, создававшим квартеты, стал Камбини. Только с 1773 по 1809 годы в Париже было опубликовано более 150 его сочинений в этом жанре. Слушателям нравились как разнообразие инструментальных соло, так и богатая орнаментика кантилены²⁷⁸. Из двух частей состоят около 34 созданных Камбини квартетов, остальные же трехчастны²⁷⁹. Канадский исследователь Ж.М. Род отмечает, что именно его квартетные сочинения, а также Боккерини, оказали значительное влияние на парижские концертные квартеты²⁸⁰.

Первыми французскими композиторами, в творчестве которых квартет занял первостепенное значение, были Сен-Жорж, Бреваль, Далеирак, Ж. Фодор. Особой мелодичностью и изысканностью стиля отличались сочинения Вашона, Госсека. Даво. Многие из композиторов зачастую сами участвовали в исполнении собственных квартетов. Например, превосходным исполнением камерной музыки в свое время прославился музыкант-любитель Пьер Вашон²⁸¹. О нем в 1780 году Ла Борд отзывался как об «одном из самых обаятельных скрипачей, которых мы могли слышать в трио и квартете»²⁸². Квартетное творчество Вашона насчитывает 30 сочинений²⁸³. Они привлекали слушателей своими нежными мелодиями, отсутствием технических сложностей, простотой формы, и пользовались не меньшей популярностью, чем его концертные симфонии²⁸⁴. Л. де Лоранси

²⁷⁷ Фельдгун Г. Г. История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XIX века): дисс. ... д-ра иск.: Новосибирск, 1994. С. 112.

²⁷⁸ Eisen C. String Quartet // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. P. 585–595.

²⁷⁹ Sutcliffe W. D. Haydn, Mozart and their contemporaries // Stowell R. Cambridge companions to the string quartet. P. 195.

²⁸⁰ Rode G. M. Luigi Boccherini's six string quartets opus 32: a formal and stylistic analysis. P. 15.

²⁸¹ П. Вашон с 1761 года занимал должность первого скрипача прославленного оркестра принца де Конти. Он также часто появлялся на сцене «Духовного концерта». *Oboussier P. The French String Quartet, 1770-1800. P. 77–80.* Квартетное творчество Вашона насчитывает 30 сочинений. *Garnier-Butel M. Pierre Vachon // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 26. P. 193–194.* Концертные квартеты opp. 5–7, 11 П. Вашона, опубликованные в 1770–1780-х годах, опираются на традиции ранних квартетов Гайдна. В них, как правило, три верхних голоса, обладающие большой музыкальной выразительностью, поддерживаются простой басовой партией.

²⁸² Цит. по: *Garnier-Butel M. Pierre Vachon // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 26. P. 193–194.*

²⁸³ *Ibid.* P. 193–194.

²⁸⁴ В творчестве Ж.-Б. Даво насчитывается около 25 квартетов, которые в дальнейшем способствовали развитию жанра квартета во Франции. На протяжении долгих лет квартеты Даво звучали в программах еженедельных концертов, проводимых каждую зиму в его доме. Сочинения Даво печатались не только во Франции, но и в

сравнивает виртуозное скрипичное письмо Вашона с искусством Гавинье, а использование разнообразной штриховой техники с творчеством Тартини²⁸⁵. Сотрудничество с чешским скрипачом и композитором Франтишеком Бендой (1709–1786) и другими крупными музыкантами королевского двора в Берлине, в оркестре которого Вашон занимал должность концертмейстера, привнесло новые элементы в его исполнительский и композиторский стиль. Таким образом, можно говорить о соединении в творчестве Вашона трех национальных традиций – французской, итальянской и мангеймской.

К концу XVIII века в Париже и в Вене наравне с концертным квартетом приобретает популярность новый жанр – блестящий квартет (*Quatuor brilliant*). От концертного квартета его отличает яркая виртуозность партии первой скрипки, тогда как остальные голоса выполняют функцию аккомпанемента²⁸⁶. Такое соотношение ролей роднит блестящий квартет с инструментальным концертом²⁸⁷. В Вене блестящие квартеты сочиняли ранее упомянутые чешские композиторы П. Враницкий, А. Йировец, Ф. Кроммерж²⁸⁸ (в то время как Д. фон Диттерсдорф, И. Плейель, Ф.А. Хофмайстер, И.Б. Ваньхаль чаще обращались к парижской модели концертных квартетов)²⁸⁹.

Во французской столице блестящие квартеты стали популярны с появлением в 1782 году Виотти. Всего ему принадлежит 15 струнных квартетов. Они разделены на три части: 6 квартетов ор. 1; 6 квартетов ор. 3 и 3 квартета без указания опуса, посвященные брату Андре²⁹⁰. Квартеты Виотти обозначены в

Нидерландах, Англии, Германии. В 1782 году в Нью-Йоркской Королевской газете упоминается даже об исполнении квартетов Даво в США. *Brook B. S., Kolk J., Foster D. H. Jean-Baptiste Davaux // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 7. P. 40–41.*

²⁸⁵ *La Laurencie L. de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti. Т. II. P. 299.*

²⁸⁶ Аналогичный принцип характерен для блестящих трио и дуэтов. Яркие образцы жанров – Три *Блестящих трио* ор. 15 для двух скрипок и виолончели (1803) Р. Крейцера и два сборника *Дуэтов* для двух скрипок (по три сочинения в каждом) П. Роде (1810). По фактуре и исполнительским приемам они приближаются к традициям сольного скрипичного концерта: виртуозные пассажи, двойные ноты, иногда даже каденции. Как и подобные квартеты, блестящие трио и дуэты могли включать темы с вариациями на модные в те времена оперные арии.

²⁸⁷ В Европе в начале XIX века уже существовала традиция исполнять квартеты, сидя на стуле. Однако П. Байо, находясь во главе квартета, исполнял свою партию стоя. Позднее, в Лондоне, А. Вьетан (1820–1881) пользовался высоким стулом, сидя на котором он возвышался над остальными участниками квартета. *Potter T. From chamber to concert hall // Stowell R. Cambridge companions to the string quartet. P. 42.*

²⁸⁸ *Eisen C. String Quartet // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. P. 285–295.*

²⁸⁹ *Ibid. P. 285–295.*

²⁹⁰ *Dellaborra M. Giovanni Battista Viotti. P. 92–96.*

прижизненном издании как концертные²⁹¹, однако их вполне можно отнести к категории блестящих. Здесь налицо превосходство партии первой скрипки над остальными голосами, и ее исполнение под силу только профессиональному музыканту²⁹². Выдающийся немецкий скрипач Людвиг Шпор (1784–1859), в творчестве которого всего насчитывается 34 струнных квартета, создал 6 Блестящих квартетов по модели именно квартетов Виотти²⁹³.

Замечательные образцы французских блестящих квартетов представлены в творчестве Роде²⁹⁴. Партия первой скрипки в них включает не только виртуозные пассажи. Она богата полными теплоты и обаяния мелодиями. Шпор, восхищаясь творчеством Роде, в первом из своих Блестящих квартетов ор. 11 d-moll (1807) во многом следует аналогичным сочинениям своего французского кумира²⁹⁵ – лиричность в сочетании с изящной виртуозностью, использование трелей, быстрых пассажей, арпеджио, острых пунктирных ритмов, двойных нот и других виртуозных приемов.

В композиторском наследии Крейцера и Байо²⁹⁶ жанр квартета занимает довольно скромное место и по преимуществу их можно отнести к категории блестящих сочинений.

В отличие от Крейцера, почти не покидавшего Париж, Роде и Байо вели насыщенную гастрольную деятельность. Роде со своим другом Ф.-А. Буальдьё (1775–1834) с 1804 по 1809 годы музицировал в Санкт-Петербурге. Байо, будучи в Москве, совместно с виолончелистом Ж. Ламаром (1805–1808) регулярно исполнял квартетную музыку в салоне одного из самых богатых людей в России –

²⁹¹Six quatuors concertants [...] dédiés à son altesse royale Madame la Princesse de Prusse (1783–1785); Six quatuors concertants (1782–1786); Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et basse, dédiés à son frère A. Viotti, Chef de Bataillon d'Etat Majeur et Rapporteur du 2.me Conseil de Guerre de Paris.

²⁹² Квартетам Дж.-Б. Виотти посвящена статья в английском научном журнале, где автор сопоставляет используемые Виотти приемы с моцартовскими, а также обозначает влияние оперы на квартетное творчество скрипача. *McVeigh S.* Giovanni Battista Viotti. Six String Quartets, opus 1 // *Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 26.

²⁹³*Eisen C.* String Quartet // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. P. 285–295.

²⁹⁴ Среди струнных квартетов П. Роде названия *Quatuors brilliants* имеют орр. 11-16, 18, ор.24 (2), ор. 28 (2). *Schwarz B., Brown C.* Pierre Rode // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. P. 491–492.

²⁹⁵*Heifling S. E.* The Austro-Germanic quartet tradition in nineteenth century // *Stowell R.* The Cambridge companion to the string quartet. P. 233.

²⁹⁶ Крейцеру принадлежат: 6 *Quatuors concertans* (1790); 3 *Quatuors*, ор.2 (1795); 2 *Quatuors* (Leipzig, between 1790 and 1799); 6 *Nouveaux Quatuors*, ор.2 (1798). Байо – 3 *Quatuors*, ор. 34 (1805).

статского советника В.А. Всеволожского²⁹⁷. Ф. Фетис восторженно писал о нем: «Байо в квартете был более чем великим скрипачом: он был поэтом!»²⁹⁸.

По возвращении во Францию, Байо воплотил в жизнь свою новаторскую идею, которой отдал много сил – организации открытых публичных вечеров, где планировалось исполнить все квартеты и квинтеты Гайдна, Боккерини, Моцарта и Бетховена. Благодаря его усилиям, квартетная музыка впервые зазвучала на концертной эстраде²⁹⁹. Так, в первой половине XIX века камерная музыка и в особенности квартетная становится уже неотъемлемой частью публичных концертных программ. В Париже наиболее популярными стали квартетные вечера, проводимые А. Шевьярдом (1837–1848), братьями Тилманами (1833–1849), братьями Данкля (1837–1870). Чуть позднее их организаторами были общество Аляра и Франкомма (1847–1870) и общество квартетов Арминго и Жекарда (1856–1868)³⁰⁰.

Подводя итоги в обзоре концертных жанров последней четверти XVIII – начала XIX веков, подчеркнем некоторые особенности, связанные с их бытованием в парижской музыкальной среде. Во-первых, оба вида концертных сочинений носили развлекательный характер и были предназначены для слушателей-любителей. Публике нравилась их музыка, полная жизнерадостности и обаяния, сочетавшиеся с легкой и изящной виртуозностью. Простые мелодии были приятны для слуха и легко запоминались³⁰¹.

Во-вторых, циклы отличались изысканной лаконичностью, что не отягощало внимания привилегированной французской аудитории. Как и концертные симфонии, большинство концертных квартетов включало только две моторные части, без медленной середины.

²⁹⁷ Жихарев С. П. Записки Современника. Т. I. М.-Л., 1934. С. 80.

²⁹⁸ Fetis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. V. II. Paris, 1867.

²⁹⁹ До Байо, осуществившего в 1814 году свой проект, первыми квартетными вечерами по подписке были концерты И. Шупанцига в Вене (начались в 1804–1805 годах) и К. Мозера в Берлине (1823–1814). Bashford Ch. The String Quartet and Society // Stowell R. The Cambridge companion to the string quartet. P. 6–7.

³⁰⁰ Ibid. P. 8–9.

³⁰¹ Здесь уместно вспомнить об еще одном популярном квартетном жанре – *Quatuor d'airs connus*, где авторами были использованы известные оперные арии или народные темы.

В-третьих, востребованность таких сочинений среди населения определила и значительное число их публикаций. В 1783 году в журнале «Almanach musical» приводилось впечатляющее количество издательств, работавших в Париже – 97 в общей сложности, и это в городе численностью населения в полмиллиона человек³⁰².

Несмотря на общие признаки, все же существовали и важные отличия между двумя жанрами. Концертная симфония, обладая чертами концертной «состязательности», чаще исполнялась в публичных концертах. Солирующие партии требовали достаточно высокого уровня владения инструментом и развивали виртуозное направление в искусстве. В отношении концертного квартета можно сказать, что даже в начале XIX века жанр все-таки больше был рассчитан на исполнение в «приватной» среде профессионалами и музыкантами-любителями³⁰³.

Утвердившись в творчестве венских классиков как самостоятельный жанр, струнный квартет продолжал последовательно развиваться, искать новые формы самовыражения. В сочинениях выдающихся французских скрипачей, с традициями галантного концертирования в форме диалога, тяготев к музыке развлекательного характера, он обрел яркие концертные черты, вплотную соприкоснувшись с сольным скрипичным концертом.

Почему же молниеносный расцвет концертной симфонии и необычайная популярность всего за несколько десятилетий сменились почти полным забвением жанра со стороны композиторов последующих эпох? Вероятно, причиной может служить «не совсем определенная жанровая природа», о которой упоминает Л. Кириллина. К тому же концертная симфония – жанр, неразрывно связанный с классической эпохой в музыке. На судьбу этих сочинений во многом повлияли эстетические, социальные и исторические изменения, происходившие во Франции на рубеже XVIII – XIX веков.

³⁰² Brook B. *Symphonie Concertante: An Interim Report*. P. 495.

³⁰³ Мы не берем в рассмотрение «блестящие» квартеты.

Сегодня композиторское наследие французских скрипачей конца XVIII – начала XIX веков вызывает все бóльший интерес у музыкантов и слушателей разных стран, привлекая свежестью звучания, очарованием своих мелодий и изысканностью вкуса. Восхитительные сочинения Даво, Камбини, Госсека, Сен-Жоржа, Вашона и многих других французских композиторов-скрипачей регулярно звучат в исторических концертах, проходящих в Версале, пользуются спросом у звукозаписывающих фирм. Они являются жемчужинами в музыкальном наследии прошлого.

В современном отечественном скрипичном репертуаре концертные симфонии и квартеты французских скрипачей XVIII века практически не исполняются. Им также пока не нашлось места и в учебном репертуаре. Возможно, отчасти это связано с отсутствием специально посвященной им литературы, способной вызвать энтузиазм к их возрождению. Тем не менее, сочинения Госсека, Даво, Вашона, Сен-Жоржа, Жадена и их великих современников могут быть с успехом использованы как в исторических концертах, так и в учебно-педагогической практике, послужив ценнейшим материалом, освоив который, молодые музыканты-исполнители смогут более ярко воплотить творческие идеи в образцах великих мастеров классической эпохи – Гайдна, Моцарта, Бетховена.

* * *

Итак, расцвет на рубеже XVIII – XIX веков во Франции жанра сольного скрипичного концерта был подготовлен рядом важнейших предпосылок. Во-первых, сильное воздействие итальянской скрипичной школы с самого начала XVIII века, влияние мангеймской музыкальной традиции с середины столетия, а также бережное отношение к собственным национальным стилевым особенностям привели к новым достижениям в области исполнительского искусства и композиторского творчества. На основе их синтеза совершенствовалась техника письма, вырабатывались главные элементы

классического стиля, связанные с мелодическими находками, фактурой, драматургией сонатной формы, развивался концертно-виртуозный стиль. Во-вторых, Париж на протяжении второй половины XVIII столетия, притягивая лучших музыкантов Европы, по разнообразию концертной жизни и количеству потребляемой музыкальной продукции он не уступал Вене. В третьих, открытие в 1795 году Парижской консерватории позволило объединить лучшие музыкальные силы Франции и образовать «школу», в рамках которой были определены пути дальнейшего развития скрипичного искусства.

Глава 2. Сольный скрипичный концерт на рубеже XVIII – XIX вв.: три версии жанра

К концу XVIII века во французской инструментальной музыке сложились благоприятные условия для расцвета жанра сольного скрипичного концерта. Интерес к нему был обусловлен, с одной стороны, выступлением большого числа иностранных виртуозов, желавших получить признание у парижской публики, с другой, появлением целой плеяды блистательных французских скрипачей-композиторов, оказавших решающую роль в эволюции жанра.

К французским скрипичным концертам можно отнести классификацию Л. Ратнера, который разделяет раннеклассический и классический фортепианный концерт на три типа:

«1) развлекательная музыка, где фортепиано используется как певучий или декоративный инструмент в вежливом диалоге с оркестром, являющемся несколько расширенным камерным ансамблем;

2) бравурные сочинения, в которых фортепиано полностью затмевает своим блеском оркестр;

3) род драматической сцены, материал и партитурная запись которой изобилуют резкими контрастами»³⁰⁴.

Л.В. Кириллина указывает на промежуточное положение жанра инструментального концерта между оркестровой и сольной музыкой: «С одной стороны, это жанр довольно серьезный, почти как симфония, с другой – отчасти и развлекательный, даже зрелищный, благодаря интересу к солирующему виртуозу; с третьей же стороны, уподобление инструмента певческому голосу провоцировало ассоциации с оперой, как в сфере выразительности, так и сфере конкретных музыкальных форм и исполнительских приемов»³⁰⁵.

П.В. Луцкер и И.П. Сусидко подразделяют жанр клавирного концерта в творчестве Моцарта на две группы – для *любителей*, «броские, хотя и технически

³⁰⁴ Ratner L. Classic music: Expression, Form and Style. New York, 1980. P. 294.

³⁰⁵ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. С. 323–324.

относительно несложные пьесы, с которыми на сцене может выступить пианист-дилетант»³⁰⁶, и *виртуозные концерты*, «рассчитанные на пианистов высокого класса»³⁰⁷. Ученые также различают у венского мастера «квартетные» и «симфонические» концерты, где внимание сосредоточено на характере оркестрового сопровождения³⁰⁸. Скрипичные концерты Моцарта, по словам О.В. Подколзиной, благодаря своей «прилаженности» к возможностям инструмента, высоким художественным достоинствам, пользовались при жизни композитора неизменным успехом – как у любителей, так и у профессиональных музыкантов³⁰⁹.

В творчестве французских скрипачей жанр сольного концерта всего за несколько десятилетий претерпел эволюцию от музыки «развлекательного» рода, призванной привлечь внимание публики демонстрацией виртуозного мастерства (Сен-Жорж, раннее творчество Виотти), до образцов, созданных в духе героического французского классицизма (Виотти, Крейцер), вплотную приблизившись к романтической эпохе (Роде). Органично впитывая лучшие достижения музыкального искусства, процесс «выкристаллизации» жанра протекал под непосредственным влиянием различных национальных традиций – итальянской, мангеймской, австрийской и собственно французской. Большую роль в становлении формы концерта, положении солиста в диалоге с оркестром, расширении образно-содержательных представлений и виртуозных возможностей инструмента сыграла его тесная связь с другими жанрами, в первую очередь, с итальянской оперой и симфонией. Отчасти именно поэтому с самого начала и на всех последующих этапах формирования французский сольный скрипичный концерт был нацелен на исполнение исключительно профессиональными музыкантами. Отсюда и высокие требования, предъявленные солисту, задача которого состоит не только в проявлении своих лучших исполнительских достоинств, но и в выражении совершенства музыкального и скрипичного стиля.

³⁰⁶ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 289.

³⁰⁷ Там же. С. 291.

³⁰⁸ Там же. С. 311–312.

³⁰⁹ Подколзина О. В. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. М., 2012. С. 50.

§2.1. Концерт в скрипичном исполнительстве и композиторском творчестве конца XVIII – начала XIX веков

Путь становления и развития жанра сольного скрипичного концерта во Франции условно можно разделить на несколько этапов. Каждый из них отмечен именами величайших музыкантов XVIII века и обогащался их достижениями в области исполнительства и композиторского творчества. В процессе приближения к сложившимся на рубеже XVIII–XIX веков образцам жанра большую роль сыграли два взаимосвязанных фактора – расширение парижской концертной жизни, и во многом, как следствие, воздействие других национальных скрипичных традиций, в первую очередь итальянской.

Первый этап можно связать с появлением инструментальных концертов в творчестве скрипача-виртуоза Жака Обера. Л. де Лоранси придает им большое историческое значение, отзываясь как о «первых скрипичных концертах, написанных во Франции и Французом»³¹⁰. Известны два сборника концертов Обера: в первом содержится шесть концертов – «Concerto à quatre Violons, Violoncello et Basse continue» (1734), во втором четыре – «Concerto à quatre Violons, Violoncelle et Basse continue» (1739). Путь к ним проложили сочинения Корелли и Вивальди, звучавшие в то время в Concert Spirituel. По всей вероятности, Обер даже мог исполнять их, познакомившись с ними на службе у герцога Бурбонского³¹¹.

Несмотря на увлечение итальянскими сочинениями, Обер заботился о сохранении национальных традиций и замечал, что большинство французских молодых исполнителей «утратили грацию, точность и прекрасную простоту, свойственную французскому вкусу»³¹². В циклы он включил элегантные миниатюры, обозначенные как Aria, где певучесть тем переплетается с

³¹⁰ Laurencie L. de. L'école française de violon, de Lully à Viotti. T. I. P. 222.

³¹¹ Keitel E., Signorile M. Aubert, Jaques [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=aubert&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 05.03.19).

³¹² Aubert J. Concerts de Symphonie Pour les Violons, Flutes et Hautbois. Paris, 1730. Préface.

грациозными танцевальными элементами. По замечанию Л.Н. Раабена, средние части такого рода впоследствии станут характерны для французских композиторов – вплоть до Гавинье и Виотти³¹³.

Партия солирующей скрипки в его концертах не обладает такой яркой концертностью, как, например, в сочинениях Вивальди. Но все же она *primus inter pares* – первая среди равных, как метко определил ее Л. де Лоранси³¹⁴. Таким образом, концерт в творчестве Обера выходит за рамки типичного для французской музыки первой трети XVIII века совместного ансамблевого музицирования и доверяет ведущую роль солисту.

Значительно обогатить виртуозно-выразительную палитру, а также переосмыслить драматургические принципы взаимоотношений солиста и оркестра, приблизив, таким образом, сольный скрипичный концерт к образцам, сложившимся на рубеже XVIII – XIX веков, удалось Ж.-М. Леклеру³¹⁵. С его творчеством можно связать второй этап в развитии жанра. В композиторском наследии Леклера насчитывается двенадцать концертов, которые разделены на два сборника – по шесть концертов в каждом. Первый из них вышел в свет в 1737 году – «Six concerto a Tre Violini, Alto e Basso per Organo e Violoncello». Спустя несколько лет появился второй, также с итальянским названием – «VI Concerto a Tre Violini, Alto e Basso» (1745). Несмотря на заглавия, концерты Леклера содержат партию Violino Principale, таким образом, представляя собой концерты для солирующей скрипки с сопровождением струнного квартета и баса (клавесина или органа).

1740 год ознаменован появлением скрипичных концертов в творчестве композиторов Андре-Жозефа Экзоде (1710–1763)³¹⁶ и Л.-Г. Гийемена³¹⁷. Известно о прозвучавшем в 1747 году в Concert Spirituel концерте для скрипки и голоса Ж.-

³¹³ Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С. 67.

³¹⁴ La Laurencie L. de. Jacques Aubert et les premiers Concertos français de Violon [Electronic source] // Mercure musical. 1906. Vol. II. P. 449. URL: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19060515-01.2.2&> (дата обращения: 17.02.19).

³¹⁵ Влияние страстной патетики Дж. Тартини, расширение художественной сферы, использование виртуозной локателиевской техники – все это приводит к тому, что французское скрипичное искусство во второй половине XVIII столетия начинает носить ярко выраженный концертный характер.

³¹⁶ Exaudet A.-J. Concerto à Violon principale, deux Violons, Alto et Basse. Paris, 1740.

³¹⁷ Guillemain L.-G. Six Concertinos à Quatre Parties. Paris, 1740.

Ж. К. де Мондонвиля, исполненном самим автором и мадемуазель Фель. *Mercur de France* с восхищением отзывался об этом событии, называя концерт Мондонвиля «удачным и блестящим смешением симфонии и пения», которое было одобрено знатоками и дилетантами³¹⁸.

После выхода в свет последних концертов Леклера (1745), почти на протяжении двадцати лет в Париже не было издано ни одного нового скрипичного концерта³¹⁹. Тем не менее, жанр продолжал развиваться и набирать популярность. Ведущие местные исполнители – Гавинье, Вашон, Канава и другие исполняли как собственные, так и сочинения итальянских композиторов³²⁰. Например, А.-Н. Пажен открыл парижской публике концерты Тартини. Наряду с сочинениями Вивальди, с 1747 по 1750 год они часто звучали на сцене *Concert Spirituel*³²¹. В целом, из французской музыкальной практики постепенно стала исчезать традиция трактовки жанра концерта как ансамбля концертирующих инструментов. Решающую роль в этом сыграла концертная деятельность гастролировавших в середине XVIII века иностранных виртуозов, таких как Ф. Джардини (1716–1796), Г. Пуньяни (1731–1798), Д. Феррари (1722–1780), И. Стамиц (1717–1757), неизменно покорявших публику высочайшим уровнем мастерства.

Находясь под сильным влиянием различных национальных традиций, итальянской с одной стороны и мангеймской – с другой, французский скрипичный концерт продолжал развиваться своим путем. Большая заслуга в оформлении третьего, «переходного» этапа принадлежит Пьеру Гавинье и его ученикам. В 1764 году он публикует свои сольные виртуозные концерты для скрипки в сопровождении оркестра – «Six Concertos à Violon principale, Premier et

³¹⁸ Цит. по: *Laurencie L. de. L'école française de violon, de Lully à Viotti*. Т. I. P. 387.

³¹⁹ *White Ch. From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto*. New York, 1992. P. 217.

³²⁰ Так, например, в период с 1747 до 1750 года парижская публика впервые познакомилась с сочинениями Дж. Тартини, которые исполнял его ученик – А.-Н. Пажен. В *Concert Spirituel* он также часто играл сонаты и концерты А. Вивальди.

³²¹ *Fay L., Barbieri P., Wilcox B. Pagin, André-Noël* [Electronic resource] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Pagin+Andre-Noel&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 07.03.19).

Second dessus, deux Hautbois, deux Cors, Alto et Basse»³²². В них уже очевидно прослеживается соединение стилистических особенностей жанра оперной арии и мангеймской традиции. Первые части становятся наиболее масштабными и виртуозными. Одним из значительных достижений становится проведение основных тем во вступительном оркестровом ритуале. Солист же их мастерски обыгрывает, развивает, украшает своими импровизациями³²³. О.В. Подколзина замечает, что «...вариативность изложения, обыгрывание и разукрашивание солистом материала, отзвучавшего в оркестре, импровизационность сольной партии» – первое, что концерт позаимствовал у оперной арии³²⁴. Поразительная органичность в сочетании тематизма и сольных *entrées*, с неистощимой фантазией и изысканностью варьированного материала, проявилась в клавирных концертах Моцарта³²⁵.

Влияние мангеймских симфонистов в концертах Гавинье обнаруживает себя как в ясном изложении тем быстрых частей (особенно заметно в концерте № 4 E-dur), так и в частой смене динамики, которая включает эффекты «эхо», неожиданные контрасты, *sforzando*. Сольная партия концертов содержит арпеджированные фигурации и пассажи шестнадцатыми, но при этом фактура почти всегда остается прозрачной и плавной³²⁶.

Первые части концертов Гавинье имеют много схожих черт с концертными симфониями его современников. Во-первых, все они строятся по утвердившемуся в концертах Тартини плану: четыре раздела *tutti* и три *solo* – структура, которую

³²² Нам удалось познакомиться лишь с двумя скрипичными концертами П. Гавинье из этого сборника, хранящемся в нотном архиве Библиотеки Ришелье в Париже – концерты № 1 A-dur и № 4 E-dur op. 4. Оба они посвящены барону де Багге. В концертах отчетливо прослеживается влияние мангеймской традиции, что сказывается, в первую очередь, в строении тематизма, изложении фактуры. Можно отметить протяженность мелодических линий главных партий первых частей (особенно в концерте № 4 E-dur), присутствие принципа контрастности, значительное расширение демонстрации виртуозного мастерства в заключительных разделах, а также самостоятельность средних частей, яркий тематизм в финалах. Перечисленные качества роднит скрипичные концерты Гавинье с концертными симфониями его современников, а также свидетельствует о переходе жанра сольного скрипичного концерта на новый этап развития.

³²³ Cooper J., Ginter A. Gaviniès Pierre // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. P. 589–590; La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. Т. II. P. 325.

³²⁴ Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 75.

³²⁵ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 313.

³²⁶ White Ch. From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto. P. 221.

будет использовать и Моцарт в своих ранних скрипичных концертах³²⁷. Во-вторых, основной материал выстроен по принципу контраста: широкие мелодические построения сменяются разделами, где происходит демонстрация виртуозного мастерства. Этот прием станет своеобразной «визитной карточкой» французских скрипичных концертов на рубеже XVIII–XIX веков. Средние части в обоих жанрах приобретают самостоятельность (как правило, у Гавинье это задушевный Романс), финалы имеют танцевальный характер и содержат запоминающийся тематизм³²⁸.

Ч. Уайт называет концерты Гавинье «одними из лучших памятников галантного стиля во Франции», и отмечает, что в своем впитывании итальянских и немецких элементов – это «достойные основоположники интернационального концерта для скрипки, распространившегося из Парижа по всей Европе»³²⁹.

Вслед за Гавинье концерты для скрипки создают другие известные французские скрипачи-виртуозы, такие как Генен, Тушмулен, Бартельмон, Ледюк, Сен-Жорж, Бертом, Пэзибль. Хотя их сочинения стилистически разнообразны, в целом они следуют уже сложившимся традициям концертного жанра.

На фоне этой блистательной плеяды особое место занимает композиторское наследие Сен-Жоржа³³⁰ (Портрет скрипача см. в Приложении Б, *рис. 2*). Популярность его музыки в то время вполне понятна – она покоряет простотой, изяществом, нежным обаянием и живостью³³¹.

³²⁷ Подколзина О. В. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 80–98.

³²⁸ Некоторым частям своих концертов Гавинье дает уточняющие названия, указывающие на характер исполнения и свидетельствующие о приближении новой эпохи, например: 1 часть концерта № 6 – *Allegro maestoso e fortissimo*, 2 часть концерта № 4 – *Andante piano, un poco Adagio*, 3 часть концерта № 3 – *Tempo di Minuetto*. *Laurencie L. de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. Р. 325.

³²⁹ *White Ch. From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto*. Р. 224.

³³⁰ О раннем музыкальном обучении Сен-Жоржа достоверных сведений не существует. Предположительно, что композиции он обучался у Госсекса, а скрипичному исполнительству – у Лолли. Учитывая схожесть технических приемов, используемых в сочинениях, Сен-Жорж теоретически мог быть учеником Гавинье. Утверждение Фетиса о том, что он брал уроки у Леклера, является лишь догадкой. *Banat G. Saint-Georges, Joseph Bologne, Chevalier de* [Electronic resource] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024316> (дата обращения: 05.03.2019).

³³¹ Музыка Сен-Жоржа успешно звучит в наши дни на Западе. Звукозаписывающие фирмы выпускают аудио диски с его сочинениями, называют его «Le Mozart noir» («Черный Моцарт»). Более того, о его жизни, полной

Только на протяжении одного 1775 года, наряду с большим числом других сочинений, выходят в свет семь скрипичных концертов этого блистательного виртуоза-концертанта³³². В использовании приемов оркестрового письма, в трактовке сольной партии, в характере тематизма они имеют много общих точек соприкосновения с традициями других национальных школ, с сочинениями Гайдна и мангеймских композиторов. Написанные в один год с моцартовскими скрипичными концертами KV 211, KV 216, KV 218, KV 219³³³, концерты Сен-Жоржа служат олицетворением французского мышления последней четверти XVIII века. В первую очередь, это виртуозная трактовка сольной партии, некоторые элементы которой предвосхищают творчество Дж.-Б. Виотти³³⁴. В этом они отличаются от моцартовских скрипичных концертов, сольные партии которых содержат «технический арсенал», по сложности доступный непрофессиональному музыканту. Однако у венского мастера его компенсирует «море красивейших оригинальных тем разнообразной эмоциональной наполненности и неповторимой гармонии формы»³³⁵.

Один из наиболее ярких скрипичных концертов Сен-Жоржа – Op. 5 № 2 A-dur. Первая часть представляет собой сонатное Allegro, с полной оркестровой экспозицией. Здесь уже ясно прослеживаются характерные для французских

приключений, сняты фильмы, где звучит его музыка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AvQMG7Cl7hM> (дата обращения: 05.06.2019); URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vILAgSHUIt8> (дата обращения: 05.06.2019).

³³² В этом же 1775 году В.-А. Моцарт написал 5 скрипичных концертов – В-dur KV 207, D-dur KV 211, G-dur KV 216, D-dur KV 218, A-dur KV 219. В концерте KV 218 Моцарт использует маршевые мотивы, схожие с теми, что встречаются в концерте Op. V № 2 E-dur (1775) Сен-Жоржа. Сквозной маршеобразный ритм концертов Виотти, На связь с которыми А. Эйнштейн пишет о влиянии сквозного маршеобразного ритма концертов Виотти на фортепианный концерт Моцарта F-dur KV 459 (1984). *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 2007. С. 293. Б. Шварц рассматривает вопрос о возможном заимствовании Моцартом некоторых элементов у Виотти и оспаривает утверждение Эйнштейна о том, что Моцарт «просто перенес концепцию Виотти из скрипичного в фортепианный концерт» (KV 467), которая связана с использованием Моцартом маршевой пульсации в первой части концерта. *Schwarz B.* Beethoven and the French Violin School. P. 433.

³³³ *Подколзина О. В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 37.

³³⁴ Б. Шварц также пишет о влиянии на творчество Бетховена скрипичных приемов, которые использовали Виотти, Роде, Крейцер. *Schwarz B.* Beethoven and the French Violin School. P. 443. Проанализировав сочинения Сен-Жоржа, можно предположить, что многие приемы игры, которые использует Бетховен, были ему известны еще до знакомства с сочинениями Виотти. Так, Г. Банат отмечает, что Дж.М. Джорновики, учитель Ф. Клемента (первоначально Клементу Бетховен посвятил свой скрипичный концерт), был очень дружен с Сен-Жоржем. Вполне возможно, что Клемент в юности играл сочинения Сен-Жоржа и перенес некоторые его приемы игры в собственные скрипичные концерты. *Banat G.* The Chevalier de Saint-George. Virtuoso of the sword and the bow. P. 166.

³³⁵ *Подколзина О. В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 102.

скрипичных концертов рубежа XVIII – XIX веков композиционные приемы: певучие темы автор чередует с яркими виртуозными эпизодами, которыми особенно насыщена реприза. Медленная часть (Largo) написана в жанре французского романса. Музыка очень выразительна, полна обаяния и раскрывает лирический дар композитора. Финал концерта (Rondeau) строится на незатейливых темах водевильного характера и по степени развитости материала он еще значительно уступает заключительным частям концертов Виотти.

В целом, сочинения Сен-Жоржа можно рассматривать как слияние первых двух типов представленной Ратнером классификации: дивертисментный характер музыки гармонично сочетается с красочными элементами бравурного стиля. Желание привлечь внимание публики прекрасными мелодиями, интересными находками, поразить ее своим исполнительским мастерством подчас имело решающее значение в достижении успеха. Об этом писал отцу В.-А. Моцарт после премьеры «Парижской» симфонии: «В середине первого Allegro есть пассаж, который, как я знал, должен понравиться. Он захватил всех слушателей, и они громко аплодировали. А поскольку я знал, как его написать, чтобы достичь эффекта, то я повторил его еще раз под конец»³³⁶.

Таким образом, процесс становления французского сольного скрипичного концерта происходил под воздействием двух важных факторов. С одной стороны, он поддерживался активной творческой деятельностью скрипачей-композиторов, которые в создании концертов ориентировались на собственное мастерство. С другой – возросшим к нему в последней четверти столетия вниманием парижской публики. Благодаря таким счастливым условиям, где одинаково пересекались интересы исполнителей и слушателей, концерт постепенно приближался к тем образцам, которые сложились в творчестве Виотти и его последователей. Эпоха Виотти обозначила четвертый, ключевой этап в развитии жанра.

Выступления Виотти в Concert Spirituel с собственными сочинениями вызвали у публики настоящую сенсацию. О них горячо отзывался парижский журнал (*Journal de Paris*, 21 Mai 1782): «Все его концерты – блестящие, гармонии

³³⁶ Цит. по: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 419.

очень чистые, а пение необыкновенно приятное; остается пожелать, что наши Virtuозы их примут за образец и они будут услышаны с большим интересом»³³⁷. Традиция сочинения исполнителем произведений была распространенным явлением и зародилась задолго до Виотти. Один из ярчайших примеров в истории – клавирные концерты Моцарта: «За редким исключением, он писал все для собственных выступлений, иногда, судя по посвящениям, – для педагогических нужд»³³⁸. Следует отметить, что Виотти, в отличие от Дж.М. Джорновики (1747–1804), выступавшего в 1770–1779-х годах в Париже, никогда не был расположен к использованию разного рода «трюков», и демонстрация блестящего владения инструментом у него сводилась только к применению различных приемов, которые были развиты у представителей итальянской скрипичной школы. Его музыка увлекала слушателей легкой, изящной виртуозностью, богатством певучих, полных обаяния мелодий, а также глубокими и патетическими чувствами. Именно этим можно объяснить необыкновенную популярность его концертов в течение довольно долгого времени³³⁹.

Большое историческое и музыкальное значение имеет творчество Виотти в развитии жанра сольного скрипичного концерта. Продолавшие путь от предклассического галантного стиля к романтизму, его концерты демонстрируют не только высокий уровень мастерства и богатство творческой фантазии музыканта, но и эволюцию Виотти как композитора³⁴⁰. В концертах Виотти происходит слияние лучших стилистических и композиционных достижений исполнительского искусства. Среди них – принцип «концертирования», «соревнования» групп оркестра, следование структуре классического периода, ясность мелодической линии. Барочная модель дополнена в его творчестве

³³⁷ Цит. по: *Hardy J. Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles: 1766–1789*. P. 24.

³³⁸ *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. С. 286.

³³⁹ Концерты Дж. Б. Виотти звучали в публичных концертах Парижской консерватории вплоть до 1853 года (за единственным исключением – в 1845 году). *Schwarz B. Beethoven and the French Violin School*. P. 432.

³⁴⁰ В концертном творчестве Виотти воплотились различные направления музыкального искусства, существовавшие в инструментальной музыке на протяжении XVIII столетия. Большую роль в этом отношении сыграл опыт сочинения в различных инструментальных жанрах, бытовавших в то время. Всего в творческом наследии Виотти насчитывается около двухсот сочинений, среди которых 29 скрипичных концертов, 10 фортепианных концертов, 2 концерта для двух скрипок, 54 скрипичных дуэта, 21 струнный квартет, 18 сонат, 36 трио, вокальные сочинения, серенады и другие произведения.

тенденцией раннеромантической эпохи, опорой на лирическое начало, народно-песенные и танцевальные темы³⁴¹.

Скрипичные концерты Виотти были хорошо известны по всей Европе: «В Вене и Санкт-Петербурге, в Лондоне и Париже всякий играл Виотти»³⁴². Байо, проводя в своем методическом труде «Искусство скрипки» параллель с сочинениями Глюка и венских классиков, отмечал, что Виотти был первым, кто ввел «драматический марш» в свои концерты, что «их сдержанный характер, благородные и выразительные мелодии, которые написаны как будто для слов, привели к пониманию того, что первый из инструментов никогда не бывает более прекрасным, чем в сочинениях, продиктованных глубоким чувством и потребностью скорее возбудить эмоцию, чем простым стремлением блистать»³⁴³.

Первые девятнадцать скрипичных концертов Виотти вышли в свет во время его пребывания в Париже (1782–1792)³⁴⁴, а десять остальных – в течение последующего более чем двадцатилетнего лондонского периода (1792–1818), где он жил после политического изгнания из Франции³⁴⁵. Вероятно, самые ранние были им написаны еще до приезда в Париж. Их появлению могли способствовать как гастрольные турне по Европе, куда Пуньяни с удовольствием брал любимого ученика, так и работа Виотти в знаменитом в то время оперном театре Турина, где в обязанности первого скрипача входили регулярные выступления со своими собственными сочинениями. Играя с 1773 года в оркестре Teatro Regio³⁴⁶, Виотти имел возможность познакомиться с лучшими достижениями оперного искусства

³⁴¹ Итальянская исследовательница творчества Виотти М. Деллаборра определяет важную роль Гаэтано Пуньяни (1731–1798) в развитии скрипичного искусства XVIII века. Она отмечает, что французская скрипичная школа, получившая новый путь развития с творчеством Виотти, не могла бы состояться без этого великого итальянского скрипача, создавшего новый исполнительский стиль, в котором определяющим стало выражение чувств. *Dellaborra M. Giovanni Battista Viotti*. P. 62.

³⁴² *Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzerts*. Leipzig, 1905. P. 204.

³⁴³ *Baillot P. L'Art du Violon*. P. 2.

³⁴⁴ Десять первых концертов Виотти были опубликованы в Париже: № № 1 – 10, № № 13 – 15 у издателя Съебе, № 11 и № 12 выпустил его ученик Ж.-Ж. Имбо, № 16 – Бойе, № № 17 – 19 – Надерман, № 20 – Плейель. Концерты № № 21 – 29 сначала были опубликованы в Лондоне, а вскоре – в Париже в музыкальном магазине Л. Керубини, Э. Мегюля, Р. Крейцера, П. Роде, Ф.-А. Буальдьё и Н. Изуара.

³⁴⁵ После 1818 года Виотти некоторое время жил в Париже, где с 1819 по 1821 год занимал должность директора Королевской академии музыки. Весной 1823 года он вернулся в Лондон и спустя год, разбитый постигшими его неудачами, скончался в доме своей покровительницы Каролины Чиннери.

³⁴⁶ Американский исследователь Варвик Листер указывает 1773 год, когда Виотти стал работать в этом театре. *Lister W. Amico: the life of Giovanni Battista Viotti*. P. 19. По данным Ш. Уайт, Виотти числился первым скрипачом Королевской капеллы вскоре после того, как Г. Пуньяни стал ее руководителем 27 декабря 1775 года. *White Ch. Viotti and his violin concertos*. P. 6.

отечественных и зарубежных композиторов, что в дальнейшем могло повлиять на его собственное композиторское творчество.

В ранних концертах Виотти можно отметить стремление покорить слушателя виртуозностью, темпераментностью исполнения, его Третий концерт ля мажор³⁴⁷ П. Байо расценивает как образец изящества и величия³⁴⁸. В более поздних обнаруживается стремление к драматичности. Так, в творчестве парижского периода (1782–1792) появляются концерты в минорных тональностях, что было практически исключено у французских скрипачей предшествующего поколения³⁴⁹. Минорный лад задавал основной тон сочинению, яркие патетические черты смягчались задушевной лирикой и чувством светлой грусти. Первый минорный концерт Виотти – № 14 a-moll был написан в 1788 году, спустя три года после появления на свет клавирного концерта Моцарта KV 466 d-moll³⁵⁰. Следом за Виотти в минорной тональности концерты пишут Крейцер и Роде³⁵¹. Символично, что свой первый опыт в этом жанре – концерт № 1 d-moll – Роде посвятил любимому учителю – Виотти.

В формировании классической формы сольного скрипичного концерта важным этапом стало утверждение его содержательно-жанровой структуры, наметившейся уже в творчестве Гавинье. В концертах Виотти все первые части – сонатные Allegri с двойной экспозицией, образная сфера большинства из них носит героический характер с элементами декламационности и яркими контрастами динамики³⁵². В средних частях, имеющих двух- или трехчастную

³⁴⁷ Концерт Виотти A-dur был написан первым, но опубликован как Третий. С точки зрения школы и стиля его называют «типично итальянским». *Мильштейн В. П.* Дж. Виотти и его скрипичные концерты: к истории классического скрипичного концерта. С. 71, 84.

³⁴⁸ *Baillot P.* Notice sur Viotti. Paris, 1825. P. 5.

³⁴⁹ Из 29 концертов в минорных тональностях у Виотти написано 9 концертов: № 16 a-moll, № 17 d-moll, № 18 e-moll, № 19 g-moll, № 22 a-moll, № 24 h-moll, № 25 a-moll, № 28 a-moll, № 29 e-moll. Ни П. Гавинье, ни Дж.М. Джорновики, ни В.А. Моцарт ранее не использовали минорную ладотональность в своих скрипичных концертах.

³⁵⁰ Если Моцарт лишь дважды среди своих 26 клавирных концертов нарушает мажорную сферу и пишет в миноре концерты № 20 d-moll KV 466 (1785) и № 24 c-moll KV 491 (1786)), то у Виотти их десять среди двадцати девяти – № № 14, 16–19, 22, 24, 25, 28, 29.

³⁵¹ Крейцеру принадлежит 19 скрипичных концертов, их которых в минорных тональностях создано 8 (№ 6 e-moll, № 8 d-moll, № 9 e-moll, № 10 d-moll, № 11 e-moll, № 16 e-moll, № 18 e-moll, № 19 e-moll). У Роде почти половина из 13 скрипичных концертов в миноре (№ 1 d-moll, № 3 g-moll, № 7 a-moll, № 8 e-moll, № 10 h-moll, № 13 f-moll).

³⁵² Первые части концертов Виотти разнообразны в выборе темпов. Обычно он использует темпы Allegro или даже Allegro vivace assai, как, например, в концерте № 25 a-moll, где первая часть отмечена живостью характера и блестящей виртуозной партией солиста. Музыка последних парижских концертов Виотти созвучна духу эпохи –

форму, он использовал жанр французского романса, лирико-мечтательный характер которого был развит еще в сочинениях Ж.-М. Леклера. Жанрово-танцевальные финалы написаны в форме рондо, иногда – рондо-сонаты. В них проявляются народные истоки и балетные черты.

Как уже было сказано, в процессе формообразования первых частей инструментальных концертов сказалось влияние оперы. Параллели между вокальной и инструментальной музыкой особенно ярко проявились в музыке Моцарта. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко называют тесную связь с оперной арией «родовым качеством концерта, но отнюдь не всегда и не у всех она выявлена так очевидно и органично, как у Моцарта»³⁵³. К оперной арии отсылают черты его инструментального стиля: «Особая кантиленность и мелодическая насыщенность фигураций, каскады блестящих пассажей, отработанные в опере героические, галантные, лирические, комические топосы; выразительные интонации, которые фиксируют подразумеваемые слова, внезапно вырвавшиеся возгласы, вздохи и тем самым нарушают сугубо музыкальный синтаксис, – все это плоть от плоти вокальных завоеваний»³⁵⁴. Оперные связи очевидны и в скрипичных концертах Моцарта. Как замечает О.В. Подколзина, они проявляются в области тематизма, формы, развития музыкального материала, наличия сольной каденции³⁵⁵.

Форма большой арии послужила в качестве модели для начального концертного Allegro. И.К. Кох в трехтомном труде «*Versuch einer Anleitung zur Composition*», опубликованном между 1782 и 1793 годами, сопоставляет начальное tutti концерта со вступлением, существовавшим в арии: «Этот ритурнель, во-первых, дает возможность певцу, который перед этим пел речитатив, отдохнуть и подготовиться к исполнению арии, и, во-вторых, он

начальному движению концерта № 18 e-moll он предписывает Allegro non troppo risoluto, и № 19 g-moll – Maestoso e grandioso. Некоторые первые части его концертов имеют медленные вступления (№ 16 e-moll, № 25 a-moll, № 27 G-dur). Крейцер, аналогично последним парижским концертам Виотти, обычно указывает сдержанные темпы исполнения первых частей – Moderato или Maestoso. Для него, очевидно, важна не столько скорость движения, сколько выразительность исполнения того или иного приема или фразы (даже несмотря на большое количество пассажей, состоящих из шестнадцатых нот и представляющих определенную техническую трудность).

³⁵³ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 301.

³⁵⁴ Там же. С. 306.

³⁵⁵ Подколзина О. В. Скрипичные концерты Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 74–75.

служит подготовкой слушателя насладиться чувством, которое ария должна в нем пробудить»³⁵⁶. «Ария и концерт разделяют характерную структурную особенность, – пишет Л. Ратнер, – вступительное tutti или ригурнель, который подготавливает вступление солиста»³⁵⁷. На происхождение «оркестровой экспозиции» от первого ригурнеля арии *da capo* обращает внимание Л.В. Кириллина и отмечает: «...поскольку последний всегда был тонально замкнутым, оркестровая экспозиция также бывает либо вся изложена в главной тональности, либо непременно завершается в ней»³⁵⁸.

Существенные изменения в строении экспозиций первых частей намечаются в концертах Роде. Например, если Виотти подготавливает вступление солиста, который проводит хоть и в видоизмененном варианте, но уже звучавшую ранее в оркестровой экспозиции главную тему, то в концертах Роде (№ 7 a-moll (1803), № 8 e-moll (1803–1804), № 10 B-dur (1804-1808), 11 D-dur (1813)) *entré* солиста осуществляется на совершенно новом музыкальном материале. Появление в сольных экспозициях отсутствующих в оркестровом ригурнеле новых музыкальных идей ранее было характерно для скрипичных концертов Моцарта³⁵⁹. В концертах № 8 и № 11 Роде оркестровая экспозиция еще более теряет черты модели, сложившейся у Виотти – главная партия здесь имеет лирический характер и проходит в нюансе *piano*, выполняя скорее функцию вступления. Таким образом, усиливая внимание к солирующей партии, Роде предвосхищает новые тенденции, развитые скрипачами-композиторами последующего поколения.

Романтическая направленность в рамках строгой классической структуры проявилась в концертах Виотти, созданных в Лондоне. В них увеличивается внимание к содержательной стороне, которое сопровождается предельной ясностью и простотой мелодического языка. «Во всем, что она [скрипка – П.П.] делает, – писал П. Байо об искусстве Виотти, – она стремится скорее возвысить

³⁵⁶ Koch H. C. Versuch einer Anleitung zur Composition. Vol. III. P. 242.

³⁵⁷ Ratner L. Classic music. Expression, form and style. P. 283.

³⁵⁸ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 194.

³⁵⁹ Например, на новом музыкальном материале солист выступает в экспозиции первой части концерта KV 219. Подколзина О. В. Скрипичные концерты Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 63.

душу, чем смягчить ее, использует поочередно величие, силу, патетику и свои самые мощные средства, чтобы затронуть толпу»³⁶⁰. Солист, выступая в концерте в качестве главного героя, обладал преимуществом перед оркестром. Он не только с ним соревновался, проявляя выразительные и технические возможности своего инструмента, но также раскрывал внутреннюю драматургию произведения, его образно-эмоциональную сторону. Л.В. Кириллина подчеркивает родственную связь между положением солиста в концерте и героем романов конца XVIII – начала XIX века: «Это юная, богато одаренная, сугубо положительная и никоим образом не демоническая личность, которая обретает свой путь в прекрасном мире или, подобно гетевскому Вертеру, претерпевает мучительные страдания, из которых, как правило, все же находит некий позитивный выход»³⁶¹.

Влияние роли солиста на композицию в целом было отмечено в отношении клавирных концертах Моцарта³⁶². Увеличение его роли по отношению к оркестру очевидно и в скрипичных концертах венского мастера³⁶³. Во Франции ведущая роль солиста окончательно закрепилась лишь в концертном творчестве Виотти, Крейцера и Роде. Внесение в сольную партию разнообразных фигураций и пассажей, которые всегда четко разграничены от предшествующей им мелодии, послужили великолепной демонстрацией технического мастерства. Истоки такого подхода также отсылают к оперному искусству. Солист имел право на свободную импровизацию, как в виртуозных сольных каденциях, так и в пассажах, развивающих основной материал³⁶⁴. Сравнивая композицию героической арии Юнии («Луций Сулла» – II, № 11) и клавирный концерт KV 175, П.В. Луцкер и И.П. Сусидко отмечают принципиальное родство жанров: «Поданный в оркестровом tutti тематический материал в сольном эпизоде изложен масштабнее, с более интенсивным развитием. Появляются роскошные связки, заполненные виртуозными пассажами, новые мелодические идеи словно новые «побег»

³⁶⁰ *Baillot P. L'Art du Violon. P. 275.*

³⁶¹ *Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 324.*

³⁶² *Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 301, 306.*

³⁶³ *Подколзина О. В. Скрипичные концерты Моцарта особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 73.*

³⁶⁴ *Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 194.*

формируют крону дерева. Такой «прирост» сольных разделов в сравнении с туттийными – черта, явно пришедшая в моцартовский концерт из итальянской арии»³⁶⁵.

Как для оперной арии, так и для инструментального концерта имело значение наличие сольной каденции, основанной на искусстве импровизации, которое являлось обязательным условием исполнительской деятельности любого артиста. Исполняя каденцию, автор получал возможность превзойти самого себя в виртуозном мастерстве и композиторской изобретательности, либо, если это был просто исполнитель, попробовать высказать свою идею в диалоге с автором, но при этом сохраняя стиль и пропорции сочинения³⁶⁶.

Примеры каденций, исполняемых на органном пункте баса (*tasto solo*), мы можем встретить в творчестве Вивальди. В концертах Леклера они опираются на исполнительские принципы П. Локателли. В первой половине XVIII века композиторы указывали место, где можно было свободно импровизировать, при этом полагаясь на вкус и мастерство исполнителя; «сопровождающие же голоса молчат, пока виртуоз исполняет свое каприччио»³⁶⁷.

Вопрос интерпретации каденций XVIII века затрагивал Р. Стоувелл: «Каденции различной длины и нерегламентированной формы [...] вводились в конце произведения или части на паузе или на выдержанном доминантовом аккорде, или, в случае с концертами, на тоническом квартсекстаккорде. Заканчиваясь трелью на доминантовом аккорде (септаккорд), они служили средством демонстрации техники...»³⁶⁸.

Каденции становятся обязательными в концертах Тартини. Имея связь с тематическим материалом, они либо приближаются к локателлиевскому типу каприччи, либо представляют форму свободной импровизации³⁶⁹. Во французских концертах второй половины XVIII – начала XIX веков основная каденция солиста,

³⁶⁵ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 301.

³⁶⁶ Там же. С. 327.

³⁶⁷ Scheibe J. A. Der critische musicus heraus. Hamburg, 1740. S. 636–637. Цит. по: Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С. 54.

³⁶⁸ Stowell R. Performance practice // Mozart compendium. L., 1991. P. 379. Цит. по: Подколзина О. В. Скрипичные концерты Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 136.

³⁶⁹ Гинзбург Л. С. Джузеппе Тартини. М., 1969. С. 78.

как правило, располагалась в конце репризы, перед заключительным tutti, и, по традиции, была обозначена фермой. «Инструменталист или певец во времена Моцарта демонстрировал умение фантазировать и тогда, когда исполнял произведение, уже сочиненное и записанное. Он практически всегда дополнял и украшал его, иногда весьма существенно меняя мелодическую линию, фактуру и даже размеры композиции»³⁷⁰, – замечают П.В. Луцкер и И.П. Сусидко. «Подобно каденциям в итальянских ариях, они создавали в произведении акцент особого рода – не образно-содержательный, а, скорее *выразительный*. В момент, обозначенный в партитуре знаком фермы, в свои права вступало *самовыражение* виртуоза, который демонстрировал свою доблесть – *virtú*»³⁷¹.

В отличие от концертов романтической эпохи, каденции в XVIII веке не ставили цель раскрыть смысловую глубину сочинения³⁷². Основываясь на общих формах движения, они могли быть как тематическими, так и нетематическими. Последние образцы, по замечанию А.М. Меркулова, преобладали (Л. Моцарт, И.Г. Гольдберг, И.Г. Альбрехтсбергер и другие). Однако иногда композитор в разные периоды своего творчества по-разному трактовал сольные импровизации. «Так, если каденции К.Ф.Э. Баха к его первым концертам короткие и нетематические, то к поздним – более развернутые и разделены на две части, тематическую и пассажную, что впоследствии становится типичным»³⁷³.

Практика сочинения каденций музыкантами-исполнителями сохранялась до второго десятилетия XIX века. В эпоху романтизма каденция выступает в концерте в роли мини-произведения, в котором присутствуют драматургия и динамика развития, используются основные темы концерта³⁷⁴. В. Ландовска, говоря о ложной традиции исполнения каденций к концертам Моцарта, писала:

³⁷⁰ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 275.

³⁷¹ Там же. С. 305.

³⁷² Например, в первой части знаменитого скрипичного концерта op. 47 d-moll Я. Сибелиуса каденция выполняет функцию разработки.

³⁷³ Меркулов А. М. Создавать собственные каденции! // Как исполнять Моцарта. М.: «Классика – XXI», 2007. С. 116.

³⁷⁴ Подколзина О. В. Скрипичные концерты Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 138.

«Роль каденции вульгаризировал не кто иной, как Гуммель³⁷⁵, именно он положил начало привычке открывать каденцию грохотом завоевателя-триумфатора, и нет нужды говорить, что эта вульгаризация искажала ее первоначальный смысл [...]»³⁷⁶. Как и в отношении моцартовских концертов, трактовка каденций к концертам Виотти, Крейцер и Роде у разных скрипачей-исполнителей значительно отличалась. Например, существующая каденция Ф. Давида к первой части концерта № 22 a-moll Виотти начинается с изложения героических образов, в то время как каденция, предложенная к данному концерту Й. Иоахимом, открывается на элементах темы побочной партии.

Явную эволюцию, которую можно в целом определить как путь от классического стиля к романтизму, от адаптации разнообразных влияний – к собственной, оригинальной манере письма, претерпел стиль скрипичных концертов Родольфа Крейцера. Так, в первых пяти концертах очевидна близость мангеймской манере письма, что яснее всего проявляется в тематическом развитии. Но уже с концерта № 6 e-moll (ок. 1788), первого минорного сочинения Крейцера в данном жанре, его стиль приобретает большую характерность – мелодика здесь богато орнаментирована, использована свойственная концертам Виотти виртуозная техника с разнообразным применением штрихов. Именно Виотти сыграл наиболее значимую роль в формировании композиторского и исполнительского стиля Крейцера.

На большее соответствие классической стилистике мажорных концертов Крейцера 1780-х годов, чем последующих предромантических минорных концертов, обращают внимание Б. Шварц³⁷⁷ и американский исследователь Дей Уильямс³⁷⁸. Последний указывает на вполне конкретные случаи воздействия на французского мастера произведений венских классиков. Так, в концерте № 16 e-moll (1804) Крейцер, в сущности, воспроизвел фрагмент из одноименной симфонии Гайдна (№ 44), несомненно также интонационная общность между

³⁷⁵ Гуммель Иоганн Непомук (1778–1837) – австрийский композитор, пианист, педагог. Обучался у В. Моцарта и А. Сальери.

³⁷⁶ Ландовска В. В.А. Моцарт // Как исполнять Моцарта. С. 12.

³⁷⁷ Schwarz B. French instrumental music between the Revolutions 1789–1830. P. 248.

³⁷⁸ Цит. по: Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer: Ph. D. Diss. Indiana University, 1972. P. 106.

темами концерта № 11 C-dur (1802) и темами I части Первого фортепианного концерта Бетховена³⁷⁹, а в концерте № 14 E-dur имеется «почти буквальная цитата из Фигаро»³⁸⁰.

В первых частях концертов Крейцера позднего периода творчества происходит заметное расширение образной сферы. Сохраняя стилистическую связь с концертами Виотти, они в то же время достаточно индивидуальны и демонстрируют уже иной художественный уровень. В них очевидно движение в сторону романтической стилистики, к большему разнообразию средств выразительности и композиционной свободе: маршевые мотивы органично сочетаются с мелодиями лирико-сентиментального характера, на первый план нередко выходят протяженные и изящные мелодические линии, приобретают особую роль большее гармоническое разнообразие и фактурная изысканность в изложении материала.

С традициями музыкального романтизма в своем творчестве еще ближе соприкоснулся Роде. Как и Крейцер, он взял за образец жанровую модель последних «парижских» концертов Виотти. В начальных частях Роде продолжает его линию в трактовке художественных образов. Так, в концерте № 1 d-moll (1794) преобладает героико-драматический характер, маршевые элементы, сочетающиеся с ясностью и выразительностью высказывания. К концертам его учителя отсылает строение главной темы первой части по звукам нисходящего трезвучия, а также употребление схожих приемов, типичной орнаментики, последовательностей трелей.

Тем не менее, уже в ранних сочинениях Роде проступают отличительные черты его собственного исполнительского стиля – утонченность и изящество фразировки, полное нежности и благородства пение в кантилене, окрашенное светлыми чувствами юности, которые соединяются с нарождавшимися романтическими тенденциями в исполнительстве. В первую очередь это слышно в изложении главных партий, значительно расширенных у Роде за счет

³⁷⁹ Над своим Первым концертом для фортепиано с оркестром Бетховен работал в том же 1798 году, когда встретился с Крейцером в Вене.

³⁸⁰ Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer. P. 106–107.

сопоставления разных по звучанию регистров³⁸¹. В своих сочинениях он использует нетипичный для той эпохи прием резкого тембрового контраста в соединении со смелыми скачками через весь диапазон скрипки. Такая новаторская тенденция, связанная с поиском тембровых возможностей инструмента, не характерная для творчества Тартини или Пуньяни, наметилась еще в раннем творчестве Виотти, например, в главной теме первой части концерта № 3 A-dur. Увлечение показом художественно-выразительных возможностей инструмента усилилось в начале XIX века, и во многом было связано с повышением интереса к образу солирующего виртуоза. На этот факт обращает внимание Т. Берфорд и проводит параллель со сходной в оперном спектакле того времени тенденцией разграничения регистров голоса, которая, по ее мнению, очень ярко проявилась в трактовке образа скрипки в концертах Паганини³⁸².

В средних частях французских скрипичных концертов сказывается особенное отношение к вокальному творчеству. Искусство «пения на инструменте», органично впитанное учениками и последователями Виотти, получило расцвет в творчестве скрипачей романтического периода. Многие медленные части концертов конца XVIII века написаны в жанре каватины или романса, который часто встречался в композиторском наследии французских скрипачей последней трети XVIII столетия.

Жанр романса в качестве самостоятельной пьесы и как часть концертных циклов с успехом использовали в своих сочинениях Гавинье³⁸³ и Джорновики³⁸⁴. Л.В. Кириллина замечает, что его жанровой основой часто был «любимый французами гавот с характерным затактом из двух четвертей, однако гавот не бойкий, а изящно-неторопливый»³⁸⁵.

³⁸¹ Прием сопоставления звучания различных скрипичных регистров ранее уже встречался в концертном творчестве Ж.Б. де Сен-Жоржа.

³⁸² Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилевые истоки творчества. С. 244–247, 300.

³⁸³ У П. Гавинье романс использован в качестве медленной части в концертах II, IV, V Соч. IV (1764). *La Laurencie L. de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. Р. 325.

³⁸⁴ Французские скрипачи включали романсы в свои сонаты. Однако первым, кто использовал романс в качестве медленной части в сольном концерте, предположительно был итальянский гастролирующий скрипач-виртуоз Дж.М. Джорновики (1747–1804). *White E. Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos*. Р. 65.

³⁸⁵ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 161.

В XVIII веке романс трактовался как любовная песня нежного, либо сентиментального характера, музыкальный язык которой отличался простотой, а в структурном отношении каждый стих состоял из двух куплетов. Музыка соответствовала простоте текста и имела две четырехтактные фразы, различающиеся каденцией³⁸⁶. Некоторые традиции французского романса 1770-х годов сохранились и в XIX веке и слышны даже в двух знаменитых романсах для скрипки с оркестром Л. ван Бетховена.

Интерпретация романса как самостоятельного произведения привела к увеличению значимости партии солиста, усилению роли мелодической линии и вокализации инструментального стиля. Так, например, Моцарт, питая уважение к концертам Виотти, написал свой собственный вариант *Andante* к его Шестнадцатому концерту e-moll, который должен был исполнять в Вене один из его друзей, по предположению А. Эйнштейна – Антон Янич, скрипач из домашней капеллы Валлерштейна³⁸⁷.

Французская традиция трактовки средних частей в жанре сентиментального романса стала характерной для концертов Виотти – к нему можно отнести большинство медленных частей парижского периода, начиная с концерта № 4 D-dur (1782)³⁸⁸. Иногда романс у него включает танцевальные элементы (как, например, в концерте № 19 g-moll) или патетические интонации (концерт № 20 D-dur). В то же время средние части концертов Крейцера в значительной степени испытали влияние оперного стиля. Это вполне понятно, учитывая тот факт, что Крейцер в свое время прославился как оперный композитор, и его тесная связь с миром оперы продолжалась на протяжении всей жизни (как и Виотти, он начинал свою карьеру скрипача, работая в оперном театре). В ранних концертах Крейцера (№№ 1–6 (1783–1788), и № 9 e-moll (1802)) можно встретить «вокальные» названия средних частей (*Romanza*, *Siciliano*, *Pastorale*), однако в более зрелых уже намечается тенденция к чисто темповым обозначениям (например, *Adagio*

³⁸⁶ White E. Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos. P. 64.

³⁸⁷ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. С. 272. Однако этот факт оспаривает американский исследователь Ч. Уайт. Мильштейн В. П. Дж. Виотти и его скрипичные концерты. К истории классического скрипичного концерта. С. 92.

³⁸⁸ Исключение – концерт Виотти № 11 A-dur (1787).

sostenuto в концерте № 19 d-moll (1805–1810)). Несмотря на присутствие вокальных черт, они уже носят инструментальный характер: протяженные мелодические построения охватывают широкий диапазон звучания, виртуозные пассажи в точно выписанных каденциях солиста, наделяющие музыку подчас рапсодическими чертами. Такая композиционная свобода в трактовке медленных частей поздних крейцеровских концертов может говорить о трансформации романса в драматическую сцену, что совпадает с третьим типом классификации концертного жанра Л. Ратнера, и уже вполне характерно устремлениям романтического искусства.

Средние части концертов Роде, хотя и близки оперным ариям, все же менее самостоятельны, чем у Виотти, и приобретают скорее роль связки между крайними частями. Вероятно, поэтому Паганини, включая концерты Роде и Крейцера в программы своих заграничных гастролей, сочинял к ним собственные медленные части³⁸⁹.

Еще в 1770-х годах в заключительных частях французских скрипичных концертов (как и в других концертных жанрах) прочно утвердилась форма рондо, близкая рондо французских клавесинистов³⁹⁰. Влияние изысканного мелодического стиля Куперена и Рамо отмечено в мелодике многих финальных частей сочинений Виотти³⁹¹.

Как правило, скрипачи использовали типичную для того времени структуру – три рефрена, два эпизода и кода. Темы рефренов, определяющие общий характер части, сохраняли песенно-танцевальные черты, но нередко могли быть построены и в простой двух- или трехчастной форме. Эпизоды не только представляли традиционный контраст по отношению к главной теме, но и были наполнены яркой художественной содержательностью. Большое тематическое

³⁸⁹ Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилевые истоки творчества. С. 138.

³⁹⁰ Ш. Уайт свидетельствует об итальянском происхождении простой рефренной формы в скрипичных концертах довиоттиевского периода. Так, из шести скрипичных концертов Ф. Джардини (1716–1796), опубликованных в Лондоне в 1767 году, пять имеют финалы, где тема рефрена поручена оркестру, а солист исполняет эпизоды. По такой же схеме написан финал концерта № 1 A-dur Дж.М. Джорновики, и первое solo имеет оркестровое повторение, что стало характерным для французского рондо. *White E Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos*. P. 65.

³⁹¹ Мильштейн В. П. Дж. Виотти и его скрипичные концерты. К истории классического скрипичного концерта: С. 75.

разнообразии финалов концертов Виотти роднит их с моцартовскими скрипичными концертами. Ставшая уже обязательной блестящая кода изложена на основе фигурационных каденционных построений.

Виотти, следуя традициям его предшественников, не уточняет характер движения заключительных частей цикла (за исключением финала концерта № 13 A-dur (1788) – *Tempo di Minuetto*). Там, где обозначения присутствуют, Виотти обычно указывает лишь темп – *Allegretto*, наиболее часто используемый в финалах того времени и достаточно удобный для исполнения. И даже в последних частях концертов № 2 E-dur (1782) и № 13 A-dur (1788), написанных в жанре полонеза, Виотти не конкретизирует характер.

Роде, напротив, уже к финалу своего концерта № 1 d-moll дает указание – *Polonaise*, и аналогично трактует финал концерта № 10 h-moll – *Tempo di Polacca*³⁹². Финальное рондо на 6/8 его концерта № 6 B-dur (1800) имеет черты русской плясовой песни, которые еще более проступают в заключительной части концерта № 12 E-dur (1815).

Крейцер также использует национальный колорит и некоторым финалам дает жанровые названия – *Polonaise* (№ 3 E-dur (1785)), № 5 A-dur (1787) или *Bolero* (№ 17 G-dur (1805)). Характерные национально-жанровые названия (полонез, полька, болеро, русская плясовая) служат ярким примером романтической стилистики, в отличие от классической, с опорой на жанрово-нейтральные обозначения темпов.

Специфической особенностью заключительных частей французского скрипичного концерта рубежа XVIII–XIX веков становится блестящая виртуозность сольной партии с использованием яркого, запоминающегося тематизма. В концертах Виотти, Крейцера, Роде виртуозное развитие фактуры в партии солиста, как правило, формируется на основе фигурационных повторений. Богатство и разнообразие штриховой техники в сочетании с интересными ритмическими вариантами придает им блеск, изящество и танцевальный характер. Филигранные пассажи обычно состоят из диатонических или хроматических

³⁹² Аналогичные указания предписывает последним частям своих ранних скрипичных концертов Л. Шпор.

гамм, арпеджио, ломаных аккордов и других видов техники, позволяющей продемонстрировать исполнительское мастерство. Иногда такие виртуозные разделы даже могут выполнять самостоятельную функцию (например, в концертах Крейцера), не имея отношения к общему строению заключительной части цикла.

Традиции исполнения оперных арий сказались на принципе применения оркестровых голосов в разделах *tutti* и *solo*. Интерес композитора состоял в том, чтобы представить солиста в наиболее выгодном свете. Такой процесс подчинения оркестра солисту наметился уже в сочинениях французских скрипачей 1760–1770-х годов³⁹³. В соответствии с художественными идеями и особенностями звучания определялась функция каждого из оркестровых голосов в партитуре. Причем этот принцип распространялся как на быстрые, так и на медленные части. Например, духовые инструменты, аккомпанируя, могли вступать в диалог с солистом, но всегда в соответствии с материалом, который излагался в солирующей партии.

Для ранних концертов Виотти и Крейцера характерен состав оркестра их предшественников – струнный квартет, два гобоя, две валторны и изредка флейта³⁹⁴. Ведущее значение в *tutti* занимали первые скрипки, поддерживаемые средними голосами и ритмически варьированным басом. Валторны и гобои выполняли одинаковую функцию – динамической и гармонической поддержки верхних голосов. Когда же оркестр аккомпанировал, число голосов резко сокращалось, и солист исполнял свои блестящие пассажи в сопровождении скрипок и баса – традиция сочинений итальянских скрипачей.

В поздних концертах Виотти духовая группа приобретает самостоятельное значение не только в оркестровых ригурнелях и кульминационных местах, но и в

³⁹³ В 1763 году уже вышла в свет работа Брижона «*Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*», где автор определяет концерт как своего рода «музыкальный бой» между оркестром и солистом. *Brijon C. R. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Genève, 1972. P. 2.*

³⁹⁴ В концертном творчестве Сен-Жоржа гобои могли заменяться флейтами. Ранее флейты встречаются в скрипичном концерте № 3 G-dur KV 216 (1775) Моцарта, во второй части которого они появляются вместо гобоев. Очевидно, такой прием был связан со стремлением композитора найти новое колористическое звучание в оркестре. *Подколзина О. В. Скрипичные концерты В.А. Моцарта. Особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 100.*

отношении применения различных тембров оркестровых голосов в аккомпанементе. Так, в *Andante* его концерта № 29 e-moll (1802–1817) флейты, гобои, валторны и фаготы деликатно и мягко (в нюансе *p* и *pp*) вступают в диалог с солирующей скрипкой, подхватывая и продолжая ее мелодическую линию. Можно провести сравнение концертов Виотти с клавирными концертами Моцарта: «В концертах вырисовывается единая линия развития: от камерного оркестра к большому, от главенства струнных к эмансипации духовых и их паритетности над струнными, от разделения функций групп к дифференциации инструментов внутри этих групп, от диалога (клавир – оркестр) к “полилогу” (клавир – струнные – духовые)»³⁹⁵.

Заметное усложнение и развитие взаимоотношений *tutti* и *solo* наметилось к концу XVIII века. Оркестр не только подготавливал вступление солиста, но также создавал важнейшую основу для дальнейшего развертывания тематического материала в сольной партии. Например, вступительные *tutti* поздних концертов Виотти, излагающие основной тематизм части, приобретают большую значимость в общем контексте произведения. Такое стремление к расширению рамок звучания и увеличению функций оркестра можно связать с воздействием симфонического творчества Й. Гайдна, симфонии которого были в то время очень популярны в Париже и Лондоне и даже исполнялись вместе с сочинениями Виотти в одних и тех же концертах. Интерес к богатству тембровой палитры и оркестральной красочности несомненно указывает на расширение художественных рамок трактовки сольных скрипичных концертов и зарождении новых романтических тенденций.

Отличительной чертой последнего парижского концерта № 19 g-moll (1791) Виотти и последующих «лондонских» концертов служит расширение голосов оркестровой группы, использование парного состава духовых инструментов – 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 валторны и струнную группу. Появление кларнетов придавало духовой группе большую значимость, новую краску звучания,

³⁹⁵ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 311.

окончательно уравнивая ее со струнной в правах³⁹⁶. В концерте № 22 a-moll (1803) Виотти стремится еще более усилить плотность музыкальной ткани и добавляет фаготы, трубы и литавры³⁹⁷. Смелой художественной идеей, создающей красочное впечатление, можно назвать включение треугольника в заключительной части его концерта № 25 a-moll (1795–1796)³⁹⁸. Близкий «лондонским» концертам Виотти состав берет за образец Роде в своем Первом концерте d-moll (1794)³⁹⁹.

Значительную эволюцию от «камерного» концерта к «симфоническому» претерпевает жанр концерта в творчестве Крейцера. В первую очередь, это касается включения новых тембров в оркестровую ткань, что прослеживается с концерта № 11 e-moll. Если аккомпанемент его ранних концертов выдержан в традициях скрипичных концертов Моцарта (2 гобоя, 2 валторны, струнные), то в последних состав оркестра имеет уже размах бетховенских симфоний. Например, аккомпанемент концерта № 19 d-moll (1805–1810) содержит очень близкий симфонии Бетховена № 5 ор. 67 c-moll (1807–1808) состав – флейта, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, струнная группа. Процесс увеличения роли духовой группы, с возрастанием не только их числа, но и с расширением их зоны присутствия в партитуре, был отмечен в клавирных концертах Моцарта, созданных в пору его наивысшей композиторской зрелости⁴⁰⁰. В концертах Крейцера очевидна схожая тенденция, что может свидетельствовать об увеличении композиторского мастерства французского скрипача.

Итак, к концу XVIII века французский сольный скрипичный концерт занял ведущее место среди других концертных жанров. Главным достижением французской скрипичной школы стала модернизация жанра, определившая национально-стилистические пути его развития в последующую эпоху. В первую

³⁹⁶ Там же. С. 315.

³⁹⁷ В клавирных концертах Моцарта фаготы, трубы и литавры появляются в 1784–1785-х годах.

³⁹⁸ Включение Н. Паганини колокольчика в заключительную часть концерта № 2 h-moll (1826), получившую название «Кампанелла», по всей вероятности, было вдохновлено экспериментом Виотти. *Берфорд Т. В.* Николо Паганини: Стилевые истоки творчества. С. 162–163.

³⁹⁹ Парный состав гобоев, кларнетов, фаготов, 2 валторны, 2 трубы, тромбон, литавры и струнная группа.

⁴⁰⁰ *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. С. 315–322.

очередь, сказалась непосредственная связь с оперным искусством. Концерт воспринимался как некая драматическая сцена, где главный герой – солист, свободно выражающий свои мысли и чувства. Большая художественная нагрузка в цикле была возложена на первую часть, значительно увеличенную в масштабах за счет расширения музыкальных образов и демонстрации виртуозного мастерства. Медленная часть только завоевывала свою особую выразительность и самостоятельное значение. В ней органично нашли отражение традиции оперной арии, французского романса, а также все более распространявшиеся виртуозно-романтические тенденции. Финал, обладая яркой жанровостью, отличался размахом и блеском. «Концерт стал тем, чем должен быть – выразительным, патетическим, величественным, грандиозным [...] Честь сего творения принадлежит Виотти»⁴⁰¹.

§ 2.2. Концерты для скрипки с оркестром Дж. Б. Виотти

«Если всеобщее восхищение могло бы
останавливаться на одном единственном артисте,
то мы вам скажем, что Скрипка никогда еще не была
более великим, более прекрасным инструментом,
как под смычком Виотти, в той блестящей карьере,
которую он триумфально прошел с благородством и
трогательной простотой своего стиля,
величественностью и великолепием своих концертов»⁴⁰².

Значение личности Виотти в развитии мирового скрипичного искусства невозможно недооценить, целая эпоха связана с его именем. Он был своеобразным эталоном, по которому оценивали игру скрипачей. Коллеги даже прозвали Виотти Отцом-Создателем («le Père Createur») современной скрипичной школы игры, отмечая его вклад в будущее развитие всего европейского скрипичного искусства⁴⁰³. Воспитанный в классических традициях, современник

⁴⁰¹ Dellaborra M. Giovanni Battista Viotti. P. 137.

⁴⁰² Baillot P. L'Art du Violon. P. 9. Портрет Виотти представлен в Приложении Б (рис. 3).

⁴⁰³ Yim D. Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. P. 1.

Гайдна и Моцарта, Виотти в своем творчестве создал законченные образцы жанра классического сольного скрипичного концерта. В них он проделал путь «от галантного стиля к классической и романтической чувственности, подготовив виртуозную игру Паганини»⁴⁰⁴. Именно в концертах, занимавших среди всех его сочинений центральное место, были заложены основные исполнительские приемы и композиционные принципы, ставшие основополагающими в творчестве последующего поколения скрипачей. Не случайно Р. Стоувел определил их как «возможную кульминацию жанра в восемнадцатом веке»⁴⁰⁵.

На протяжении всей первой половины XIX века скрипичные концерты Виотти были невероятно популярны и даже входили в обязательную программу ежегодных публичных конкурсов Парижской консерватории⁴⁰⁶. Они стали образцом для многих композиторов. Во второй половине столетия концерт № 22 a-moll был воскрешен немецким скрипачом и педагогом Й. Иоахимом (1831–1907). К этому сочинению с большим почтением и теплотой относился И. Брамс⁴⁰⁷. Концерты Виотти высоко ценил выдающийся педагог Л. Ауэр (1845–1930), в классе которого они были неотъемлемой частью скрипичного репертуара.

Выступление Виотти в 1782 году в Париже вызвало у парижской публики восторженный отклик: «Никогда еще не слышали таланта, который настолько приблизился к совершенству; никогда еще артист не обладал столь красивым звуком, возвышенной галантностью, вдохновением и подобным разнообразием стиля. Фантазии, которыми блистали его концерты, превысили то удовольствие, которое он доставлял публике своим исполнением; его сочинения для скрипки превосходили все то, что звучало здесь раньше, а его исполнительское мастерство было совершеннее, чем у его предшественников и соперников. С тех пор, как эта прекрасная музыка получила известность, слава концертов Ярновика

⁴⁰⁴ *Dellaborra M.-T.* Giovanni Battista Viotti. P. 67.

⁴⁰⁵ *Stowell R. White's* "From Vivaldi to Viotti" // *ML*. 1993. Vol. 74. P. 295. Цит. по: *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. P. 2.

⁴⁰⁶ *Pougin A.* Viotti et L'Ecole moderne de Violon. P. 166.

⁴⁰⁷ *Moser A.* Geschichte des Violinspiels. Berlin, 1923. P. 391.

[Джорновики – П.П.] померкла, а французская скрипичная школа получила широкий путь развития»⁴⁰⁸.

Парижские слушатели, избалованные игрой знаменитых французских и иностранных виртуозов, и уже несколько привыкшие к стилю популярного в те годы скрипача-виртуоза Джорновики, были поражены благородством и чистотой манеры игры Виотти. Направленная на достижение масштабности и яркости звучания инструмента, она оказалась непривычной для некоторых знатоков скрипичной игры. Виотти даже обвиняли в том, что его исполнение иногда бывает грубым и резким, но тут же признавали, что он является «самым великим скрипачом, которого могли слышать в Concert Spirituel за последние двадцать лет»⁴⁰⁹. Об этом свидетельствуют и заметки, появившиеся в сборнике «*Mémoires secrets*»⁴¹⁰ 20 марта 1782 года, где Виотти возводится в ранг самых выдающихся мастеров, и говорится, что со времен знаменитого Лолли⁴¹¹ еще не было скрипача такого масштаба⁴¹².

Иностранные скрипачи-виртуозы на протяжении всего XVIII века пользовались неизменным успехом в Париже: в последние десятилетия в Concert Spirituel выступали Пуньяни, Ферари, Лолли, Джорновики, братья Стамиц и многие другие. Объяснить столь блестящую и стремительную карьеру Виотти во французской столице можно не только выдающимся исполнительским мастерством, но и тем, что в момент появления в Париже его искусство оказалось созвучно веяниям нового времени, новым зарождавшимся эстетическим требованиям. Виотти удалось в своем творчестве соединить различные исполнительские традиции – кореллиевскую певучесть и содержательность

⁴⁰⁸ *Fétis F.-J.* Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages. Paris, 1851. P.21.

⁴⁰⁹ Цит. по: *Pougin A.* Viotti et L'Ecole moderne de Violon. P. 23.

⁴¹⁰ «*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*» – анонимная хроника событий, происходивших в период с 1762 по 1787 годы во Франции. Была издана в 1783–1789 годах в Лондоне.

⁴¹¹ Антонио Лолли (1725–1802) – итальянский скрипач и композитор, многократно выступавший в Париже. Немецкий поэт и композитор К.Ф.Д. Шубарт называл его «Шекспиром среди скрипачей», а австрийский историк и литератор Ю.М. Шоттки, автор подробной биографии о Н. Паганини, основываясь на воспоминаниях современников, ставил Лолли в один ряд с Паганини. *Mell A.* Lolli, Antonio [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 15. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016891> (дата обращения: 18.01.19).

⁴¹² Цит. по: *Pougin A.* Viotti et L'Ecole moderne de Violon. P. 22.

скрипичного тона, патетику и благородство стиля игры его учителя Гаэтано Пуньяни, он очень тонко уловил национальные особенности французской культуры, что имело особое значение для французских ценителей музыки. Все эти художественно-исполнительские качества были украшены его собственным невероятным обаянием и возвышенностью чувств, которые всегда гармонировали с изяществом и элегантностью манер.

Для Виотти всегда была важна выразительная сторона игры. Поэтому большинство его скрипичных концертов, несмотря на свою виртуозную направленность, представляют немалый художественный интерес. Творчество Виотти высоко ценили его современники, сравнивая с музыкой Керубини, Мегюля, Госсека, Гретри, Лесюэра и считая, что они «в действительности являются в этом жанре тем, чем музыка Глюка во французской опере»⁴¹³.

Все двадцать девять скрипичных концертов Виотти были созданы им в период активной концертной деятельности, продолжавшейся на протяжении более чем двадцати лет. Как и все скрипачи-композиторы того времени, он в первую очередь опирался на собственный исполнительский стиль и художественный вкус. Для достижения публичного успеха гастролирующий исполнитель-виртуоз должен был превосходно уметь демонстрировать свое мастерство. Поэтому кажется не случайным, что для дебюта в Париже Виотти выбрал концерт, предназначенный поразить слушателей содержанием большого количества технических трудностей (№ 1, G-dur). «Месье Виотти их преодолевал с превосходной легкостью; можно было подумать, что он специально возвращается к сложным местам и пассажам для собственного удовольствия, и что у него нет другой цели, как показать свою силу и свое превосходство», – писал о нем журнал «Almanach musical» (1782–1783)⁴¹⁴.

Спустя тридцать лет, в 1812 году, журнал «Allgemeine musikalische Zeitung» оценивал исполнение Виотти концерта, с которым скрипач дебютировал в Париже: «Он играл концерт собственного сочинения, где может быть найдена, как

⁴¹³ *Les Tablettes de Polymnie*. Juin, 1810. Цит. по: *Pougin A. Viotti et l'Ecole modern de violon*. P. 126.

⁴¹⁴ Цит. по: *Yim D. Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters*. P. 23.

и во всех последующих, печать оригинальности, казалось, достигшая наивысшей точки совершенства этого жанра [...] богатое воображение, смелость, полная огня юности, но сдержанная чистотой и благородством вкуса, который никогда не позволял ему переступить границу того, что было прекрасно»⁴¹⁵.

Серия превосходных скрипичных концертов (№№ 20–29) была создана Виотти в период пребывания в Лондоне, где он оказался после своего отъезда из Парижа в 1792 году, связанного с политическими обстоятельствами. В это время в английской столице находилось большое число европейских знаменитостей, среди которых можно упомянуть композитора И. Плейеля (1757–1831), пианиста Я.-Л. Дюссека (1760–1812), контрабасиста Д. Драгонетти (1763–1846) и многих других. В появлении на свет новых сочинений Виотти большую роль сыграла насыщенная исполнительская и общественная деятельность в стенах концертного предприятия *Hannover-Square*, организатором которого был выдающийся немецкий скрипач Иоганн-Петер Саломон (1745–1815). В одном из знаменательных концертов организации, состоявшемся 2 мая 1794 года, впервые прозвучала Военная симфония Й. Гайдна, а Виотти исполнил свой скрипичный концерт⁴¹⁶.

Концерт Виотти № 22 a-moll (Lettre B, 1803)⁴¹⁷ очень популярен не только в педагогической практике, но и на эстраде. Его любили исполнять такие замечательные скрипачи XX столетия, как Э. Изай, Ф. Крейслер, И. Стерн, А. Грюмье, И. Менухин, Д. Ойстрах, И. Перлман, Ф. Меццена и многие другие.

Пользовавшиеся славой в первой четверти XIX века, очень скоро концерты Виотти были вытеснены из скрипичного репертуара сочинениями композиторов романтического направления. Й. Иоахим одним из первых стал включать

⁴¹⁵ *Ibid.* P. 23.

⁴¹⁶ *Pougin A. Viotti et L'Ecole moderne de Violon.* P. 74.

⁴¹⁷ Первые двадцать концертов Дж.-Б. Виотти располагаются под № № 1, 2, 3 и т. д., тогда как последние девять записаны по буквам алфавита и начинаются с А. После публикации первых двенадцати концертов Виотти следующие пять вывел в одну серию под названием «Вторая сюита концертов для солирующей скрипки» (*Seconde suite de concertos à violon principal*), где они нумеруются с цифры 1. Это концерты № 13 A-dur, № 14 a-moll, № 15 B-dur, № 16 e-moll и № 17 d-moll. Вскоре такой вид обозначения исчез и концерты № 18 e-moll, № 19 g-moll и № 20 D-dur уже публиковались под их современными номерами. *Pougin A. Viotti et l'Ecole moderne de violon.* P. 164.

знаменитый а-молл'ный концерт Виотти в программы своих гастрольных турне по Европе.

Виотти посвятил концерт своему близкому другу – Луиджи Керубини⁴¹⁸. В сочинении заметно стремление композитора к драматизации содержания, усилению лирического начала, внимание к которым уже было ранее отмечено в концертах парижского периода (первый концерт, написанный в минорной тональности – № 14, а-молл). В концерте нет той блестящей виртуозности и выражения страстных чувств, как в последних парижских концертах. Здесь существенно нарастает внимание к расширению и усилению выразительности сольных эпизодов за счет расширения круга образов, тембрального разнообразия, динамических контрастов, использования различных скрипичных приемов.

Первая часть (Moderato), как и в предыдущих концертах Виотти, написана в сонатной форме с двойной экспозицией. Вступительное tutti открывается драматически звучащим у всего оркестра аккордом (а-молл) на фермате. Указанный здесь прием постепенного нарастания и затухания звука говорит о неразрывной связи концерта с оперной музыкой. Проведение главной партии (в нюансе *p*) поручено первым скрипкам. При повторном проведении ее подхватывают духовые инструменты – флейта, кларнет, гобой и фагот. Тембрально обыгрываясь, в рамках вступления проходят все темы, встречающиеся в сольной экспозиции.

Главная партия солиста (лирический марш) строится на звуках нисходящего тонического трезвучия (*рис. 1*) и проводится дважды – сначала в верхнем регистре, затем на D-струне. Ее тематическое строение на основе первых «трех ударов» отсылает к театральной музыке. Значение этого динамического приема для дальнейшего развития материала, прекрасно осознавал Вивальди⁴¹⁹. По аналогичному принципу строит первую тему Бах в скрипичном концерте E-dur BWV 1042, позднее Гавинье в концерте № 5 op. 4 A-dur. На рубеже XVIII – XIX

⁴¹⁸ Из всех двадцати девяти концертов Виотти только некоторые имеют посвящения – № 2 E-dur, № 7 B-dur, № 22 a-moll, № 27 G-dur, № 28 a-moll, № 29 e-moll.

⁴¹⁹ Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма. С. 42–43.

веков французские скрипачи расширили художественные рамки этого принципа и выдвинули на первый план красоту звучания инструмента⁴²⁰.



Рис. 1. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-молл, I ч., тт. 81–84 (клавир)

В целом, в композиции первой части можно отметить некоторые необычные черты, которые можно связать с оригинальностью мышления и богатством творческого облика скрипача. Если в концертах Моцарта все логично и вытекает из общего построения, то у Виотти она строится фрагментарно и носит несколько фантазийный характер. Так, прежде чем провести в тональности доминанты (E-dur) побочную партию, Виотти в обеих экспозициях неожиданно включает в одноименном мажоре (A-dur) новую тему, которая, в свою очередь, содержит два образа – лирический, полный возвышенных чувств (рис. 2) и второй, построенный на контрасте ей – целеустремленный, наделенный виртуозным блеском.

Аналогичный прием внесения свежей музыкальной идеи в рамки главной партии ранее уже встречался в его концерте № 18 e-moll. Отдаленно он может напоминать принцип строфичности в вокальных сонатных формах Моцарта, где такой подход был обусловлен содержанием текста⁴²¹.

⁴²⁰ Здесь также присутствует чисто техническая задача – подготовить исполнительский аппарат к виртуозным приемам игры. Этот принцип иногда использовали в своих концертах и скрипачи-композиторы романтического направления. В связи с этим необходимо упомянуть, что в конце XVIII века еще была распространена традиция исполнения скрипачом-солистом оркестровых tutti. Поэтому не случайно авторы тщательно вписывали в партию солиста (Violino Principale) оркестровую партию группы первых скрипок. Вероятно, только с появлением скрипичного концерта Бетховена и эта традиция была оставлена.

⁴²¹ Нагина Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М., 2015. С. 123–127.



Рис. 2. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-moll, I ч., тт. 102–105 (партия скрипки)

По сравнению со скрипичными концертами Моцарта, разработки большинства первых частей концертов Виотти значительно увеличены в объемах за счет расширения разделов *tutti* и *solo*. В концерте а-moll разработка открывается очень певучей и лирической темой в тональности Е-dur, мотив которой уже звучит в конце экспозиции – в партии скрипок в терцию на оstinатном басу (рис. 3).



Рис. 3. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-moll, I ч., тт. 180–184 (клавир)

У солиста она полноценно развивается из одноголосной темы, проходящей в верхнем регистре, перерастая в двухголосие (рис. 4).



Рис. 4. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-moll, I ч., тт. 184–188 (партия скрипки)

Необыкновенно выразительное звучание этой теме придает использование Виотти колористических возможностей инструмента, связанных с особенностями скрипичного интонирования.

Моторный раздел разработки, построенный на элементах главной и заключительной партий, насыщен виртуозными приемами, где изысканно сочетаются арпеджированные фигуры в штрихе *détaché*, острый пунктирный ритм, хроматические последовательности, трели. Заканчиваясь на доминантовом аккорде в тональности *cis-moll*, он сразу же переходит в репризу, которая начинается с полного проведения побочной партии в ее гармоническом варианте (рис. 5). Усиливая контраст, Виотти, таким образом, привлекает особое внимание к лирической стороне музыки, что свидетельствует о романтической направленности концерта.



Рис. 5. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-moll, I ч., тт. 220–224 (партия скрипки)

Вся короткая реприза строится на очень сжатом материале обеих экспозиций. Главная партия репризы звучит сначала в оркестре, мягко вырисовываясь из мажорного эпизода. Ее оркестровое проведение украшено изящными пассажами солирующей скрипки. Здесь также очевиден элемент театральности – солист ведет диалог с оркестром, его реплики имеют непринужденный и слегка прихотливый характер. Возникая в изысканно-элегантной манере, они постепенно наполняются возвышенно-патетическими чертами (рис. 6).



Рис. 6. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-молл, I ч., тт. 240–246 (клавир)

Заключительная тема, как и в экспозиции, носит расширенный характер, обрастая разного рода фигурациями. После небольшого оркестрового проведения, завершающегося на доминанте, наступает каденция солиста⁴²².

В техническом отношении первая часть не представляет особой трудности. Хотя здесь и встречаются достаточно сложные скрипичные приемы, требующие особой ловкости и точности игровых движений, (например, пассажи с трелями, скачки на широкие интервалы, двойные ноты и т. д.), все же они очень приятны и удобны для исполнения. Виотти мастерски использует характерный прием повторов с яркими динамическими контрастами, различные фигурации двойными нотами, которые создают внешний эффект виртуозности. Возможно, именно благодаря таким качествам данный концерт так любим в учебном репертуаре.

Медленная часть (*Adagio*) концерта а-молл – одна из самых выразительных кантилен в творчестве Виотти, где наиболее красочно проявилось влияние оперной арии⁴²³. Мелодичность построений, свободное изложение музыкального материала, интонационно осмысленные ходы шестнадцатыми и

⁴²² Каденции к концерту № 22 а-молл Виотти были написаны выдающимися скрипачами XIX века. Среди них известны каденции Д. Аляра, Э. Сорэ, Г. Леонара, Г. Венявского. Каденции Ф. Давида и Й. Иоахима наиболее часто исполняются в современном репертуаре.

⁴²³ Среди всех концертов Виотти лондонского периода только в двух медленные части написаны в темпе *Adagio* – № 20 D-dur и № 22 а-молл (остальные имеют обозначение *Andante*).

тридцатьвторыми, которые требуют не только выразительного «пропевания», но иногда и декламационности, – все это отсылает к итальянскому вокальному искусству. В отличие от средних частей концертов парижского периода, в *Adagio* концерта № 22 преобладает светлый и безмятежный характер (E-dur) (рис. 7). Драматизм крайних частей цикла здесь уступает место возвышенно-созерцательному чувству. Не случайно Брамс, выдвигая это сочинение в один ряд с моцартовскими концертами⁴²⁴, так душевно отзывался о нем в одном из писем к К. Шуман (1878): «Концерт Виотти ля минор – мое особенное наслаждение... Это изумительное произведение, проявляющее удивительную свободу изобретательства; оно звучит так, как будто он [Виотти – П.П.] импровизирует, и все детали продуманы и оформлены виртуозно»⁴²⁵.



Рис. 7. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-мажор, II ч., тт. 1–5 (клавир)

Лишь однажды Виотти нарушает образную сферу, включая в связующее tutti одноименный минор, который придает звучанию драматический оттенок (рис. 8).

⁴²⁴ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. С. 293.

⁴²⁵ Цит. по: White Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos. P. 178.



Рис. 8. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-молл, II ч., тт. 30–34 (клавир)

Строение части (простая трехчастная форма) имеет необычные черты. Например, в репризе на месте побочной партии неожиданно появляется новая тема (рис. 9). Возможно, что с а-молл'ным концертом Виотти был знаком Бетховен. Б. Шварц обнаруживает явное сходство гармонического строя и стилистики этой мелодии с темой медленной части его скрипичного концерта D-dur, op. 61 (рис. 10)⁴²⁶.



Рис. 9. Дж.-Б. Виотти Концерт для скрипки с оркестром № 22 а-молл, II ч., тт. 39–42 (партия скрипки)



Рис. 10. Л. ван Бетховен Концерт для скрипки с оркестром D-dur, II ч., тт. 65–68 (партия скрипки)

⁴²⁶ Schwarz B. Beethoven and the French Violin School. P. 446.

Финал *Agitato assai* написан в типичной для заключительных частей концертов Виотти форме рондо. Проявление венгерского колорита в теме рефрена указывает на явное внимание Виотти к национально-характерным элементам, интерес к которым у композиторов только начинал формироваться. Первая тема начинается с триольного затакта и ярко акцентированной сильной доли (*рис. 11*). Острые пунктиры, пассажи шестнадцатых на длительном протяжении, пронизывающие всю часть, наделяют музыку танцевальным характером с оттенком изысканного изящества (*рис. 11*).

а)



б)



в)



Рис. 11. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 а-молл, III ч., *а* – тт. 1–5, *б* – тт. 19–21, *в* – тт. 13–17 (партия скрипки)

Контрастная тема, представленная после первого ригурнеля, изложена в параллельном мажоре и строится на элементах основной темы (*рис. 12*).



Рис. 12. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, III ч., тт. 40–47 (партия скрипки)

Третье проведение рефрена Виотти поручает оркестру, который звучит очень ярко и насыщенно (*fortissimo*). Наполненная драматизмом и волевыми чертами тема неожиданно сменяется педалями духовой группы, звучащей в нюансе *piano*. Такой прием, по замечанию В.Ф. Мильштейна, мог оказать воздействие на Бетховена, который в финале «Героической симфонии» использует схожий переход к хоралу⁴²⁷.

Главная тема и следующие за ней пунктирные фигурации приходят к аккомпанированной каденции солиста. Она становится новаторским приемом в этом жанре и свидетельствует об увеличении роли оркестра во взаимоотношениях с солистом.

Вполне вероятно, что именно о концерте № 23 G-dur (*Lettre C*) Виотти упоминает А. Пужен по случаю бенефиса Й. Гайдна, состоявшегося в 1794 году в *Hannover-Square*⁴²⁸. Концерт посвящен английскому композитору, крупнейшему представителю школы вирджиналистов – Джону Буллу (1563–1628), поэтому и получил название «John Bull». Он отличается от предшествующих сочинений простотой и ясностью изложения, что может свидетельствовать о некоторых уступках, которые он сделал, желая угодить вкусам английской публики. По словам Байо, Виотти намеренно использовал стиль Генделя, которым проникнуто все сочинение, и в особенности средняя его часть⁴²⁹.

Первая часть, написанная в форме сонатного *Allegro*, открывается оркестровым вступлением, в котором закладываются основной материал, развивающийся в сольной экспозиции. В отечественной педагогике общий тонус музыки первой части обычно связывают с героическими образами французской

⁴²⁷ Мильштейн В. П. Дж. Виотти и его скрипичные концерты: к истории классического скрипичного концерта. С. 105.

⁴²⁸ Концерт № 23 G-dur был написан в 1792–1794 годах и впервые опубликован в 1804 году в Париже.

⁴²⁹ *Baillot. P. Notice sur Viotti. P. 5.*

революции. Такой подход к музыке Виотти вызван присутствием маршевых элементов в аккомпанементе, частым использованием пунктирного штриха и ходов на широкие интервалы, придающих главной партии волевые и мужественные черты⁴³⁰. Однако исследовательница творчества Виотти М. Деллабора предлагает рассматривать первую часть с несколько иной точки зрения, акцентируя внимание на спокойном, широком движении главной темы, связывая ее тематический материал с симфониями Гайдна⁴³¹.

В оркестровой экспозиции главная тема, задающая характер основного движения в темпе *alla breve*, проходит отрывочно и в нюансе *piano* (рис. 13).



Рис. 13. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 1–5 (клавир)

Полностью она появляется только во вступлении солиста и уже в измененном варианте (рис 14).



Рис. 14. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 84–91 (клавир)

⁴³⁰Данного мнения придерживается известный новосибирский педагог-методист, доктор искусствоведения, профессор А.В. Гвоздев. *Гвоздев А. В.* Изучение произведений крупной формы в старших классах ДМШ. Новосибирск, 1992. С. 62.

⁴³¹ *Dellaborra M.* Giovanni Battista Viotti. P. 160.

Главная партия солиста включает два контрастных по характеру проведения, повторяющихся почти дословно. Первый раз она звучит в нюансе *forte* и имеет яркие выразительные интонации, не лишённые декламационности (рис. 15 а). В нюансе *piano* она смягчена лирическим чувством. Виотти в элегантной манере сопоставляет разные регистры звучания, переносит тему на Ре-струну (рис. 15 б).



Рис. 15. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., а – тт. 84–91, б – 92–99 (партия скрипки)

Основной образ главной темы утверждается завершающим эпизодом бравурного характера, изложенным шестнадцатыми в нюансе *forte* (рис. 16).



Рис. 16. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 99–101 (партия скрипки)

Такое предвосхищение в главной партии основных тем всей экспозиции, но уже на гораздо более высоком художественном уровне, можно встретить в первой части скрипичного концерта Брамса D-dur op.77.

Побочная партия носит светлый и лирический характер, приобретает в партии солиста новые черты, что станет характерно для концертов Роде. Вокальные реплики солирующей скрипки сменяются пунктирным ритмом, придающим маршевой теме грациозные черты (рис. 17).



Рис. 17. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 109–115 (партия скрипки)

Заключительная партия изложена в виде триольных фигураций с использованием разных регистров звучания. Большую динамичность музыке добавляет прием контрастного противопоставления (рис 18).



Рис. 18. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 130–133 (партия скрипки)

Несмотря на то, что материал разработок концертов a-moll и G-dur имеет схожие черты, в них есть и существенные отличия. Например, в G-dur'ном концерте заключающая сольную экспозицию тема продолжается в оркестровом проведении разработки, а вступление солиста с новой темой (на выдержанной

ноте в нюансе *piano*) накладывається на проходящую в спокойном движении четвертями тему в оркестре (рис. 19).



Рис. 19. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 198–206 (клавир)

Аналогичный прием наложения можно наблюдать в конце сольной экспозиции первой части концерта Моцарта KV 216. В разработке G-dur'ного концерта Виотти выстраивает темы в «зеркальном» отражении, таким образом, как бы устанавливая связь с экспозицией и подготавливая репризу. Проникновенный диалог между солирующей скрипкой и оркестром, возникающий в разработке на основе образов побочной партии и не выходящий за рамки нюанса *piano dolce*, приводит к ниспадающим интонациям скрипки (*lamento*) на уменьшенной гармонии (рис. 20).



Рис. 20. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 216–219 (клавир)

Квартольные фигуры скрипки в нюансе *forte* возвращают образный характер главной темы экспозиции и приводят к главной партии, которая, как было отмечено выше, звучит в тональности H-dur и нюансе *piano*. Нисходящие

интервалы и смена ладового колорита во втором проведении темы придают звучанию трогательный, задушевный характер (рис. 21).



Рис. 21. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 254–261 (клавир)

Новаторским приемом Виотти является включение в конце разработки взятого из сольной экспозиции заключительного элемента главной партии – таким образом, происходит как бы объединение ее с репризой, что служит более целостному восприятию формы первой части концерта.

В репризе он ограничивается проведением начальной темы главной партии, которая сразу же переходит в заключительную тему, и, как было в a-moll'ном концерте, опускает побочную. После каденции следует оркестровое tutti, которое частично построено на материале разработки.

В концерте G-dur Виотти использует меньший состав оркестра, чем в предыдущем, a-moll'ном концерте: струнная группа, две флейты, фагот и две валторны. Однако это не сказывается на уменьшении роли оркестра в его взаимоотношениях с солистом, он по-прежнему имеет определенное значение в развитии тематического материала. Например, оркестр вводит вступление солирующей скрипки в разработке (Рис. 18) и открывает главную тему части, проходящую разработке (рис. 22).



Рис. 22. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 246 –253 (клавир)

Флейты выполняют функции отсутствующих в партитуре гобоев и иногда выступают в диалоге с первыми скрипками (например, в побочной партии оркестровой экспозиции). Их реплики добавляют общему звучанию партитуры изящество и некоторую изысканность. Фагот и валторны поддерживают гармоническую основу и участвуют только в tutti для придания тембральной красочности и масштабности звучания. Такой небольшой состав оркестра делает звучание оркестра более легким и полетным, а по характеру изложения тем оркестровые ритурнели напоминают симфонии Гайдна.

Средняя часть концерта обладает очень небольшими размерами и достаточно ясным строением формы – АВА, где В – это оркестровый ритурнель. За оркестровой кодой следует небольшая каденция солиста. Особенность этой части заключается в расширении функций оркестра, который здесь имеет большое значение как гармонической основы для поддержания мелодической линии. Участие флейты не только в оркестровом проведении, но и на фоне темы солирующей скрипки придает музыке мечтательный, созерцательный характер (рис. 23). Байо, высказываясь о средней части данного концерта, отмечал, что «старинный колорит, предельная простота и глубина выражения в *Adagio* возводят его в ранг самых прекрасных сочинений этого жанра»⁴³².

⁴³² Baillot P. Notice sur Viotti. P. 5.



Рис. 23. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, II ч., тт. 1–9 (клавир)

Яркий, жизнерадостный финал концерта открывается зажигательной темой, в основе которой лежит излюбленный Виотти пунктирный ритм, наполняющий музыку полетностью и стремительностью, наделяя ее чертами тарантеллы. Таким образом, он возвращает в образную сферу финалов «парижских» концертов. Необычность финалу придает аккомпанемент струнных инструментов, начинающийся за два такта до появления основной темы рефрена и создающий эффект звучания волынок (рис. 24). Схожий эффектный прием использовал Моцарт в финале своего скрипичного концерта KV 216.



Рис. 24. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, III ч., тт. 1–7 (клавир)

Оstinатный аккомпанемент продолжается на протяжении первого проведения темы. В коде оркестр и солист меняются ролями – главная тема при этом звучит в оркестре у первых скрипок, а солист как бы сам имитирует мягкое звучание волынки.

Первый эпизод строится на отзвучавшем в оркестре в нюансе *piano* в тональности доминанты (D-dur) мотиве, имеющем народные истоки (рис. 25).



Рис. 25. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, III ч., тт. 81–87 (партия скрипки)

Резким контрастом, напоминающим финал скрипичного концерта Моцарта KV 216 (рис. 27), служит внезапный переход темы в триольные фигуры в нюансе *forte* (рис. 26).



Рис. 26. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, III ч., тт. 88–91 (партия скрипки)



Рис. 27. В.-А. Моцарт Концерт KV 216, III ч., тт. 269–272 (партия скрипки)

Свойственное творчеству венских классиков разработочное развитие в форме рондо, глубина контрастов, принципы единства нашли также применение в заключительных частях поздних концертов Виотти. Разработочную функцию в финале концерта G-dur выполняет второй эпизод, неожиданно появляющийся в

тональности Es-dur в нюансе *fortissimo* и представляющий яркий контраст теме предшествующего рефрена. Некоторые черты драматичности, проникающие внезапно в тему солирующей скрипки и оркестра во втором эпизоде, по характеру напоминают бетховенские приемы (рис. 28).



Рис. 28. Дж.-Б. Виотти Концерт G-dur, I ч., тт. 164–172 (клавир)

Как и в финале a-moll'ного концерта, оркестр здесь играет важную роль. Рефрен обретает законченную форму каждый раз после проведения и развития главной темы в оркестре. Активное участие принимает флейта, игриво вступая в диалог с солистом в теме рефрена. Струнные на всем протяжении сочинения находятся в непрерывном взаимодействии с солистом, особенно это прослеживается в изменении фактуры изложения оркестровых голосов во втором эпизоде. Пульсирующий аккомпанемент струнной группы, напоминающий короткие тремоло, то добавляет полетности разворачивающейся теме солиста, то придает ей тревожные черты.

Английская публика по достоинству оценила новое сочинение Виотти. Влияние симфонического творчества Гайдна в первой части, патетические черты во второй, и построенный на народных элементах танцевальный финал обеспечили успех концерту. Его популярности также способствовала публикация в декабре 1794 года фортепианной транскрипции концерта № 23 G-dur, сделанной

близким лондонским другом Виотти – чешским пианистом Яном Дюссеком (1760–1812)⁴³³.

Итак, соединив лучшие достижения различных национальных традиций с собственными новаторскими приемами игры, Виотти открыл новые горизонты для развития всего скрипичного искусства в целом. Важным этапом стало раскрытие как кантиленных качеств скрипки, так и развитие виртуозно-концертного стиля игры. В этом отношении Виотти можно назвать ключевым связующим звеном между скрипичными концертами Моцарта и сочинениями композиторов романтического направления.

Проникая в тайны скрипичного мастерства, расширяя выразительные свойства звучания инструмента, Виотти всегда следовал традициям вокального искусства. В этом секрет необыкновенной «певучести» фактуры сольных партий его концертов, как в кантиленных, так и в моторных разделах. В искусном использовании «моторной» техники, различных элементов танцевальных жанров, в которых он опирался на народные истоки итальянской, французской, немецкой, польской, шотландской музыки, Виотти развивал концертные качества инструмента.

Влияние стиля Виотти очевидно в ранних концертах немецкого скрипача-романтика Людвига Шпора, который в своей автобиографии признавал, что концерты Виотти послужили для него образцом в создании своих собственных скрипичных концертов⁴³⁴. В первую очередь, это сказалось в строении формы, художественной образности, использовании тематического материала, применения различных скрипичных приемов. Если вспомнить, что учеником Шпора был известный немецкий скрипач Фердинанд Давид (1810–1873), в скрипичных концертах которого также узнаваем стиль Виотти, можно сделать заключение, что пропаганда Й. Иоахимом в конце XIX столетия знаменитого *amoll'*ного концерта Виотти не случайна – Иоахим некоторое время обучался у Давида. Известно, что советами Давида пользовался Мендельсон, когда сочинял

⁴³³ *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. P. 66.

⁴³⁴ *Spoehr L.* Autobiography. P. 13.

свой скрипичный концерт e-moll op. 64, мелодичность и виртуозность которого отсылает к сочинениям Виотти.

Сегодня концерты Виотти интересны не только с педагогической точки зрения. Важно учитывать их историческое значение, связанное с процессом формирования сольного инструментального концерта и развитием скрипичного исполнительства⁴³⁵.

§2.3. Концерты для скрипки с оркестром Р. Крейцера⁴³⁶

«Два гения человечества, каждый по-своему, обессмертили имя Родольфа Крейцера – Бетховен и Толстой. Первый посвятил ему одну из своих лучших скрипичных сонат, второй, вдохновившись этой сонатой, создал знаменитую повесть»⁴³⁷, – именно так открывает Л. Раабен свой биографический очерк о знаменитом французском музыканте конца XVIII – начала XIX века. Среди плеяды блестящих скрипачей того времени, пожалуй, именно Р. Крейцеру⁴³⁸ (1766–1833) удалось наиболее ярко отразить характерные национальные черты французской культуры, оказавшиеся созвучными публике в эпоху великих перемен.

Родольф Крейцер, немец по происхождению, родился в Версале⁴³⁹. Первые уроки игры на скрипке получил у своего отца – кларнетиста и скрипача Яна Якоба Крейцера, который состоял на службе в оркестре Версальского театра, а также обучал на скрипке детей французской знати⁴⁴⁰. С 1778 года учителем

⁴³⁵ В XXI веке в мировом скрипичном исполнительстве наметилась тенденция к возрождению творчества Виотти. Так, в 2005 году в Италии был выпущен альбом из десяти дисков с записью всех двадцати девяти концертов Виотти в исполнении известного итальянского скрипача-виртуоза Франко Мещена (1953) в сопровождении камерных оркестров «Symphonia Perusina» и «Milano Classica». Мещена выполняет две функции – солиста и дирижера.

⁴³⁶ Материалы параграфа частично опубликованы в статье *Подмазова П. Б.* Родольф Крейцер и его скрипичные концерты // *Старинная музыка.* 2017. № 2 (76). С. 26–29.

⁴³⁷ *Раабен Л. Н.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. С. 42.

⁴³⁸ В переводе с немецкого языка Kreutzer будет звучать как Кройцер. Мы будем придерживаться более привычного для отечественной исполнительской и педагогической среды произношения – Крейцер.

⁴³⁹ Портрет Крейцера – в Приложении Б (*рис. 4*).

⁴⁴⁰ Вполне вероятно, что Крейцер пользовался при этом французским переводом скрипичной Школы Л. Моцарта, популярной в те годы в Париже, а также некоторыми упражнениями, захваченными из родного города Бреслау. А. Стамиц, в свою очередь, познакомил его со скрипичными сочинениями итальянских композиторов. *Hardy J.* Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles: 1766–1789. P. 16–18.

талантливого мальчика стал проживавший в то время в Париже представитель «мангеймской школы» Антон Стамиц⁴⁴¹. И уже через два года с начала занятий с ним, юный Родольф Крейцер успешно дебютировал в Concert Spirituel, исполнив концерт своего учителя. В возрасте 13 лет он исполнял уже концерт собственного сочинения, «...прелесть и совершенство которого взволновали восторженную публику»⁴⁴².

Появление юного виртуоза на парижской сцене вызвало многочисленные восторженные отклики в прессе. В частности, «Музыкальный альманах» по этому поводу сообщал: «25 мая 1780 года Крейцер в возрасте тринадцати лет исполнил на скрипке концерт, сочиненный Антоном Стамицем, его Учителем. Его просили повторить этот концерт, и во второй раз аплодисменты были такими же всеобщими. В этом молодом Виртуозе все распознали редкий талант. Без сомнения, исполнительское мастерство, мышление, качество игры выходят за пределы обычного совершенства»⁴⁴³.

Благодаря усилиям Стамица Крейцера заметила Мария-Антуанетта, чье покровительство сыграло важную роль в трудное для талантливого юноши время, когда он остался без родителей⁴⁴⁴. По ее протекции в 1785 году Крейцер поступил на придворную службу, став одним из «музыкантов короля». Именно в этом качестве в предреволюционную эпоху его обычно представляли в анонсах «Духовных концертов», где он регулярно выступал как солист. Современники с восторгом отзывались о ярком индивидуальном стиле игры Крейцера, сравнивая с прославленным итальянским виртуозом: «[Исполнительская] манера Виотти – это также и его манера. Тот же сильный тон и широкое движение смычка в Allegro...»⁴⁴⁵.

⁴⁴¹ Антон Стамиц (1754 – между 1796 и 1809) – младший сын известного мангеймского композитора, скрипача и педагога Яна Вацлава Антонина Стамица (1717–1757).

⁴⁴² *Busby T.* Concert room and orchestra anecdotes of music and musicians. Vol. I. London, 1825. P. 203.

⁴⁴³ Цит. по: *Hardy J.* Rodolphe Kreutzer, sa jeunesse à Versailles: 1766–1789. P. 20.

⁴⁴⁴ *Ibid.* P. 32.

⁴⁴⁵ *Williams M. D.* The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer. P. 160.

В период революционных событий Крейцер был уже вполне сложившимся музыкантом, находившимся в зените своей сольной скрипичной карьеры. И довольно долго он оставался одним из ведущих скрипачей Парижа.

Известный критик Ф.-Ж. Фетис, услышав в юности игру Крейцера, впоследствии заметил: «В своем таланте инструменталиста [он] более следовал интуиции, чем школе. Эта интуиция, богатая и полная огня, придавала его исполнению оригинальность выражения и вызывала такую силу воздействия на аудиторию, была столь обаятельна, что ни один из исполнителей не смог его превзойти»⁴⁴⁶. Фетис обратил внимание на такие качества исполнительского стиля Крейцера, как блеск, возвышенность, почти рыцарственность его манеры, мастерство как в пении на инструменте, так и сложных пассажах, мощный звук, точную интонацию. Единственный упрек, который он адресовал Крейцеру – отсутствие разнообразия в штрихах, приверженность к певучему звучанию в ущерб рельефной артикуляции⁴⁴⁷.

Несомненно, заслуживает внимания весьма насыщенная общественная деятельность Крейцера, особенно в молодые годы. Наряду с Керубини, Кателем, Далеираком, Мегюлем и другими известными парижскими музыкантами того времени, он принимал активное участие в организации революционных фестивалей, массовых народных празднеств, проводимых с 1794 года по приказу Конвента. С 1795 года Крейцер входил в состав директоров консерваторского издательства *Magasin de Musique*⁴⁴⁸.

В 1796 году Крейцер посетил Италию, где по назначению революционного правительства занимался копированием редких манускриптов, чтобы пополнить библиотечный фонд Парижской консерватории⁴⁴⁹. Вероятно, с этой же целью в 1798 году он был включен в состав делегации, сопровождавшей французского посла генерала Ж.-Б. Бернадота в Вену, где, собственно, и состоялось знакомство

⁴⁴⁶ *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 5. Paris, 1863. P. 108.

⁴⁴⁷ *Ibid.* P. 108.

⁴⁴⁸ *Williams M. D.* The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer. P. 105–109.

⁴⁴⁹ *Prod'homme J. G.* Napoleon, Music and Musicians // The Musical Quarterly. 1921. Vol. 7. P. 583.

Крейцера с Бетховеном, который впоследствии посвятил ему свою Сонату A-dur для скрипки и фортепиано op. 47⁴⁵⁰.

Славе Крейцера как выдающегося скрипача и общественного деятеля сопутствовала его популярность как оперного композитора. Долгие годы его сочинения в этом жанре (которых насчитывается более сорока) пользовались успехом у публики, как во Франции, так и за ее пределами. Причем особое признание получили «Поль и Виргиния» и «Лодоиска» (обе 1791), которые ставились, в том числе, в Москве и Петербурге⁴⁵¹. Но, несмотря на большое количество опер, в историю музыки Крейцер вошел, прежде всего, благодаря своим инструментальным произведениям⁴⁵².

Основное место в творческом наследии Крейцера занимает жанр сольного скрипичного концерта, в котором нашли отражения не только виртуозное мастерство и фантазия скрипача, но и многие традиции, присущие исполнительскому искусству конца XVIII – начала XIX века.

Все девятнадцать скрипичных концертов были написаны для его собственных выступлений в период с 1783 по 1810 год⁴⁵³. Как правило, вскоре после премьеры нового сочинения (не позднее чем через год) следовала его первая публикация. В диссертации Майкла Дэй Уильямса, посвященной концертам Крейцера, приведена их подробная хронология⁴⁵⁴. При этом автор, опираясь на анонсы в *Allgemeine musikalische Zeitung* и ранние издания, уточняет их нумерацию, которая оказалась весьма запутанной в публикациях XIX столетия.

⁴⁵⁰ Первоначально Бетховен посвятил это произведение известному в то время английскому скрипачу-виртуозу Дж. Бриджтауэру (1778–1860), гастролировавшему в 1803 году в Вене. Однако затем, покоренный искусством Крейцера, он изменил свое посвящение в пользу последнего. Тем не менее, французский скрипач никогда публично эту сонату не исполнял. Возможно потому, что не оценил по достоинству ее художественные достоинства. Хотя, скорее всего, это было связано с тем, что камерные сочинения в ту эпоху обычно не входили в программы сольных выступлений скрипачей.

⁴⁵¹ Глинка М. И. Литературное наследие. Т. I. Л., М., 1952. С. 68.

⁴⁵² Крейцером было создано 4 концертных симфонии (три симфонии для двух скрипок с оркестром и одна для двух скрипок и виолончели с оркестром), немало камерных сочинений (в том числе струнные квартеты, трио для двух скрипок и виолончели, скрипичные дуэты, сонаты для скрипки и фортепиано). Впрочем, камерные сочинения Крейцера (всего около 50) после смерти композитора в большинстве своем не переиздавались и в настоящее время исполняются крайне редко.

⁴⁵³ В 1810 году из-за травмы левой руки Крейцер был вынужден прекратить свою сольную исполнительскую деятельность.

⁴⁵⁴ Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer. P. 282.

В отечественном и мировом учебно-педагогическом репертуаре особое место занимают концерты Крейцера № 13 D-dur (1803) и № 19 d-moll (1805–1810). Они привлекают исполнителей своей мелодичностью, гармоническим богатством, блестящей виртуозной техникой, ритмическим разнообразием. Оба эти концерта содержат яркие театральные элементы, в их главных темах слышатся героические интонации, им присущи маршевые черты (характерные также для первых частей концертов Виотти и Роде), особенно заметные в D-dur'ном концерте. В концерте d-moll в большей степени преобладает драматическое начало. Несмотря на отражение в этих сочинениях образов, рожденных героической эпохой революции и первых лет Империи, музыкальный материал в значительной степени проникнут необыкновенной теплотой крейцеровского лиризма, родственного вокальному стилю современников композитора – Мегюля и Керубини.

Первые части концертов Крейцера № 13 D-dur и № 19 d-moll написаны в форме сонатного Allegro, но, как и концерты Виотти, они имеют некоторые отклонения от его классического строения⁴⁵⁵. В первую очередь, это связано с исполнительскими задачами – желанием продемонстрировать собственное виртуозное мастерство, показать возможности звучания инструмента в разных регистрах, наиболее красочно раскрыть кантиленную природу скрипки. Все это приводит к расширению рамок изложения музыкального материала.

Сохраняя уже сложившуюся в концертах Виотти традицию, Крейцер трактует оркестровую экспозицию первых частей D-dur'ного и d-moll'ного концертов как оперную увертюру, где задается основной тон всему сочинению. В большой степени здесь сказалось влияние мангеймских симфонистов, которым, в целом, была свойственна яркая «театральность» в начале произведений⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Американский исследователь Дэй Уильямс рассматривает строение концертов Крейцера по принципу чередования tutti–solo. *Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer*. P. 113. Он также отмечает, что в поздних концертах композитор отходит от формы сонатного Allegro, характерной для начальных частей его ранних концертов (влияние мангеймской школы), и возвращается к излюбленной итальянскими и французскими композиторами скрипичных концертов барочной ритуальной форме. *Ibid.* P. 120.

⁴⁵⁶ *Дворницкая А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов: поэтика жанров: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2015. С. 94.*

В оркестровом ритурнеле концерта № 13 D-dur Крейцер строит первое tutti на основе развернутой главной темы, утверждая основной образ, и пропускает побочную партию, которая появляется только у солиста (рис. 29).



Рис. 29. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 1–8 (клавир)

Компенсируя ее отсутствие, он включает в конце оркестрового вступления совершенно новую тему лирического характера, проходящую на органном пункте D-dur и которая еще раз появится в рамках первой части. Ее мягко ведут в оркестре скрипки с флейтой (рис. 30).



Рис. 30. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 52–59 (клавир)

Главная партия солиста основана на простых интонационных ходах (движение по звукам трезвучия и постепенное движение). Преобладание крупных

длительностей отличает ее от связующей, побочной и заключительной партий, интонации которых мелодизированы и прослеживаются в фигурациях и виртуозных пассажах. Однако и здесь есть некоторые особенности. Для Крейцера становится характерным прием чередования «военного» и «лирического» начал, причем не только на протяжении всего цикла, но и внутри самих тем⁴⁵⁷. В таком композиционном подходе он значительно развивает тенденции поздних концертов Виотти, в которых темы сентиментально-лирического склада сменяются бравурными разделами яркой виртуозной направленности. Так, в D-dur'ном концерте внутри главной партии солиста Крейцер смягчает эмоциональный напор, начиная второе предложение в тональности e-moll, и еще более усиливает смену образов в рамках одной партии, завершая ее дополнением доблестного характера (рис. 31).



Рис. 31. П. Крейцер Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 69–80 (клавир)

Расширение образных сфер в концертах Крейцера во многом связано с развитием симфонической музыки. Главные темы первых частей концертов приобретают возвышенно-героический характер, им присущи цельность и однородность (рис. 32).

⁴⁵⁷Данной точки зрения придерживаются ведущие исследователи творчества П. Крейцера. *White Ch. Giovanni Baptista Viotti and His Violin Concertos*. P. 92; *Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer*. P. 136–139.



Рис. 32. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll I ч., тт. 1–9 (клавир)

В сольных экспозициях героический образ главных тем Крейцер усиливается за счет акцентов на длинных нотах, скачков на широкие интервалы, острого пунктирного ритма, взлетающих вверх виртуозных пассажей. Масштабность замысла d-moll'ного концерта сказывается в значительном расширении главной темы сольной экспозиции за счет модуляционных оборотов, приемов импровизационности и развития темы на мотиве побочной партии.



Рис. 33. Р. Крейцер Концерт № 19, d-moll, I ч., тт. 71–82 (клавир)

В концерте d-moll Крейцер исключает связующую партию, соединяя главную и побочную темы фанфарным звучанием tutti и короткой последовательностью триолей у солиста (рис. 34).



Рис. 34. Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 117–134 (клавир)

В сольной экспозиции D-dur'ного концерта связующая партия (h-moll) начинается на элементах главной темы, таким образом, содержит в себе производный контраст, что было характерно для композиторов высокого уровня мастерства, таких как Гайдн и Моцарт. Традиционно выполняя функцию тональной связки между главной и побочной партией, она отличается насыщенным тональным планом: после гармонического утверждения D-dur автентическим оборотом T-D-T, следует ход (сопоставление тональностей h-moll, a-moll, E-dur с их закреплением посредством своих доминант), подготовка тональности побочной партии (предыкт).

Побочные партии концертов Крейцера всегда наполнены тонким лиризмом и проникнуты теплотой и задушевностью пения на инструменте, раскрывая дарование Крейцера как оперного композитора. Усиление ее роли служит характерной чертой концертов позднего классицизма. В D-dur'ном концерте, впервые появляясь только в сольной экспозиции, она отличается высокой степенью разработанности – имеет трехчастную форму и звучит в тональности доминанты (A-dur). Неконтрастность главной и побочной тем – особенность раннеклассической сонатной формы, в которой, как исключительный случай, эти темы могли быть идентичны и отличаться только тональностью. В концерте D-dur побочная партия не имеет ярко выраженного контраста по отношению к главной теме, но она более напевна, шире по диапазону, использует выразительные речевые интонации. Здесь можно увидеть черты производности от главной – те же крупные длительности являются каркасом темы (половинные ноты в начале фраз и в каденциях).



Рис. 35. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 94–109 (клавир)

Разработка первой части концерта D-dur⁴⁵⁸ не содержит новых тем, а повторяет в тональности a-moll материал оркестровой экспозиции, представляя собой как бы ее «слепок». Органный пункт новой темы, звучавшей в оркестровой экспозиции, изложен здесь уже не на тонике, а на доминанте. Партия солиста в разработке также включает материал сольной экспозиции. Поэтому репризу Крейцер начинает сразу с побочной партии солиста в тональности D-dur, которая проходит сначала в теплом регистре D-струны, поднимаясь при повторении на октаву выше. Главная тема появится в репризе лишь в оркестровом tutti, завершающим часть. Таким образом, основной художественный образ пронизывает всю часть, обрамляет ее, придавая структуре законченные черты. Подобное формообразование может служить как показателем высокого уровня композиторского мастерства, так и признаком возникновения новых тенденций в музыкальном искусстве.

Особенности строения также присущи первой части d-moll'ного концерта. Проявляя оригинальность мышления, Крейцер включает в разработку новый раздел солиста, который имеет ярко выраженные маршевые черты (рис. 36).



Рис. 36. П. Крейцер Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 207–214 (клавир)

Он подготавливается оркестровым эпизодом в тональности F-dur, который, в свою очередь, выстроен на элементах главной партии. Развитый за счет модуляционных и фигурационных оборотов, проходящих в партии солиста, раздел плавно переходит в главную партию сольной репризы.

⁴⁵⁸ В исполнительской практике этот раздел концерта часто называют «второе соло».

Сольную репризу d-moll'ного концерта Крейцер насыщает триольными фигурациями, хроматизмами, придавая ей характер импровизационности, и по всем законам классической школы модулирует в тональность D-dur побочной темы.

В репризах Крейцер расширяет рамки звучания инструмента и в полной мере раскрывает его тембральное богатство. В обоих концертах он дважды проводит побочную тему. В D-dur'ном концерте при повторении поднимает ее на октаву выше, придавая ей светлое звучание и нежный, мечтательный характер. В концерте d-moll, наоборот, опускает на октаву ниже, перемещая на G-струну и создавая мужественный образ⁴⁵⁹. Т. Берфорд связывает особенность контрастного сопоставления одной и той же темы в разных регистрах звучания с традициями ансамблей комических опер второй половины XVIII столетия, «в которых тема, излагаемая героиней (высокий темброрегистр), затем без существенных изменений переходила к герою (низкий темброрегистр)⁴⁶⁰.

Заключительные партии обоих концертов D-dur и d-moll имеют у Крейцера развернутое строение за счет продолжительных фигураций солиста. Этот виртуозно-композиторский прием, который был развит в концертах Виотти, встречался и в более ранних французских образцах концертного жанра, например, у Сен-Жоржа. Следуя традициям Виотти, Крейцер применяет схожие принципы развития материала, орнаментику, штриховые комбинации смычка, разнообразные ритмические формулы⁴⁶¹.

Для средних частей концертов Крейцера характерна форма А В А'. Так, в концерте № 13 D-dur вторая часть (Adagio) имеет три раздела с семитактовым оркестровым вступлением, ритмический рисунок которого разделяет грани формы (рис. 37). Этот же пунктирный ритм звучит в оркестре после окончания проведения темы (период из двух предложений с расширением во втором предложении).

⁴⁵⁹ Характерный прием Паганини – проведение темы на одну или две октавы вниз при ее повторении.

⁴⁶⁰ Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. С. 279.

⁴⁶¹ Каденции к первым частям анализируемых концертов Крейцер (как Виотти и Роде) не выписывает, а только обозначает место, где она должна исполняться.



Рис. 37. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, II ч., тт. 1–18 (клавир)

Модуляция в оркестре приводит к C-dur, в котором пребывает почти вся середина, возвращая основную тональность (A-dur) в репризе через одноименную тональность – a-moll. Реприза расширена: несовершенная каденция во втором предложении продолжается небольшой каденцией солиста.

Вторая часть (Andante) концерта № 19 d-moll имеет также трехчастное строение. Первая тема предваряется четырехтактовым вступлением оркестра с преобладанием пунктирного ритма. Если в D-dur'ном концерте в оркестровом аккомпанементе медленной части Крейцер использует звучание только струнной группы, то в d-moll'ном основная роль во вступлении отводится деревянным духовым инструментам (флейты и гобой в диалоге с фаготом). Так, на фоне деревянных духовых инструментов появляется первая тема солиста, проходящая на G-струне (рис. 38). Темброрегистр, тональность F-dur, короткие затакты, пунктирный ритм – все вместе придет ее благородно-возвышенный характер звучания, который сохраняется и в среднем разделе части. Такая трактовка художественного образа средней части отличается от D-dur'ного концерта, где мелодия солиста разворачивается только на двух верхних струнах.



Рис. 38. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, II ч., тт. 1–12 (клавир)

Начинать медленную часть в басовом регистре звучания скрипки не было типично для Виотти, но станет одним из характерных приемов в творчестве Роде и в сочинениях композиторов романтического направления.

В репризе Крейцер перемещает основную тему в верхний регистр (на Е-струне), поднимая ее второе предложение на октаву выше. Таким образом, на протяжении небольшой по размерам части (56 т. + каденция солиста) он умело раскрывает палитру скрипичных тембров. По сравнению с D-dur'ным концертом, в медленной части концерта d-moll каденция солиста значительно расширена и тщательно выписана композитором, а мелодические фигуры из тридцатьвторых нот носят чисто инструментальный и даже виртуозный характер (рис. 39).

Рис. 39. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, II ч., тт. 56–63 (клавир)

Несмотря на увеличение внимания Крейцера к кантиленным разделам, медленные части в концертах все же не представляют собой лирический центр цикла, а скорее выполняют функцию интермедии.

Крейцеровские финалы привлекают блеском, праздничной приподнятостью, остротой изложения, яркой театрализованностью. Следуя Виотти, композитор строит ритмический рисунок на основе интонаций народных танцев.

Финалы концертов № 13 D-dur и № 19 d-moll написаны в форме рондо, где рефрен и первый эпизод содержат контрастные темы. Второй эпизод проводится на новом материале. Важно заметить, что эпизоды в этих концертах характеризуются выдвиганием на первый план солиста (solo), рефрен же обозначается ремаркой tutti. Яркий контраст tutti и solo – одна из черт концертной формы.

Финал концерта № 13 D-dur (Rondo, Allegretto) начинается сразу с темы солиста, близкой по жанру зажигательной тарантеллы. Ее задорный характер

воплощен с помощью легких виртуозных штрихов. Острый пунктирный ритм, пронизывающий как партию солиста, так и аккомпанемент, Крейцер умело соединяет с кантиленными элементами (рис. 40а).

Вторая тема рефрена проникает в темы эпизодов (рис. 40б), в тональности D-dur она заключает финал (рис. 40в). Кантилена, таким образом, занимает ведущее значение в концерте, что может свидетельствовать о романтических чертах.

а)

Score for the first part of the Rondo, marked "Solo" and "P x Viol.". The score is in 2/4 time and D major. It features a piano introduction with a dotted rhythm, followed by a solo violin part with a dotted rhythm and a piano accompaniment with a dotted rhythm. The score includes markings for "Solo", "P x Viol.", "Str. Ob. Fag. Cor.", "2 Viol.", and "Str. Ob. Fag. Cor.". The section ends with a "Tutti" marking and a "Fl. Fag." marking.

б)

Score for the second part of the Rondo, marked "Minore" and "F Minore". The score is in 2/4 time and D minor. It features a piano introduction with a dotted rhythm, followed by a solo violin part with a dotted rhythm and a piano accompaniment with a dotted rhythm. The score includes markings for "Minore.", "F Minore.", "Solo.", "Str.", "A", "Tutti.", "Str. Ob.", "Fl. Fag.", and "Str.". The section ends with a "Str." marking.

в)



Рис. 40. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, III ч., а – тт. 1–16 (клавир), б – тт. 147–167 (клавир), в – тт. 304–319 (клавир)

В минорном эпизоде (Minore), занимающем в финале центральное место, есть фермата, на которой предполагается каденция солиста, не выписанная в нотах (рис. 40б)

Окончания эпизодов носят черты импровизационности, как видно на примере эпизода Maggiore.



Рис. 41. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, III ч., тт. 214–223 (клавир)

Финал концерта № 13 D-dur строится по принципу R A R B C B R A R, причем второй эпизод (A-dur), выполняющий роль побочной партии,

возвращается в репризе в основной тональности (D-dur), что говорит о чертах сонатности этого рондо.

Несмотря на преобладание тематизма кантиленного характера, здесь велика роль виртуозной фактуры, которая выполняет определенную развивающую функцию. В качестве основных здесь широко применяются принципы варьирования и секвенционности. Опираясь на них, Крейцер изобретает разнообразные ритмические и штриховые сочетания, смело меняет регистры звучания тем, с блеском использует скачки на широкие интервалы. Прекрасно владевший секретами природы инструмента, он щедро демонстрирует возможности верхнего скрипичного регистра, что добавляет звучанию еще бóльшую выразительность.

Финал концерта № 19 d-moll написан в жанре тарантеллы и служит блестящим завершением не только данного цикла, но и всего скрипичного концертного наследия композитора. Тематическое развитие, по словам Дея Уильямса, здесь не представляет основной цели⁴⁶². Но зато в полной мере раскрывается виртуозное мастерство композитора-исполнителя. Общее динамическое и фигурационное развитие материала свидетельствует о чертах бравурного стиля.

Финал этого концерта представляет собой пятичастное рондо (АВАСА), в заключение которого звучит яркая кода, построенная на совершенно новом материале. На фоне аккомпанемента скрипок (в квинту по открытым струнам) рефрен открывает тема солиста (d-moll), легко и грациозно взлетающая в верхний регистр (рис. 42).

⁴⁶² Williams M. D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer. P. 129.



Рис. 42. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 1–17 (клавир)

Вторая тема рефрена (A-dur), сохраняя тарантельные черты первой, вступает как бы с ней в диалог. Хотя ей сопутствует авторское указание *dolce*, все же она более устойчива по характеру, при этом не лишена игривости и юмора.



Рис. 43. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 19–22 (клавир)

Завершает рефрен оркестровое *tutti* (d-moll) помпезного, жизнеутверждающего характера.

Эпизоды строятся на контрастном рефрену материале. Тема первого эпизода (d–F–d), как встречалось ранее в творчестве Крейцера, состоит из двух

элементов: первая реплика солиста, имеющая яркий концертный характер, смягчается второй, наполненной кантиленными чертами (рис. 44).



Рис. 44. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 65–72 (клавир)

В основе второго эпизода (D-dur) – пронизанная выразительными интонациями широкая кантилена, где скрипач вновь стремится раскрыть возможности звонкого регистра Е-струны (рис. 45).



Рис. 45. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 207–214 (клавир)

В этом же эпизоде встречаются полифонические элементы (рис. 46).



Рис. 46. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 215–222 (клавир)

Несмотря на то, что темы эпизодов содержат яркий тематизм, автор не ставит перед собой задачу сделать их запоминающимися, он скорее придает весомую значимость фигурациям, завершающим каждый из эпизодов, и проходящих под незатейливый аккомпанемент струнной группы. Эти фигурации, не имеющие никакого отношения к темам, но неизменно встречающиеся в каждом из концертов Крейцера, а также Виотти и Роде, совершают здесь важную заполняющую функцию. Причем их скопление у Крейцера, особенно в его последних концертах, зачастую обогащаются изысканными украшениями в фактуре солиста, включением разнообразной скрипичной штриховой техники, что, в совокупности, раскрывает язык эпохи, служит своего рода примером воплощения в музыке стиля «парадного ампира», о котором упоминает Л.Н. Раабен⁴⁶³.

Финал d-moll'ного концерта завершается блестящей кодой в тональности D-dur, которая строится на арпеджированных фигурациях и различных виртуозных приемах. Характер коды волевой и жизнеутверждающий, что является не только характерной чертой всех финалов концертов Крейцера, но и свойственно всему его скрипичному творчеству.

В целом, можно отметить важную особенность музыки концертов Крейцера – темы доблестного, решительного характера, открывающие действие всегда компенсируются мелодиями, наполненными высоким поэтическим чувством, причем последние порой имеют преобладающее значение. Яркие образы основных партий дополняются разделами, где скрипач блестяще развивает виртуозно-концертный стиль, позволяющий исполнителю продемонстрировать мастерство. Возможно, благодаря таким качествам, концерты Крейцера пользовались неизменной популярностью у публики на рубеже XVIII–XIX веков,

⁴⁶³ Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. С. 48.

во многом обеспечивая успех его концертной деятельности в крупнейших городах Франции, Италии, Германии, Австрии и Голландии⁴⁶⁴.

Имя Родольфа Крейцера навсегда вошло в историю скрипичного искусства. Высокий уровень владения инструментом, тщательно выработанная и отточенная техника, а также подлинный артистический талант способствовали тому, что на протяжении долгого времени он оставался одним из лучших скрипачей Парижа. В исполнительской манере Крейцера слушатели особенно ценили свободный и полнозвучный тон, который он извлекал из своего инструмента. Качество звучания было для него особенно принципиальным, и это отмечалось как в собственной исполнительской деятельности, так и впоследствии в занятиях со студентами.

В наши дни музыка Крейцера исполняется значительно меньше, чем при его жизни. Его скрипичные концерты, как и концерты Виотти и Роде, оказались надолго вытеснены из репертуара концертирующих скрипачей сочинениями композиторов романтического направления. Тем не менее, возрождение интереса к музыке мастеров классической эпохи, делает творческую фигуру Крейцера все более привлекательной. И сегодня уже можно услышать различные зарубежные записи его концертов в оригинальной версии в прекрасном исполнении. Это говорит о том, что музыка выдающегося французского скрипача конца XVIII – начала XIX века снова становится востребованной. Хочется надеяться, что в скором времени она найдет путь и на российскую концертную эстраду.

⁴⁶⁴ В конце 1797 года в Генуе произошла весьма примечательная встреча Крейцера с юным Никколо Паганини. После того, как итальянец сыграл с листа «труднейшую музыку» французского скрипача, «изумленный иностранец предсказал необычную славу этому юноше». Известно, что впоследствии Паганини довольно часто включал в свой гастрольный репертуар концерты французских скрипачей – Виотти, Роде, Крейцера, которые, «вопреки моде и социально-политическим пертурбациям, сохранились в нем на протяжении всей активной концертной деятельности виртуоза». Он их «усовершенствовал» – заменял медленные части, сочинял собственные виртуозные каденции к концертам. Например, «4 мая 1828 года в Вене Паганини исполнил некий концерт Крейцера, в котором заменил оригинальную медленную часть на *Cantabile* с двойными нотами своего сочинения». Берфорд Т. В. Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества. Сс. 149, 153–154.

§2.4. Концерты для скрипки с оркестром П. Роде⁴⁶⁵

«Я придерживаюсь мнения, что Роде, будучи человеком очень интересным и не пресыщенным Фортуной, пытается внести свой вклад в [музыкальное искусство] Италии. В преддверии Рая нельзя играть [на скрипке] лучше, чем он. Быть может, ему не слишком ведомо царство разнообразия, но послушай его, и ты изумишься».
(Из письма Н. Паганини к своему другу Джереми. 1820)⁴⁶⁶.

В блестящем триумвирате Крейцер – Роде – Байо один лишь Пьер Роде⁴⁶⁷ считается учеником Виотти, который именно ему доверил первое исполнение своих последних «парижских» концертов – Семнадцатого d-moll и Восемнадцатого e-moll. Возможно, что как раз об этой премьере писал в своих «Заметках о Виотти» Байо: «... непредвиденный успех был настолько еще более значительным, когда Роде, его ученик и достойный исполнитель исполнил эти два концерта в 1791 году со всем обаянием и со всей чистотой, которые отличали его талант»⁴⁶⁸.

На тот момент Роде едва исполнилось восемнадцать лет, но он уже считался одним из лучших солистов Парижа, где в то время блистали такие скрипачи, как Сен-Жорж, Навожиль, Картье, Вашон, Либон, Лауссайте, Крейцер и многие другие.

Переняв от своего великого учителя возвышенно-героическую, полную благородства и патетики манеру игры, в своем искусстве Роде, тем не менее, развивал преимущественно сентиментально-лирическое направление. Вероятно, именно по этой причине современники называли его «Corrége du violon»⁴⁶⁹,

⁴⁶⁵ Материалы параграфа частично опубликованы в статье *Подмазова П. Б.* 245 лет со дня рождения Пьера Роде (1774–1830) // Музыка и время. 2019. № 2. Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 2 С. 9–13.

⁴⁶⁶ Цит. по: *Берфорд Т. В.* Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. С. 165.

⁴⁶⁷ Его полное имя на французском языке – Jacques-Pierre-Joseph Rode, поэтому правильнее произносить – Род. Портрет скрипача представлен в Приложении Б (*рис. б*).

⁴⁶⁸ Цит. по: *Pougin A.* Notice sur Rode. P. 9-10.

⁴⁶⁹ *Ibid.* P. 3.

сравнивая творчество скрипача с искусством итальянского живописца периода Возрождения – Антонио да Корреджо (1489–1534), полотна которого привлекают изяществом линий, утонченностью красок и чувственностью колорита.

Предположительно, к периоду концертной деятельности Роде в Мадриде (1799) относится первое упоминание о его собственных скрипичных концертах. Он посвящает свой скрипичный концерт № 6 В-dur королеве Испании⁴⁷⁰, а Л. Боккерини (1743–1805), с которым его связывали теплые дружеские отношения, делает его оркестровку. Легкость и грациозность аккомпанемента этого концерта отсылают к характерным чертам стиля итальянского композитора. Предположение французского исследователя Л. Пико о том, что Боккерини вполне мог оркестровать еще некоторые концерты Роде⁴⁷¹, можно считать вполне обоснованным, так как, по некоторым данным, Роде сам не занимался оркестровкой своих скрипичных концертов⁴⁷².

На рубеже XVIII–XIX веков Роде находился в зените своей творческой карьеры и пользовался у французской публики непререкаемой славой. В 1800 году он удостоился величайшей почести и получил звание солиста инструментальной капеллы и оркестра первого консула Наполеона Бонапарта.

На волне знакомства с именитой певицей Жозефиной Грассини (1773–1850)⁴⁷³, которая в ту пору блистала в Опере и парижских салонах, Роде сочиняет свой Седьмой концерт а-moll op. 9 (1803). Он пишет Байо: «Вы меня простите,

⁴⁷⁰ *Picquot L.* Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du catalogue raisonné de toutes ses oeuvres, tant publiées qu'inédites. Paris: Chez Philipp, 1851. P. 48.

⁴⁷¹ *Fetis F.* Biographie universelle des musiciens. V. 8. P. 283.

⁴⁷² Достоверно известно, что Боккерини, как было уже сказано выше, оркестровал концерт Роде № 6 В-dur. Можно предположить, что он помогал ему в оркестровке и некоторых других его концертов. Однако, скорее всего, в этой работе французскому скрипачу помогал чешский композитор Антонин Рейха (1770–1836), преподававший некоторое время композицию в Парижской консерватории, у которого, как и у Роде, проходили обучение профессора по классу скрипки – П. Байо и Ф. Абенек. Раннее творчество Рейха подверглось сильному влиянию музыки Гретри, Далеярака, его дяди Жозефа Рейха, а также мангеймских композиторов, Глюка, Моцарта и Гайдна. *Stone P. E.* Reicha Antoine // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. P. 129–136.

⁴⁷³ Жозефина Грассини (Giuseppina Maria Camilla (или Josephina)) (1773–1850) – итальянская певица (контральто), которую, как утверждают историки, Наполеон Бонапарт вызвал в Париж из покоренной им Италии и сделал своей любовницей, наделив всеми положенными почестями. Узнав, что Грассини изменяет ему с Роде, он лишил ее всех привилегий, и она была вынуждена покинуть Париж. Страстно влюбленной Роде отправился вслед за ней. *Forbes E.* Grassini Josephina // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10. P. 303. *Mignot J.* Pierre Rode, le violinist virtuose de L'Empereur [Electronic source]. URL: <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/pierre-rode-le-violoniste-virtuose-de-lempereur/> (дата обращения: 17.01.19).

если я недостаточно усердно работал над нашей методикой⁴⁷⁴, но концерт мадам Грассини занимает меня очень сильно»⁴⁷⁵. Следующий, Восьмой концерт e-moll op. 13 (1803–1804) Роде напишет уже в России и посвятит его своей возлюбленной.

Покинув на несколько лет родную Францию (1803–1808), Роде продолжил блестящую концертную деятельность в России на посту первого солиста при императорском дворе Александра I⁴⁷⁶. Спустя некоторое время из Парижа прибыли П. Байо и виолончелист Ж.-П. Ламар (1772–1823). Еще со времен совместного музицирования в оркестре Театра Фейдо Байо и Роде связывала теплая дружба, а с Ламаром скрипачи много выступали в трио.

Об успехах Роде в России свидетельствуют различные сохранившиеся документы, в том числе объявления в газетах, записки современников. Так, в «Московских ведомостях» за 2 апреля 1804 года читаем: «г. Роде, первый скрипач его императорского величества, имеет честь уведомить почтеннейшую публику, что он даст 10 апреля, в воскресенье, в свою пользу концерт в большом зале Петровского театра, в котором он будет играть разные пиесы своего сочинения»⁴⁷⁷. Плодотворным оказался этот период и для творчества: в России Роде создал три скрипичных концерта – Восьмой e-moll (1803-1804), Девятый C-dur (1804-1808), Десятый B-dur (1804-1808), а также скрипичные дуэты, Каватину и Рондо на русские темы.

Когда Роде вернулся во Францию, художественные интересы парижской публики существенно изменились: теперь они были обращены к зарождавшемуся виртуозно-романтическому направлению в исполнительском искусстве. Так, невероятным успехом пользовалась блестящая игра французского скрипача Ш.-

⁴⁷⁴ Имеется в виду известная «Методика Парижской консерватории» (1803).

⁴⁷⁵ *Mignot J. Pierre Rode, le violinist virtuose de L'Empereur.* P. 50–57.

⁴⁷⁶ В начале XIX века в Санкт-Петербурге находилось большое количество знаменитых французских артистов, которых привлекала как императорская щедрость, так и особая благосклонность российской публики. В Россию со своей оперной труппой приехал друг Роде – известный французский композитор Ф.-А. Буальдьё (1775–1834), которого современники называли «французский Моцарт»⁴⁷⁶. *Favre G., Betzwieser T. Boieldieu, François-Adrien // The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 3. P. 802–807. До Буальдьё пост придворного руководителя капеллы Его Императорского Величества занимали Дж. Паизиелло (1741–1816), Д. Чимароза (1749–1801), Дж. Сарти (1729–1802).

⁴⁷⁷ «Московские ведомости», 2 апреля 1804 года. Цит. по: *Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов.* С. 39.

Ф. Лафона (1781–1839)⁴⁷⁸, состязание которого с Паганини (11 марта 1816 года в La Scala) получило широкий общественный резонанс⁴⁷⁹. Отчасти поэтому выступление Роде со своим Десятым концертом В-dur в зале Одеон 22 декабря 1808 года не вызвало восторга слушателей. «Немецкая музыкальная газета» писала: «Выбор концерта для исполнения был сделан им весьма неудачно. Он его написал в Санкт-Петербурге, и, кажется, холод России повлиял на эту композицию. Роде произвел слишком незначительное впечатление. Талант его, совершенно законченный в своем развитии, оставляет все-таки желать многого в отношении огня и внутренней жизни»⁴⁸⁰. Фетис отзывался об этом концерте: «Это по-прежнему та же чистота звука, то же изящество смычка, тот же вкус; но блеск и вдохновение стиля ослабли со времен концертов мадам Грассини»⁴⁸¹.

Холодный прием прежде такой благосклонной парижской публики стал тяжелым душевным испытанием для скрипача. Он принимает решение больше не выступать в Париже и музицирует только в домашнем кругу с Байо и Ламаром, которые искренне рады его слышать. В 1811 году Роде отправляется с концертами в Австрию, Венгрию, Богемию, Баварию и Швейцарию. К приезду Роде в Вену в 1812 году Бетховен сочиняет Сонату для фортепиано и скрипки ор. 96. Венский мастер предполагал, что прославленный скрипач исполнит ее с эрцгерцогом Рудольфом Австрийским⁴⁸². Работая над финалом, Бетховен писал: «Сочиняя его, я должен учитывать стиль игры Роде. Мы охотно включаем в наши финалы бурные пассажи, но они не подходят для стиля Роде»⁴⁸³, таким образом, подчеркивая, что в исполнительстве Роде его привлекала именно лирико-поэтическая направленность дарования. В этот период Бетховен пишет для него

⁴⁷⁸ Шарль-Филипп Лафон учился в течение двух лет у Крейцера в консерватории, а затем еще некоторое время занимался с Роде. В 1808 году он уехал в Россию и в течение шести лет занимал пост придворного солиста Императорского двора в Санкт-Петербурге.

⁴⁷⁹ Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилевые истоки творчества. С. 45.

⁴⁸⁰ *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 1809, Bd. 11, S. 601. Цит. по: Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. С. 40.

⁴⁸¹ Fetis F. *Biographie universelle des musiciens*. Vol. 8. P. 284.

⁴⁸² Рудольф Иоганн Жозеф Ренье, эрцгерцог Австрийский, кардинал и архиепископ Оломоуцкий (1788–1831) – член Дома Габсбургов Лотарингии. Был известен своим покровительством Людвигу ван Бетховену, который в знак дружбы посвятил ему 14 своих сочинений.

⁴⁸³ Schwarz B. *Beethoven and French violin school*. P. 441.

свой знаменитый Романс F-dur для скрипки с оркестром оп. 50, «который затем с таким успехом исполнял Пьер Байо в консерваторских концертах»⁴⁸⁴.

Скрипичные концерты Роде – это образец жанра французского сольного скрипичного концерта, наивысшая точка его расцвета. Все тринадцать концертов Роде имеют посвящения близким для него людям. Так, Первый концерт Роде d-moll (1794) – дань уважения и признательности его учителю Виотти. На титульном листе Второго концерта E-dur (1795) он пишет: «моему другу Крейцеру», а последний Тринадцатый концерт fis-moll (издан посмертно) посвящен Байо. Российскому Императору Александру I Роде посвятил Двенадцатый концерт E-dur (1815)⁴⁸⁵.

Вершиной концертного скрипичного творчества Роде служат его концерты № 7 оп. 9 a-moll (1803)⁴⁸⁶ и № 8 оп. 13 e-moll (1803–1804)⁴⁸⁷, посвященный Жозефине Грассини⁴⁸⁸.

В обоих концертах значительно развиты традиции творчества Виотти: трехчастное строение цикла, жанровая трактовка финалов, как и последние парижские виоттиевские концерты, они написаны в минорной тональности. Драматургия концертов Роде основана на образных контрастах. Здесь еще заметнее, чем в концертах Виотти, проступают черты театральности, отражается связь музыки Роде с вокальным искусством. В концертах проявились характерные

⁴⁸⁴ *Fetis F.* Biographie universelle des musiciens. P. 283; *Pougin A.* Notice sur Rode. P. 30. Однако этот факт подвергают сомнению Г. Риман и В.И. Вазилевски⁴⁸⁴. *Раабен Л. Н.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. С. 41.

⁴⁸⁵ Помимо скрипичных концертов, Роде также принадлежит тринадцать «Блестящих квартетов», двенадцать капризов для скрипки и фортепиано, три концертных дуэта, многочисленные фантазии и вариации, пользовавшиеся в его время неизменным успехом у публики. Совместно с Крейцером и Байо он является одним из авторов коллективной «Методики Парижской консерватории» («Méthode de Violon», 1803). Наконец, всемирно известный труд П. Роде – «24 Каприза в форме Этюдов» («24 caprices en forme d'Etudes», 1813).

⁴⁸⁶ Этот концерт был написан в том же 1803 году, что и концерт № 22 a-moll Виотти и концерт № 13 D-dur Крейцера. Согласно каталогу, приведенному А. Пуженом в своем труде, Роде посвятил его Вальтеру Джонстону. *Pougin A.* Notice sur Rode. P. 57.

⁴⁸⁷ В нашей стране в учебно-педагогической практике популярны концерты Роде № 7 и № 8. Очень часто их изучают в редакции, выпущенной в серии «Педагогический репертуар», которая сильно отличается от редакций наиболее ранних изданий этих концертов и искажает авторский текст. Это касается как динамических нюансов, характера исполнения штрихов, расшифровки орнаментики, так и расхождений в тексте. Профессор Новосибирской консерватории А.В. Гвоздев в своей монографии «Изучение произведений крупной формы в старших классах ДМШ», детально анализируя концерт a-moll, делает вывод: «Разночтения настолько многочисленны и принципиальны, что можно с полным основанием констатировать: сегодня мы не знаем того произведения, которое было известно как Седьмой концерт Роде его современникам». *Гвоздев А. В.* Изучение произведений крупной формы в старших классах ДМШ. С. 88.

⁴⁸⁸ Можно предположить, что Грассини какое-то время была вместе с Роде в России.

черты собственного исполнительского стиля Роде, связанные со стремлением не только поразить публику своим блестящим виртуозным мастерством, но и выразить в музыке тонкие душевные переживания, окрашенные собственными сентиментальными чувствами.

Вступительные ритурнели в рассматриваемых концертах Роде имеют довольно сжатую и сконцентрированную форму. Если у Виотти, как и у Моцарта, в оркестровой экспозиции проходят все основные темы первой части (хотя у Виотти они часто носят варьированный характер), то в концерте № 7 Роде во вступлении звучит всего лишь мотив побочной партии, а в концерте № 8 они и вовсе впервые встречаются лишь в партии солиста. Таким образом, Роде отходит от традиций, в целом типичных для инструментального концерта 1760–1790-х годов, а оркестровая экспозиция в его концертах превращается скорее во вступление к основному действию, которое задает основное настроение не только первой части, но и всему циклу.

Такой подход к трактовке вступительного ритурнеля прослеживается в концертах скрипачей романтического направления, станет особенно он характерным для скрипичных концертов Л. Шпора. Ф. Мендельсон в своем знаменитом скрипичном концерте e-moll (1838, первая редакция) вообще отказывается от оркестрового вступления и начинает сразу с темы солиста. Схожим приемом воспользуется Г. Венявский (1835–1880) в концерте № 1 fis-moll (1853) и многие другие композиторы.

Трактовка первой темы в оркестровых вступлениях обоих концертов Роде различна. В концерте № 7 она носит стилевую двойственность: опора на ведущий голос баса проявляет черты барочной стилистики, а интонации верхних голосов свидетельствуют о нарождающемся романтизме (рис. 47).



Рис. 47. П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 1–4 (клавир)

Таким образом, создаются два контрастных образа – внутренне напряженный и волевой, и лирический, с оттенком светлой печали.

Во вступлении концерта № 8 автор еще заметнее отходит от модели концертов Виотти, приближаясь к концепции романтических концертов. Он начинает первую часть с медленной первой темы в нюансе *piano*, которая по жанру приближается к арии *lamento* (рис. 48).



Рис. 48. П. Роде Концерт № 8 е-moll, I ч., тт. 1–4 (клавир)

К подобному приему, но уже с ярким динамическим развитием прибегнет А. Вьетан (1820–1881) в оркестровом вступлении к своему Пятому скрипичному концерту а-moll (1861). В концерте Роде эта тема, углубленно-сентиментального характера, проходит еще раз в заключении оркестрового ритурнеля (принцип вступительных *tutti* парижских концертов Виотти), и затем появляется в сокращенном варианте в оркестровом ритурнеле перед репризой, так автор создает как бы арку между разделами части.

Минорный лад, насыщенная, симфонизированная фактура, с использованием полифонических приемов, ярких динамических контрастов и акцентов в сочетании с характерным пунктирным ритмом (особенно в концерте № 8), придает вступлениям черты театрализованного действия. Индивидуальные находки Роде, ранее не встречавшиеся в концертах Виотти, как, например, вторая низкая ступень в седьмом такте вступления (гармония, которую очень любил Ф. Шуберт) на фоне темы лирико-сентиментального характера, яркое

секвенционное развитие, большое внимание к басовому голосу наделяют музыку вступлений особым драматизмом.

В сольных экспозициях Роде значительно расширяет художественные образы. В концерте № 7 a-moll первое проведение темы солиста изложено в высоком регистре звучания, что вызывает впечатление «парящей» над оркестром солирующей скрипки (аналогичный метод использует Мендельсон в 1 части своего скрипичного концерта e-moll). Полная светлой грусти, песенного характера, партия строится на нисходящем минорном тоническом трезвучии, цитируя главную тему концерта № 22 a-moll Виотти, что является как бы символом, выражением почтения своему любимому учителю (рис. 49).



Рис. 49. П. Роде Концерт №7 a-moll, I ч., тт. 46–49 (партия скрипки)

К концерту Виотти отсылает облигатное движение шестнадцатыми в нюансе *piano*, каденционность окончания главной партии. «Кружевной» рисунок мелких длительностей строится на выдержанной гармонии в басу, и завершает каденцию главной партии на доминантовой гармонии (рис. 50).



Рис. 50. П. Роде Концерт № 7 а-moll, I ч., тт. 72 –82 (клавир)

Из концертов Виотти, которые отличаются обилием тематизма, Роде заимствует прием включения в главную партию первой части контрастного по характеру раздела в одноименном мажоре. Он начинается со спокойного движения, имеет ярко выраженные черты марша в аккомпанементе, чем напоминает главную тему концерта № 23 G-dur Виотти (рис. 51).



Рис. 51. П. Роде Концерт № 7 а-moll, I ч., тт. 83–90 (клавир)

Сочетая декламационные и вокальные элементы, партия солиста виртуозно развивается и заканчивается каденционным пассажем через весь диапазон скрипичного грифа (рис. 52).

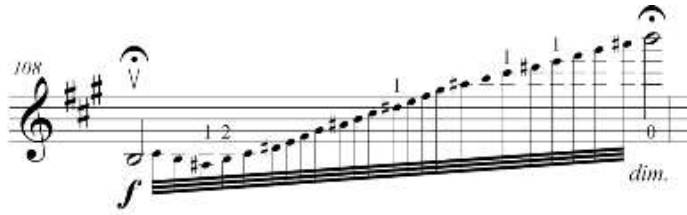


Рис. 52. П. Роде Концерт № 7 а-молл, I ч., тт. 108 (партия скрипки)

В концерте № 8 е-молл Роде выбирает иной путь трактовки главной партии. Вступая с темой, не звучавшей в оркестровом ригурнеле, солист проводит ее два раза – сначала в верхнем регистре на Е-струне, и затем в немного варьированном варианте на G-струне, создавая, таким образом, два совершенно разных художественных образа (рис. 53).



Рис. 53. П. Роде Концерт № 8 е-молл, I ч., тт. 68–77 (партия скрипки)

Л.В. Кириллина отмечает, что «владевшая тогда умами идея “музыка – это язык сердца” требовала от “неживых” инструментов прежде всего подражания человеческому пению или выразительной декламации, а лучше всего к этому оказались приспособлены от природы певучая скрипка и многофункциональный

клавир – причем скрипка в XVIII веке лидировала»⁴⁸⁹. Такая тенденция наметилась еще в концертном творчестве Виотти позднего периода и была связана со стремлением композитора к индивидуализации тем. Она прослеживается и в концертах Крейцера. Однако в сочинениях Роде прием декламации приобретает еще более патетические черты, чем у Виотти. В концерте № 8 он распространяется на всю первую часть и особенно выразительно проявляется в главной теме (рис. 54).



Рис. 54. П. Роде Концерт № 8 е-moll, I ч., тт. 72–74 (партия скрипки)

Необыкновенной задушевностью и лиричностью отличаются побочные партии концертов Роде. Как и в концертах Виотти, в обоих концертах Роде они очень просты в изложении и построены на широком мелодическом дыхании. Им присущи выразительные речевые интонации, которыми особенно проникнута тема концерта № 7 (рис. 55). В концерте № 8 она по характеру приближается к итальянской арии и в сольной экспозиции почти в два раза протяженнее (31 т.), чем в предыдущем концерте (16т.). Возможно, такой подход отчасти вызван глубоким личным чувством композитора (рис. 56).



Рис. 55. П. Роде Концерт № 7 а-moll, I ч., тт. 110–113 (партия скрипки)

⁴⁸⁹Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. С. 324.



Рис. 56. П. Роде Концерт № 8 е-moll, I ч., тт. 114–117 (партия скрипки)

Элегическая направленность побочных партий, наполненных нежными, трогательными эмоциями, что особенно прослеживается в концерте № 8, вызывает предчувствие романтической эпохи и во многом предвосхищает мелодичность тем Мендельсона. Каждое предложение, начинающееся с длинной ноты, показывает органичную связь с вокальными жанрами.

Контрастом побочной партии в концертах служит стремительная заключительная партия, построенная на ярких виртуозных элементах. Таким образом, мелодичные темы, в которых солист показывает искусство «пения на инструменте», внезапно сменяются виртуозными разделами – отличительная черта французских концертов. В концерте № 7 а-moll «бисерная» отделка виртуозной темы и полетный характер напоминают уже скорее скрипичную технику Мендельсона. Устремленная вперед, с указанием автора *con forza*, с яркими акцентами, острым пунктирным ритмом, короткими трелями, «взлетающими» пассажами она создает образ смелого и отважного героя, не лишённого изящества и благородства (рис. 57).



Рис. 57. П. Роде Концерт № 7 а-moll, I ч., тт. 125–126 (партия скрипки)

В концерте № 8 е-moll заключительная партия приобретает более волевые черты, ее фактура сдержана и собрана в развитии (рис. 58).



Рис. 58. П. Роде Концерт № 8 е-moll, I ч., тт. 145–146 (партия скрипки)

Если Виотти в разработках (концерты № 22 а-moll и № 23 G-dur) сохраняет преимущественно образ лирического героя, который был представлен в экспозиции, и на первый план выдвигает кантиленные возможности скрипки, то Роде преломляет эту сферу, и темы у него приобретают поистине героический размах. Такому восприятию музыки во многом способствуют оркестровые tutti, где закладывается основной художественный образ. Динамическое развитие фактуры с использованием секвенционного развития подводит к энергичному по характеру вступлению скрипки, не лишенного драматических черт.

Темы солиста Роде начинает с короткого затакта, что усиливает волевой и решительный характер раздела. Скачки на широкие интервалы, использование ярких характерных штрихов, сдержанный аккомпанемент оркестра с маршевыми элементами создают эмоциональную напряженность тем. Сглаженные в экспозиции декламационные черты в разработке приобретают размах и большую выразительность (рис. 59–60).



Рис. 59. П. Роде. Концерт № 7 а-moll, I ч., тт. 147–159 (партия скрипки)



Рис. 60. Пьер Роде. Концерт № 8 е-молл, I ч., тт. 179–189 (партия скрипки)

Роде, как и его предшественники, не выписывает сольных каденций к первым частям, а только обозначает места для них. В первой части концерта № 7 предполагается четыре небольшие каденции солиста, которые не обозначены в нотах, но традиционно играют на фермате по собственному усмотрению исполнителя и в соответствии с его вкусом. Р. Стоувел отмечает, что «интерпретация фермат колебалась от простого продления ноты, аккорда или паузы до импровизированного украшения этой ноты или аккорда, *Eingänge* («вступления») или даже обширной каденции. Каденции, различной длины и нерегламентированной формы, обычно импровизировались исполнителями и, как правило, вводились в конце произведения или части на паузе или на выдержанном доминантовом аккорде, или, в случае с концертами, на тоническом квартсекстаккорде. Заканчивались трелью на доминантовом аккорде (септаккорд), они служили средством демонстрации техники – даже консервативный Леопольд Моцарт (1756) допускал применение специфических эффектов, таких как трель в секстах и ускоряющаяся трель в каденциях – хотя большинство теоретиков XVIII века на первое место выдвигали музыкальную выразительность и вкус»⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Stowell R. Performans practice // Mozart compendium. P. 379. Цит. по: Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 136.

Особенность трактовки разработки концерта № 8 заключается в том, что Роде включает в ее середину каденцию солиста, следом за которой добавляет новый раздел разработки в тональности C-dur. Расположение каденции внутри разработки является не просто прихотью скрипача и желанием продемонстрировать свои виртуозные исполнительские качества, а скорее выявляет его стремление усилить значимость разработки в общем контексте первой части. Таким образом, Роде предвосхищает тенденции, наметившиеся в романтическую эпоху. Например, каденция солиста в первой части скрипичного концерта Ф. Мендельсона e-moll op. 64 находится перед репризой, сразу после разработки и в некоторой степени даже принимает функции последней. Я. Сибелиус в скрипичном концерте d-moll op. 47 (1903) полностью возлагает роль разработки на каденцию солиста.

Раздел C-dur, завершающий разработку концерта № 8, строится на характерных интонационных оборотах парижских песен конца XVIII столетия. Во втором предложении тема звучит в низком регистре, что, по мнению Т. Берфорд, «следует расценивать как важный шаг к эмансипации тембра баска и к утверждению нового образа инструмента»⁴⁹¹. Роде, в свою очередь, здесь утверждает образ, наметившийся еще в главной теме первой части и ярко воплощенный в начале разработки (рис. 61).



Рис. 61. П. Роде Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 211–216 (партия скрипки)

Реприза e-moll'ного концерта не отходит от сложившихся ранее в классических концертах традиций проведения тем, здесь даже присутствует побочная партия, которая иногда опускалась в концертах Виотти.

⁴⁹¹Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. С. 244.

Реприза в концерте № 7 а-moll – драматургический центр всей первой части. Главная партия солиста проходит не в основной тональности а-moll, а в тональности h-moll, что является уже явной романтической чертой. Автор дает ей указание – *con molto espressivo*. Образ неустойчивости и сомнения возникает при втором проведении темы по звукам нисходящего уменьшенного трезвучия и придает ей еще бóльшую выразительность (рис. 62).



Рис. 62. П. Роде Концерт № 7 а-moll, I ч., тт. 200–203 (партия скрипки)

Однако это настроение преодолевается уже в связующей партии, которая построена на принципе концертирования с использованием разнообразных характерных штрихов и виртуозных пассажей. Отличительной чертой репризы первой части концерта № 7 является проведение второго предложения побочной партии на октаву выше, что возвращает в сферу мечтательности и умиротворения, являясь ярким контрастом главной теме репризы.

Таким образом, соблюдая традиции концертов Виотти, Роде совершает заметный сдвиг в сторону усиления драматургии, заметно расширяя образную сферу первых частей. Принцип резкого чередования кантиленных и виртуозных эпизодов, а также принцип контрастного построения тем, ставший у Роде основополагающим, находят еще более яркое воплощение в творчестве Паганини и других представителей романтической эпохи.

Различна в концертах Роде трактовка средних частей. Это касается как драматургии, так и строения формы. Так, *Adagio* концерта № 7 содержит два контрастных образа – лирический женский и решительный мужской, и имеет сложную двухчастную форму с сокращенной репризой.

Основная тема второй части концерта № 7 проста в изложении, скорее песенного характера, очень светло звучит в высоком регистре в тональности C-dur. Она бережно подготавливается медленным вступлением, где наравне со скрипками мелодию ведут духовые инструменты (рис. 63).



Рис. 63. П. Роде Концерт № 7 а-moll, II ч., тт. 1–22 (партия скрипки)

В качестве антитезы первой теме Роде неожиданно включает в часть средний эпизод, написанный в одноименном миноре (с-moll). Указанное автором проведение всей темы на G-струне⁴⁹² делает звучание инструмента напряженным, создает образ волевого героя, а восходящее движение половинными длительностями и сдержанный аккомпанемент басов восьмыми (черты пассакалии) придают ему торжественно-приподнятый характер (рис. 64).



Рис. 64. П. Роде Концерт № 7 а-moll, II ч., тт. 28–31 (клавир)

⁴⁹² Роде всегда обозначает регистр звучания темы.

В конце короткого эпизода, как «примирение двух образов», звучит основная тема первого раздела части, спускаясь в низкий регистр. Она проходит еще раз, но теперь уже в серебристом звучании верхней струны в основной тональности части – C-dur. Таким образом, сокращенная реприза возвращает светлый образ предыдущего раздела.

Принцип контрастного построения материала в этой части подчеркивается и характером вступления, открывающегося величественными аккордами фанфарного характера в исполнении всего оркестра, создавая театрализованность действия (рис. 65).

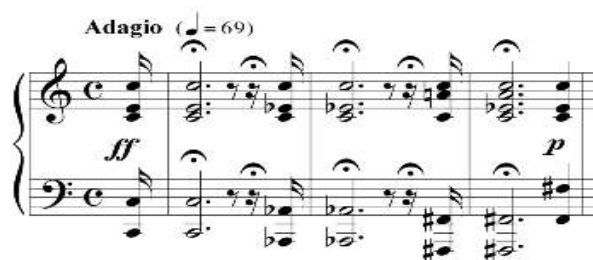


Рис. 65. П. Роде Концерт № 7 а-молл, II ч., тт. 1–3 (клавир)

Тема *Adagio* концерта № 8 – ярчайший пример проникновения в инструментальную музыку вокального искусства. Она представляет собой период единого строения и, в целом, сохраняет образную сферу. Лишь модуляция в тональность доминанты добавляет ей новые выразительные черты. Необыкновенная певучесть мелодии в сочетании с декламационными элементами, органично вливающееся в нее обилие орнаментики, позволяют воспринимать ее как самостоятельную оперную арию и выделяют среди медленных частей других концертов Роде. Мажорный лад (E-dur), верхний «поющий» регистр создают светлый образ надежды, полный любви и нежности. Скрипка Роде «говорит сердцем» («*parle au coeur*») ⁴⁹³, и кажется, что это красивейшее *Adagio* в полной

⁴⁹³ Так отзывались современники об игре Ж.-М. Леклера. *La Laurencie L. de. L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique.* Т. I. P. 211.

мере оправдывает посвящение концерта. Вполне возможно, что, с наложением текста, его могли исполнять в своих концертах знаменитые вокалистки той эпохи (рис. 66).



Рис. 66. П. Роде Концерт № 8 е-moll, II ч., тт. 1–17 (партия скрипки)

В отличие от предыдущего концерта, черты театральности здесь имеют сглаженный характер, а тема солиста мягко подготавливается струнной группой в нюансе *piano* (рис. 67).

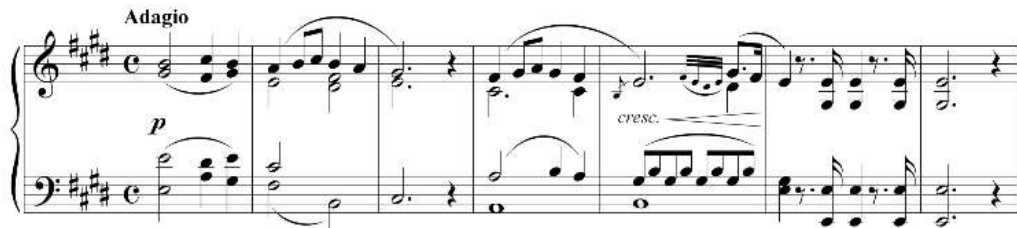


Рис. 67. П. Роде Концерт № 8 е-moll, II ч., тт. 1–7 (клавир)

Виртуозные блестящие финалы (*Rondo*) продолжают принципы концертирования, ярко проступавшие в первых частях концертов. Темы финалов обоих концертов виртуозны, имеют зажигательный, танцевальный характер и отличаются очень запоминающимися мелодическими оборотами. Здесь наиболее ярко выявляется оригинальное отношение композитора к устоявшимся

традициям. Его находки всегда очень органично вписываются как в общий контекст содержания, так и в изложение скрипичной фактуры.

Так, тема рефрена финала концерта № 7, написанная в размере 2/4 по характеру штриха очень близка к тарантелле, а минорный лад (a-moll) придает ей наивную трогательность (рис. 68).



Рис. 68. П. Роде Концерт № 7 а-moll, III ч., тт. 1–13 (клавир)

Финал концерта № 8 *Allegretto moderato con spirito*, написанный в размере 6/8, по жанру напоминает испанский танец хоту (рис. 69).



Рис. 69. П. Роде Концерт № 8 е-moll, III ч., тт. 1–5 (клавир)

Особенно характерно здесь смещение долей в скрипичной партии, добавляющие теме упругость, а ее волевые черты не лишены благородства (рис. 70).



Рис. 70. П. Роде Концерт № 8 е-moll, III ч., тт. 13–20 (партия скрипки)

В жанровости финала этого концерта отразились впечатления, полученные Роде во время его пребывания в Испании. Минорная тональность придает особый колорит теме рефрена, сочетание изящных и грациозных штрихов с отточенным ритмом – утонченную пикантность.

Центральное место в финале концерта № 7 занимает второй эпизод (*Maggiore*), построенный с использованием характерных штрихов рефрена, однако здесь уже преобладают лирические черты и проскальзывают интонации побочной партии первой части (рис. 71).



Рис. 71. П. Роде Концерт № 7 а-moll, III ч., тт. 118–120 (партия скрипки)

Как воспоминанием о прекрасной мечте служит короткое отступление от темпа (*Adagio*) с проникновением в партию солиста вокальных элементов (рис. 72).



Рис. 72. П. Роде Концерт № 7 а-молл, III ч., тт. 137–139 (партия скрипки)

В общее настроение танцевальности возвращает яркая тема рефрена, начинающаяся с характерным энергичным затактом (рис. 73).



Рис. 73. П. Роде Концерт № 7 а-молл, III ч., тт. 139–144 (партия скрипки)

Смысловым центром финала концерта № 8 служит второй эпизод (E-dur) кантиленного характера, очень контрастный по отношению к предыдущему виртуозному разделу (рис. 74).



Рис. 74. П. Роде Концерт № 8 е-молл, III ч., тт. 114–121 (партия скрипки)

По стилю изложения он напоминает романс, а интонации и мелодические обороты очень близки к средней части (*Romance*) скрипичного концерта d-молл ор. 22 Г. Венявского.

Важно заметить, что в обоих концертах Роде проведение последнего рефрена в финале по образному строю перекликается с настроением, которое было заложено в интонациях основных тем предыдущих частей, создавая как бы

образное единство всего цикла. Так, «тема Виотти» приобретает в а-moll'ном концерте значение связующей нити, соединяя мир поэзии, окрашенной сентиментальными чувствами первой части, состояние светлого созерцания второй и «реальную действительность» финала. В концерте е-moll заключительный рефрен финала приобретает решительный и непримиримый характер, проявлявшийся в декламационных репликах солирующей скрипки в главной теме экспозиции первой части.

«Прелесть, чистота, изящество», – говорит Байо об исполнительском стиле Роде. Эти качества пронизывают все концертное творчество скрипача. Если Виотти, стремившийся к красоте звучания инструмента, к достижению более мощного тона довольно часто использовал звучание двойных нот, как в фактурных эпизодах, так и в кантилене, то Роде, напротив, двойные ноты применяет в минимальном количестве, его внимание больше привлекает орнаментика – трели, форшлагги, группетто. Такое обильное, по сравнению с Виотти, употребление украшений во многом восходит к традициям французских композиторов-скрипачей эпохи барокко.

«Полетное» звучание кантиленных тем в верхнем регистре – отражение исполнительской манеры Роде. Такая «воздушность» выражения требует не только мягкости движений и гибкости правой руки, но и использования разнообразного приема вибрато, придающего исполнению выразительность и неповторимые индивидуальные черты.

Особого внимания в работе над кантиленой заслуживает прием *portamento* – певучего соединения звуков, связанного с вокализацией скрипичной партии, которая имеет здесь основополагающее значение. Лирическая кантилена сочинений Роде настолько выразительна, что его «*Air varié*» op.10 G-dur включали в свой репертуар знаменитые вокалистки того времени Каталани⁴⁹⁴, Зонтаг, Виардо.

⁴⁹⁴ *Air varié* П. Роде впервые исполнила в своих концертах А. Каталани, сделав транспонирование на большую терцию вниз и добавив к мелодии текст, по стилю приближающийся к стилю текстов оперных арий. Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. С. 264.

Новое отношение Роде к блестящей пассажной технике, базирующейся еще на вокальных традициях, но уже с ярким стремлением к инструментальности, проступает в использовании как восходящих, так и нисходящих пассажей, которые показывают и техническую оснащенность исполнителя, и владение всем скрипичным диапазоном. Ф. Абенек в своем методическом труде «Теоретическая и практическая скрипичная метода» замечает: «Нисходящая гамма представляет собой еще бóльшую трудность, чем восходящая»⁴⁹⁵ и объясняет это причинами физиологического и технического характера – при движении вниз левая рука теряет опору на первый палец, которая существует при восходящем движении. Нисходящие пассажи, как правило, Роде начинает с длинной ноты (вокальные традиции), что дает время почувствовать устойчивость левой руки, в то время как Паганини молниеносно движется вниз (явный инструментальный признак виртуозной направленности). Следует добавить, что для достижения цельности нисходящего пассажа, охватывающего диапазон вплоть до двух октав, Роде часто использует прием «внепозиционной» игры, добавляющий определенные сложности в интонационном отношении (рис. 75).



Рис. 75. П. Роде Концерт № 8 е-moll, I ч., тт. 188–189 (партия скрипки)

Таким образом, принимая во внимание завоевания Роде в развитии вокальных возможностей скрипки, расширении тембрального поля звучания, а также утверждения концертно-виртуозного стиля, его по праву можно считать одним из основателей французской скрипичной школы XIX века. Исполнительское и композиторское творчество Роде не только сыграло

⁴⁹⁵*Habeneck F. A. Méthode théorique et pratique de violon. Cette methode precede des Principes de musique et de quelques notes en Fac-similé de Ecriture de Viotti qui etaient la propriété de Monsieur Habeneck, et divisée en trios parties. Paris, 1842 // Fac-Similé J. M. Fuzeau. Méthodes et Traités 9. Serie II: France 1800–1860. Violon. Vol. IV. Paris, 2001. P. 37.*

значительную роль в развитии жанра сольного скрипичного концерта, но и оставило глубокий след в творчестве композиторов последующей эпохи. Именно его среди всех представителей французской классической школы ценил больше всего Паганини⁴⁹⁶.

Эталоном скрипичной игры был Роде для молодого Л. Шпора. В его сочинениях мы находим много схожих исполнительских приемов, например, бравурные скачки на широкие интервалы, легато на длительном протяжении, построенные по звукам трезвучия цепочки шестнадцатых, динамичные триольные фигуры, восходящие ходы ломаными октавами, тембральное сопоставление различных скрипичных регистров в главных темах.

Влияние исполнительской манеры Роде – его легкой, блестящей игры, для которой были характерны филигранная законченность фразировки, певучесть кантилены, окрашенной сентиментально-лирическими интонациями, можно отметить в скрипичном творчестве Мендельсона. Познакомившись в Берлине, Роде был так восхищен талантом юноши, что посвятил ему «Два Квартета, или Блестящие сонаты» op. 24 C-dur и g-moll⁴⁹⁷.

* * *

Жанр сольного скрипичного концерта, процветавший на рубеже XVIII – XIX веков в творчестве французских скрипачей, за короткий период времени (около 30 лет) проделал блестящий путь, соединив в инструментальной музыке две музыкально-стилевые эпохи – классическую и романтическую. Важной особенностью французского скрипичного концерта и отличием от сочинений в этом жанре австро-немецких композиторов можно назвать его бóльшую кантиленность и лиричность в сочетании с яркой демонстрацией виртуозных качеств исполнителя. Такое органичное переплетение стало основополагающим

⁴⁹⁶ Т. В. Берфорд пишет о том, что «тень» французского скрипача «витает» над концертным репертуаром Паганини. В «каталоге» итальянского виртуоза оказались Второй E-dur и Третий g-moll концерты Роде. Первый концерт d-moll Роде, напомним, послужил для Паганини образцом в создании его концерта D-dur op. 6. *Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилевые истоки творчества.* С. 157, 165–166

⁴⁹⁷ *Pougin A. Notice sur Rode.* P. 38.

принципом нового концертного стиля, который нашел богатое продолжение в скрипичных концертах XIX века.

Глава 3. Методическое наследие французской классической скрипичной школы: вопросы скрипичной техники и исполнительства

С самого начала XVIII века формирование французской скрипичной педагогики находилось под влиянием различных национальных традиций, и преимущественно итальянской. Этот факт обусловлен тем, что в Париже с середины XVIII века публиковались почти все крупнейшие европейские методические труды того времени. Французским скрипачам были хорошо известны работы Ф. Джеминиани, Дж. Тартини. И. Кванца, Л. Моцарта, Б. Кампаньоли. Теоретические сочинения ведущих французских скрипачей второй половины столетия – М. Коррета, Л'Аббе-сына, Э.-Р. Брижона, Ж.-Б. Картье, основываясь на опыте зарубежных коллег, подготовили почву для создания «Скрипичной методики» («Méthode du Violon» (1802)) Байо, Роде, Крейцера. Данный капитальный труд послужил основой для воспитания нескольких поколений скрипачей разных стран в XIX веке⁴⁹⁸.

Методические достижения XVIII века нашли яркое продолжение в инструктивно-художественных сочинениях ведущих профессоров Парижской консерватории. Тесно связанные с концертным творчеством, они не только стали подготовкой к его исполнению, но и тонко проявили индивидуально-стилистические особенности исполнительского стиля авторов. Такие качества позволяют рассматривать их как важную часть творческого наследия каждого скрипача в отдельности и всей французской классической школы в целом.

⁴⁹⁸ Методические труды представителей французской классической школы были хорошо известны в России. Этому во многом способствовала продолжительное пребывание, концертная и педагогическая деятельность в нашей стране в начале XIX века таких прославленных французских скрипачей, как Роде, Байо, Лафон. Первый перевод «Méthode de Violon» Крейцера, Роде, Байо на русском языке появился всего спустя 10 лет после публикации в Париже – в 1812 году, в то время как трактат Л. Моцарта «Gründliche Violinschule» (1756) появился на русском языке только спустя почти 40 лет. В 1804 году он был издан с названием «Основательное скрипичное училище» Императорской Академией Наук в Санкт-Петербурге. Следом за первым изданием парижской методики последовали и другие – в 1829 и 1835 годах в типографии Императорской Академии Наук. Еще две публикации (перевод с немецкого и с французского языков) – в 1840-х годах. Во второй половине XIX века «Скрипичная методика» выходила в Санкт-Петербурге в 1860 и в 1885 году (последняя с дополнениями А. Клидингера). *Берфорд Т. В. Николо Паганини. Стилевые истоки творчества. С. 136.*

§3.1. Педагогические трактаты и «Школы» второй половины XVIII века во Франции

В становлении французской педагогики условно можно наметить несколько тенденций: на самом раннем этапе – тесные связи с танцевальной музыкой (традиции Дж.-Б. Люлли), позднее, с усилением итальянских влияний, обозначилось стремление к раскрытию виртуозно-выразительных возможностей скрипки, с одной стороны, и сближение с вокальным искусством (влияние оперной арии), с другой. В более поздних трактатах красноречиво отразилась передовая эстетика конца XVIII века, а также раскрылось усиление роли концертного начала в исполнительстве. Чтобы понять путь, который проделала методическая мысль на протяжении столетия, кратко проанализируем некоторые из ранних сочинений.

Среди первых известных французских педагогических изданий начала XVIII столетия – «Легкая методика, чтобы научиться играть на скрипке с перечнем необходимых музыкальных принципов для этого инструмента» (1712) Мишеля Монтеклера (1667–1737)⁴⁹⁹ и «Принципы игры на скрипке в вопросах и ответах, с помощью которых каждый может самостоятельно научиться играть на этом инструменте» (1718) Пьера Дюпона (?–1740)⁵⁰⁰.

Оба эти труда интересны с исторической точки зрения, так как здесь уже очевидно прослеживаются качества, которые станут ведущими в концертном творчестве французских скрипачей на рубеже XVIII–XIX веков. Например, Монтеклер высказывает достаточно прогрессивные для того времени замечания относительно мышечных ощущений исполнителя: «Нельзя слишком сжимать шейку, потому что это вызовет напряжение пальцев и кисти»⁵⁰¹. Или: «При

⁴⁹⁹ *Montclair M.* Méthode facile pour apprendre à Jouer du Violon, avec un Abregé des Principes de Musique necessaires pour cet Instrument. Paris, 1711–1712. На титульном листе оригинала, хранящегося в Парижской Национальной библиотеке, обозначен год издания – конец 1711 – начало 1712 года.

⁵⁰⁰ *Dupont P.* Principes de violon par demandes et par réponce, par lequel toutes personnes, pourant aprendre d'eux-mêmes a jouer du dit instrument. Paris, 1718. Второе издание вышло в 1740 году. *Zaslav N.* Dupont Pierre // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7. P. 724.

⁵⁰¹ *Montclair M.* Méthode facile pour apprendre à Jouer du Violon, avec un Abregé des Principes de Musique necessaires pour cet Instrument. P. 2.

быстром движении не следует сильно сдавливать смычок между пальцами и напрягать кисть и локоть, так как именно благодаря легкости их движений воспитывается красивый штрих». Таким образом, он, с одной стороны, предвосхищает достижения в области развития техники левой руки, где большую роль сыграли появившиеся спустя двадцать лет каденции-каприччио к 12 концертам Локателли, с другой – отражает специфически французское увлечение изящной штриховой техникой, с большим блеском проявившееся в заключительных частях концертов Виотти, Крейцера и Роде. Монтеклер делает большой шаг вперед к методикам Л'Аббе (1761) и Байо (1834), затрагивая в вопросах постановки физиологический аспект, связанный с координацией совместных движений обеих рук, считая, что «в этом и заключается сложность и красота скрипичной игры»⁵⁰².

Дюпон, продолжая исполнительские традиции Люлли, связанные с французской танцевальной музыкой, в своем самоучителе не только нарушает установленное во Франции правило *tiré* (играть начало такта вниз смычком) и *poussé* (вверх смычком), но и обращает внимание на воспитание эстетических качеств. В его работе можно заметить стремление к осмысленности исполнения, зародыши искусства интерпретации. Так, на вопрос: «Обязаны ли мы следовать правилам ведения смычка?» он отвечает: «Да, пока учимся, потому что это облегчит вам прочувствовать вкус арий; но когда это уже освоено, овладевают теми вольностями и свободой, которые полагают уместными»⁵⁰³.

Влияние итальянской скрипичной школы начинает ясно прослеживаться в «Школе Орфея» (1738) Мишеля Коррета (1701–1795), где автор сравнивает манеру игры «во французском или итальянском вкусе»⁵⁰⁴. Он предлагает два способа держания смычка, где первый подразумевает яркое и певучее звукоизвлечение, второй же направлен на исполнение легких и изящных

⁵⁰² *Ibid.* P. 3.

⁵⁰³ *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti: études d'histoire et d'esthétique.* Т. III. P. 11.

⁵⁰⁴ *Corrette M. L'École d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût François et Italien avec des Principes de Musique et beaucoup de leçons à I et II violins. Ouvrage utile aux commençants et à ceux qui veulent parvenir à l'exécution des Sonates, Concerto, Pièces par accords et pièces à cordes Ravallées.* Paris, 1738. Первая часть – размышления о музыке. Вторая, состоящая из шести глав, служит непосредственно методикой обучения игре на скрипке.

штрихов⁵⁰⁵. Таким образом, Коррет проводит четкую грань между двумя исполнительскими традициями, пытаясь их обобщить, что до него никто еще не делал.

Впервые во Франции Коррет изучает вопрос скордатуры – известного в сочинениях итальянских и немецких скрипачей уже с XVII века приема временной перестройки инструмента (например, соната op. 8 № 2 (1626) Б. Марини (1594–1617) или сонаты Г.И.Ф. фон Бибера (1644–1704)). Он будет значительно развит в романтическую эпоху Байо, Шпором, Паганини, Берио и другими. Итальянский след обнаруживается в стремлении расшифровать часто используемые в музыке термины. Как видно, процесс, направленный на раскрытие содержательной стороны сочинения уже был запущен во Франции в первой половине XVIII века. На эту проблему обратит пристальное внимание Л. Моцарт в своем трактате «Опыт основательной скрипичной школы» (1756)⁵⁰⁶, делая особый акцент на чувственно-эмоциональном аспекте исполнения⁵⁰⁷.

Сильное воздействие достижений других национальных школ прослеживается в педагогике второй половины XVIII века. Возможно, именно с появления в 1752 году в Париже перевода знаменитого труда Франческо Джеминиани «Искусство игры на скрипке» («The art of playing on the violin», 1751)⁵⁰⁸ во французском скрипичном искусстве начинает активно развиваться виртуозно-концертный стиль с заостренным вниманием на выразительном начале. Очевидным становится влияние итальянского вокального искусства. Джеминиани, следуя популярной в то время теории аффектов, согласно которой музыкальное содержание выражало различные состояния души

⁵⁰⁵ «Итальянцы держат на три четверти [его длины от конца – П.П.], располагая четыре пальца на трости, и большой палец под ней; а французы держат его рядом с колодкой, кладя первый, второй и третий пальцы сверху на трость, большой – под волос и мизинец – рядом с тростью». *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti*. Т. III. Р. 14.

⁵⁰⁶ *Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756. В Аугсбурге «Школа» Л. Моцарта была издана в 1756, 1770, 1787 годах, в Вене – в 1791 и 1804 годах, в Лейпциге – в 1804 году, на французский язык переведена в 1770–1801 годах, русский – в 1804 году («Основательное скрипичное училище»). *Благовещенский И. П.* Из истории скрипичной педагогики. С. 64.

⁵⁰⁷ *Подколзина О. В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 124.

⁵⁰⁸ В Италии, на родине автора, в XVIII–XIX вв. методический труд Ф. Джеминиани не был опубликован. Трактат «The art of playing on the violin» первоначально вышел в Лондоне в 1731 году как анонимное издание. Позднее также анонимно он вышел в 1740 году, и только уже в 1751 с указанием авторства. *Григорьев В. Ю.* Итальянское скрипичное искусство XVI – XVIII веков // *Гинзбург Г. С., Григорьев В. Ю.* История скрипичного искусства. С. 82.

человека, выдвинул новые для того времени требования к эстетическому воспитанию солиста: «Истинная цель музыки – не только услаждать слух, но выражать чувства, поражать воображение, воздействовать на разум и управлять страстями. Искусство игры на скрипке заключается в том, чтобы придать инструменту такой тон, который должен конкурировать с манерой самого прекрасного человеческого голоса, и в том, чтобы исполнить каждую пьесу с точностью, правильностью и деликатностью выражения согласно этой истинной цели»⁵⁰⁹. Спустя полвека передовые взгляды этого выдающегося итальянского скрипача будет развивать Байо: «Ее [скрипки – *П.П.*] тембр, который соединяет нежность и красоту, дает ей превосходство и господство над всеми другими инструментами; и по своему сокровенному свойству выдерживать, наполнять и изменять звуки, изображать страсть как бы следуя всем движениям души, она достигает соперничества с человеческим голосом»⁵¹⁰.

Высокий уровень исполнительской культуры, которым отмечены концертные сочинения французских скрипачей на рубеже XVIII–XIX веков, выкристаллизовывался на протяжении нескольких десятилетий. Большую роль в этом отношении сыграли вышедший в 1752 году на французском языке труд И.-И. Кванца (1697–1773) – «Анализ методы для обучения игре на travers-флейте» («*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*»), адресованный не только флейтистам-виртуозам, но и скрипачам⁵¹¹, а также упомянутая выше «Скрипичная школа» Л. Моцарта⁵¹². Делая детальные замечания, касающиеся особенностей скрипичной техники, Моцарт видит ее непосредственную связь с выразительностью игры. Определяя два типа – оркестранта и солиста-виртуоза,

⁵⁰⁹ Бяхтиярова Е. Э. Ф. Джеминиани. Искусство игры на скрипке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. № 1. С. 63.

⁵¹⁰ *Baillet P., Rode P., Kreutzer R. Méthode de Violon. Paris: Au Magasin de Musique de Conservatoire Royal, 1802. P. 1.*

⁵¹¹ В 35 параграфах II раздела XVII главы, посвященных скрипичной игре, И.-И. Кванцем проанализирован накопленный к середине XVIII века опыт, касающийся исполнительской эстетики. *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti. P. 39.*

⁵¹² Л. Моцарт предостерегает юных скрипачей от разного рода «ужимок», которые могут перерасти в закоренелую привычку: «Самые распространенные из них – трясти скрипкой, вертеть головой, кривить рот или гримасничать, особенно в трудных местах; шипеть, свистеть или громко сопеть ртом, горлом или носом при исполнении той или иной трудной ноты; нарочитые и неестественные выкручивания правой руки, особенно локтя; и наконец, мощные движения всем телом, от которых подчас сотрясаются хоры (часть церкви) или зал, в котором играет скрипач, а публика при взгляде на этого старательного дровосека, не знает, смеяться ей или плакать». *Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. / пер. с нем. Куперман М. СПб., 2017. С. 54.*

он в некоторой степени предвосхищает педагогические достижения Гавинье, чьи усилия были направлены не только на воспитание великолепных солистов, но и прекрасных оркестровых музыкантов⁵¹³.

Выразительность и певучесть скрипичного тона, которая так отличала сочинения Виотти, Крейцера, Роде, была одной из ключевых проблем, обозначенных Тартини в «Письме к синьоре Мадалене Ломбардини»⁵¹⁴, служащим важным уроком для тех, кто играет на скрипке» (1760)⁵¹⁵. Его известное изречение: «Чтобы хорошо играть, нужно хорошо петь» («Per ben suonare bisogna ben cantare»)⁵¹⁶ нашло отражение в творчестве французских современников и актуально по сей день. Достижения Тартини нельзя недооценить. С творчеством Виотти парижские скрипачи переняли от падуанского маэстро специфически скрипичную манеру игры, которую В.П. Мильштейн назвал «органическим сплавом, наиболее полным синтезом выразительного и виртуозного начал»⁵¹⁷.

Исполнительские установки Тартини были воплощены на страницах консерваторской методики. Анализируя акустические возможности скрипки, авторы опирались на «Трактат о музыке» (1745). В рассуждениях о том, как нужно исполнять форшлаг, трель, тремоло, мордент и каденцию, цитировали «Трактат об украшениях» (ок. 1750)⁵¹⁸, копию которого привез в Париж ученик

⁵¹³ Возвышая скрипача-оркестранта, Л. Моцарт пишет, что «солист может особого понимания музыки вполне сносно, да что там – даже прекрасно сыграть концерт, просто чисто исполнив произведения; хороший же оркестрант должен иметь обширные познания в музыке вообще, в особенностях ее склада и искусстве композиции и иметь подвижный ум, если он хочет достойно исполнять свои обязанности, в особенности если он желает в свое время продвинуться до руководства оркестром». *Моцарт Л.* Фундаментальная школа скрипичной игры. С. 197.

⁵¹⁴ Мадалена Сирмен-Ломбардини (1745–1818) – итальянская скрипачка, оперная певица, композитор, музыкальный деятель прославилась как виртуозный исполнитель. Концертировала в 1784 году в Петербурге и Москве. *Гинзбург Г. Л., Григорьев В. Ю.* История скрипичного исполнительства. С.121.

⁵¹⁵ *Tartini G.* Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini. // *L'Europa Letteraria*. 1770. Vol. V / II. P. 74–79. «Письмо» вышло во французском переводе спустя всего три года после первой публикации (1770).

⁵¹⁶ *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. P. 14.

⁵¹⁷ *Мильштейн В. П.* Методическая рекомендация (исполнение концертов Дж.-Б. Виотти по программе музыкальных училищ и школ). Свердловск, 1982. С. 6. Первыми учителями музыки Г. Пуньяни, у которого обучался Дж.-Б. Виотти, были Дж.Б. Сомис и Дж. Тартини.

⁵¹⁸ «Trattato delle appoggiature» впервые был напечатан в Париже в 1770 году в переводе Пьера Дени: «Traité | des agréments de la Musique [...] Compose par le célèbre | Giuseppe Tartini | A Padoue | Et traduit par le Sig. P. Denis. | Paris. [...]». *Pertobelli P.* Giuseppe Tartini [Electronic source] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 11. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027529> (дата обращения: 22.02.19). О появлении «Трактата» в Париже, переведенного на

Тартини – Пьер Лауссайте (1735–1815)⁵¹⁹. Байо, вдохновившись «Искусством смычка»⁵²⁰, создал как приложение к методике 50 штриховых вариантов. Однако, если сочинение Тартини – это вариации на тему Гавота Корелли (из сонаты F-dur op. 5 № 10), где изящно и мастерски собраны все основные виды скрипичных штрихов, применявшиеся в исполнительской практике того времени, то французский скрипач, с изысканным вкусом, удивляя изобретательностью и богатой фантазией, оттачивает штриховое мастерство на примере гаммы Es-dur.

Несмотря на распространение в Париже во второй половине XVIII века различных зарубежных трактатов и школ, французская педагогика, синтезируя их лучшие достижения, создавала собственные теоретические труды. Уникальность таких сочинений состоит в том, что их анализ позволяет проследить формирование основных направлений, ставших определяющими в инструментальном концертном стиле сочинений Виотти, Крейцера и Роде.

Важной особенностью французских трактатов и «школ» второй половины XVIII века можно назвать их самобытность, что выражается в разносторонности подходах и направленности установок. Тем не менее, среди них можно выявить некоторые общие тенденции. Например, особой фундаментальностью в обучении отличаются педагогические труды Л'Аббе-сына (1761) и Ж.-Б. Картье (1798). Начинаящим скрипачам адресованы методические работы Ж.-И. Тарада (1774) и А. Байо (1798). Яркими, но разноплановыми по установкам являются трактат Э.-Р. Брижона (1763) и «Школа» М. Коррета (1782)⁵²¹. Брижон рассматривает эстетическую сторону воспитания музыканта-исполнителя, Коррет же делает

французский язык Пьером Дени, анонсировалось в *Mercure de France* в марте 1771 года. *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti*. Т. III. P. 64.

⁵¹⁹ *Huet F. Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot: precede d'un examen sur l'art de jouer des instruments à archet au XVIIe siècle*. Chalons-sur-Marne, 1880. P. 63.

⁵²⁰ Первый вариант «L'arte dell'arco» появился еще до 1721 года. *Григорьев В. Ю.* Итальянское скрипичное искусство XVI – XVIII веков // *Гинзбург Г. С., Григорьев В. Ю.* История скрипичного исполнительства. С. 118. В редакции Ф. Крейсера вариации Дж. Тартини «Искусство смычка» стали особенно популярны.

⁵²¹ В 1972 году в Женеве было опубликовано факсимиле, куда вошли малоизвестные трактаты Э.-Р. Брижона, Ж.-Б. Тарада, А. Байо и Дж. Камбини. Благодаря этому изданию мы имеем возможность познакомиться с оригиналами других трудов. *Brijon E.-R. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon / Tarade J.-T. Traité de violon / Bailleux A. Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon / Cambini G. Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*. Geneva, 1972.

упор на развитие виртуозного дара скрипача. Попытаемся проанализировать перечисленные труды в порядке их исторического возникновения.

Трактат Л'Аббе-сына (1727–1803) «Скрипичные принципы» (1761)⁵²² стоит в одном ряду с методиками Ф. Джеминиани (1687–1762) Л. Моцарта (1719–1787), считается самой значительной методикой среди тех, что появлялись до «Искусства скрипки» (1798) Ж.-Б. Картье⁵²³ и, по мнению А. Вирста⁵²⁴, в полной мере отражает исполнительский стиль середины XVIII века. Не случайно, Р. Стоувел уделяет ему особое внимание в своем исследовании, посвященном скрипичной технике и исполнительской практике конца XVIII – начала XIX веков⁵²⁵.

В рассмотрении основных вопросов в трактате можно отметить сильное влияние итальянских традиций. Их след обнаруживается как в анализе самых актуальных и прогрессивных для своего времени приемов игры, связанных с развитием виртуозного стиля – высокие позиции, пассажная техника, флажолеты, штрих *staccato*, так и в новом для французской педагогики подходе работы над совершенством движений правой руки.

Л'Аббе проявил себя как великолепный методист-практик. Воспитывая технику левой руки, он с первых шагов пытается упорядочить ее передвижение – делит гриф на позиции⁵²⁶, причем первую определяет гаммой B-dur от первого пальца на G-струне (Bourdon)⁵²⁷. На примере упражнений закрепляет

⁵²² *L'Abbé le fils [J.-B. Saint-Sevin]*, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique. Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les different Agréments dont il est susceptible dédiée a Monsieur le Marquis de Rodouan de Damartin. Paris, 1761.

⁵²³ Подчеркивая исключительную ценность «Скрипичных принципов» Л'Аббе, Л. де Лоранси дважды отмечает, что это единственная серьезная французская методика на протяжении всего XVIII века, а созданная позднее работа Картье содержит ее точные заимствования. *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti*. Т. III. P. 51, 58.

⁵²⁴ *Wirsta A. Introduction to L'Abbé le fils: Principes du violon / Facsimilé*. Paris: Centre de documentation universitaire et S.E.D.E.S. réunis, 1961.

⁵²⁵ *Stowell R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteen and early Nineteenth centuries*. Cambridge, 1990.

⁵²⁶ Ранее гриф на позиции поделил Джеминиани, называя их «лестницами», которых у него семь. Л'Аббе предлагает восемь позиций.

⁵²⁷ Сегодня от первого пальца в первой позиции играется гамма A-dur.

полупозицию, владение которой служит необходимым условием для интонационной устойчивости и удобства игры⁵²⁸ (рис. 76).



Рис. 76. Л'Аббе Скрипичные принципы *Gamme dans le Ton de Sol Dièse*

Схожий подход в освоении грифа рекомендовал Джеминиани, предлагая упражнения в позициях на всех струнах и называя их «лестницами». По верному замечанию Д. Бойдена, он сделал более «революционный» шаг в освоении грифа, нежели Л'Аббе⁵²⁹.

Техника двойных нот во французском исполнительстве была уже значительно развита Леклером. Его сонаты, относящиеся к 1740-м годам (например, ор. 9, 1743), поражают обилием и разнообразием их сочетаний. Однако, как ни странно, в консерваторской методике (1802) изучению двойных нот уделено недостаточно внимания. Возможно, это связано с тем, что в концертах Виотти, Крейцера и Роде они представлены не с таким концертным размахом, как, например, в сочинениях Паганини. В этом отношении трактат Л'Аббе оказывается передовым – здесь впервые во французской педагогике детально прорабатывается техника их исполнения. Автор не только дает примеры всех интервалов (вплоть до децимы), но и тщательно осваивает прием при помощи поднимающихся арпеджированных упражнений (рис. 77).



Рис. 77. Л'Аббе Скрипичные принципы *Arpeggio*

⁵²⁸ В полупозиции Л'Аббе предлагает играть трель в двойных каденциях (*doubles cadences*) и пишет: «Я заметил у наших лучших мастеров, что двойные каденции первым и третьим пальцами звучат менее прекрасно, чем вторым и четвертым». *Wirsta A. Introduction to L'Abbé le fils: Principes du violon*. P. 65. Его точка зрения оказывается созвучной высказанным ранее идеям Монтеклера (1738), который давал примеры ритмически вымеренных трелей на третьем и четвертом (слабом) пальцах – следствие того, что в то время многие французские скрипачи использовали данный вариант.

⁵²⁹ *Boyden D. The History of Violin Playing from Its Origins to 1761: and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford, 1965. P. 375.

Л'Аббе затрагивает еще один важный аспект, связанный с развитием техники левой руки – исполнение флажолетов (*les sons harmoniques*). Новаторским становится изучение их искусственного вида на примере хроматической гаммы (рис. 78), что предвосхищает творчество Паганини⁵³⁰.



Рис. 78. Л'Аббе Скрипичные принципы (точное воспроизведение оригинала)

Необходимо добавить, что Л'Аббе преодолевает важный этап в истории французского скрипичного исполнительства – утверждает горизонтальное положение скрипки слева от подгрифа⁵³¹. Такой современный метод держания инструмента не только давал возможность виртуозу продемонстрировать лучшие исполнительские качества, но и в значительной степени способствовал созданию нового образа скрипача-солиста, за которым в классическую эпоху закрепилась ведущая роль в жанре концерта.

Решая сложные исполнительские задачи, связанные с техникой звукоизвлечения, Л'Аббе обращает внимание на эстетическую сторону движений правой руки⁵³². Выражая связь с традициями итальянских скрипачей – Корелли,

⁵³⁰ Интересно, что ноту, необходимую зажимать пальцем, Л. де Лоранси называет «подвижным порожком» («*sillet mobile*»). *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti*. Т. III. P. 57.

⁵³¹ *Wirsta A. L'Abbé le fils: Principes du violon*. P. 1.

⁵³² Несмотря на то, что Л'Аббе остается привержен французской манере постановки правой руки – крепкому держанию смычка кончиками гибких пальцев, он делает важное замечание о необходимой двигательной свободе пальцевых суставов в запястье, которая будет способствовать красоте звучания. Схожая идея присутствует и в труде Брижона (1763), где автор критично оценивает скрипачей, у которых «блестящие пальцы и очень скованный смычок». *Wirsta A. L'Abbé le fils: Principes du violon*. P. 1, 15.

Тартини, Нардини, он называет смычок «*Душой Инструмента*», который «придает выражение звукам, их филирует, расширяет и смягчает»⁵³³.

Впервые во французской скрипичной педагогике Л'Аббе употребляет термин «*filer un son*», что означает «тянуть звук». Достижению ровности звучания в различных динамических оттенках уделял внимание Л. Моцарт (1756), считая образцом певческий голос, а также К.Ф.Э. Бах (1753)⁵³⁴.

Таким образом, развивая в вопросе звукоизвлечения традиции итальянского *belcanto*, Л'Аббе прокладывает путь к важнейшему процессу, обозначившимся в сольном скрипичном концерте – вокализации музыкальной ткани, который, в целом, будет характеризовать французскую скрипичную школу XIX века.

Совершенствуя технику правой руки, Л'Аббе прорабатывает и тончайшие виртуозные штрихи. Например, в прелюдии – музыкальные зарисовки, которыми украшает свой труд, он включает последовательности изящного штриха стаккато, обозначенные как «*coup d'archet articulé*». Несмотря на то, что этот прием с большим блеском использовал в своих каприччио Локателли, скрипачи французской классической школы включали его в свои сочинения очень лаконично, но всегда очень изысканно и с большим вкусом.

Прогрессивностью взглядов на инструментальную музыку отличается трактат Эмиля Брижона – «Рассуждения о музыке и о подлинной манере ее исполнения» (1763)⁵³⁵. Сонату, например, он характеризует как «оду в музыке», а жанр концерта представляет как «музыкальное соревнование между solo и tutti», которое заканчивается объединением чувств и идей. Окончание произведения, по его мнению, должно отражать «силу в согласии, энергию в живости»⁵³⁶.

Рассуждая об искусстве фразировки в инструментальной музыке, Брижон пишет: «Фразы в музыке должны быть обдуманы как фразы в речи и всегда заключать в себе законченный смысл»⁵³⁷. Он акцентирует внимание на

⁵³³ *Ibid.* P.1.

⁵³⁴ Подколзина О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 124.

⁵³⁵ Brijon E.-R. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Paris, 1763.

⁵³⁶ *Ibid.* P. 2.

⁵³⁷ *Ibid.* P. 17.

содержательной стороне сочинения и утверждает, «что вообще невозможно исполнять какую-либо музыку без определенного сюжета и что недопустимо исполнять ее без изучения этого сюжета». Таким образом, связывая инструментальную музыку с оперным искусством, Брижон вплотную подходит к идеям, которые позднее были развиты Байо в консерваторском труде (1802) и стали центральными в жанре сольного скрипичного концерта на рубеже XVIII–XIX веков.

Совершенно противоположна по методическим установкам вторая скрипичная школа М. Коррета – «Искусство совершенствования на скрипке» («*L'art de se perfectionner dans le violon*», 1782), рассчитанная на опытных скрипачей. О ее выходе в свет в 1782 году анонсировалось в «*Mercure de France*», и пояснялось, что в работе «представлены для обучения уроки во всех позициях на четырех скрипичных струнах и различные штрихи; в трудных местах обозначена аппликатура, взятая из сонат и концертов лучших итальянских и немецких композиторов»⁵³⁸.

Совершенствование скрипичного исполнительства, по словам Коррета, заключается в достижении «четкой и ясной игры»⁵³⁹. Влияние его взглядов отчетливо просматривается в концертах Сен-Жоржа, музыкальный язык которых контрастирует с «прежним полифоническим богатством барочного идеала Леклера»⁵⁴⁰. *Stile net et Claire* (стиль тонкий и ясный) проникает в музыку концертов Виотти.

Коррет не касается вопросов эстетики и художественного развития, но будучи последователем традиций итальянских скрипачей, развивает блестящий стиль игры, так нравившийся французской публике и который ярко воплотился в концертных жанрах. Поэтому и основная задача его школы – овладение виртуозной техникой. Еще в предисловии он замечает, что «не нужно оставлять трудный пассаж, пока он хорошо не выучен; это истинная возможность стать

⁵³⁸ *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti. T. III. P. 76.*

⁵³⁹ *Corrette M. L'art de se perfectionner dans le violon. Paris, 1782. P. 1.*

⁵⁴⁰ *Zinck B.F. The Chevalier de Saint-George: His violin style and Eighteenth-century music aesthetics: Ph.D. Diss. Philadelphia, 2006. P. 58.*

таким виртуозом, какими были Локателли, Тартини, великий Клер [Леклер – П.П.]»⁵⁴¹. Поэтому, кроме красивого звукоизвлечения и разнообразных движений смычка, Коррет особое внимание уделяет качественной игре в высоких позициях. Смелые и ловкие перемещения левой руки по грифу в пассажах он называет «*tours de force*» и дает их примеры с указанием аппликатуры (рис. 79),



Рис. 79. М. Коррет Искусство совершенствования игры на скрипке *Preface*

а также примеры восходящих виртуозных пассажей на Е-струне, которые могут исполняться на ферматах (рис. 80).



Рис. 80. М. Коррет Искусство совершенствования игры на скрипке *Du point d'Orgue*

Очень ценным оказывается его замечание в вопросе исполнения каденций в концерте: «Фермата ставится *ad libitum* на доминанте в *Adagio* или *Allegro*; в прошлом, бас прочно держал эту доминантовую ноту; но в настоящее время бас хранит *tacet*; таким образом, скрипка отдается всем своим фантазиям; однако, не нужно слишком покидать модуляцию, которая допускается в сочинении; в фермате и в прелюдии мы не подчиняемся такту»⁵⁴².

⁵⁴¹ *Ibid.* P. 1.

⁵⁴² *Ibid.* P. 5.

Последние десятилетия XVIII века можно назвать переходным этапом в оформлении основных методических принципов, ставших определяющими для французской скрипичной школы XIX века. С приездом в Париж Виотти началось переосмысление прежних исполнительских и, соответственно, методических позиций, что привело к появлению новых по качеству и содержанию трудов. На этой волне в 1798 году публикуются сразу две скрипичные школы – Антуана Байо (1720–1801) и Жана-Баттиста Картье (1765–1841).

Педагогический труд А. Байо⁵⁴³ «Систематическое руководство игры на скрипке с постановкой и различными украшениями, пригодными для использования»⁵⁴⁴, хотя и адресован совсем юным ученикам, тем не менее, отражает современную исполнительскую направленность, где на первое место выдвигается овладение концертно-виртуозным стилем игры. Так, вслед за Корретом, он уделяет пристальное внимание легким и свободным перемещениям левой руки по грифу: «Когда мы намереваемся поменять позицию, нужно положить подбородок на скрипку, что даст большую свободу левой руке, и особенно когда надо вернуться в основную позицию. Это удобство можно освоить усердными упражнениями»⁵⁴⁵. Подготавливая учеников к исполнению концертов Виотти и его современников, А. Байо освещает важнейшие для того времени вопросы динамики, акцентировки, вибрато и глиссандо на скрипке.

Очевидное влияние стиля Виотти сказывается в желании автора привлечь внимание к звучности и выразительности исполнения. Заботясь о сохранении национальных традиций, он советует ученикам играть широким смычком вниз и вверх «в манере изящной и приятной». При этом делает прогрессивное замечание, касающееся свободы движений правой руки: «в случае использования смычка от

⁵⁴³ Антуан Байо – французский скрипач и известный музыкальный издатель последней трети XVIII века. В его издательстве были опубликованы многие сочинения Даво, Сен-Жоржа, Госсекса, а также Гретри, Эдельмана, Ваньхалья, Франзля, Джорновики, Джордани, Боккерини, Гайдна и других.

⁵⁴⁴ О появлении «Методики» А. Байо – «*Méthode raisonnée à jouer du violon, avec le Doigté de cet instrument et les different agréments dont il est susceptible*» сообщалось в *Affiches* в 1798 году, которая характеризовалась как составленная «с такой же ясностью, что и точностью». Ф. Фетис дает ошибочную дату создания данной «Методики» А. Байо – 1779 год. *La Laurencie L. de. L'école française de Violon de Lully a Viotti*. Т. III. Р. 82.

⁵⁴⁵ *Bailleux A. Méthode raisonnée à jouer du violon, avec le Doigté de cet instrument et les different agréments dont il est susceptible*. Genève, 1972. Р. 6.

одного конца к другому необходимо немного управлять плечом и немного более локтем, отделяя его от тела»⁵⁴⁶.

Основательностью и масштабностью мышления отличается методический трактат видного парижского скрипача Жана-Баттиста Картье «Искусство скрипки» (1800)⁵⁴⁷. Несмотря на то, что Картье не входил в состав профессоров Парижской консерватории, свой труд принес ей в дар. Администрация, в свою очередь, с благосклонностью приняла работу в библиотеку. Профессора по классу скрипки – Гавинье, Жерио, Блазиус, Генен, Лауссайе и Байо дали ей высокую оценку: «Все истинные сторонники Искусства будут бесконечно благодарны Автору за настолько обширную и трудоемкую работу, настолько тщательную и ясную, что будут стараться, без сомнения, отдать ему, как и мы, справедливую дань похвалы, которую он заслуживает»⁵⁴⁸.

«Искусство скрипки» Картье стало замечательным пособием, где было сконцентрировано огромное число редких и ценных произведений (около 155) композиторов итальянской, французской и немецкой скрипичных школ⁵⁴⁹. Сравнивая педагогические принципы Джеминиани, Л. Моцарта, Тарада, Л'Аббе, знакомясь с сочинениями прошлых лет, ученики имели возможность освоить разные традиции, проследить и понять закономерности развития исполнительского искусства. Такой подход в методике позволил им более четко сформировать собственные эстетические идеалы, воплотив их в творчестве.

Большим подспорьем в четком понимании основных составляющих концертно-виртуозного стиля игры, развитого в сочинениях ведущих парижских скрипачей на рубеже XVIII–XIX веков, могла бы послужить «Скрипичная методика» Виотти⁵⁵⁰. П. Байо писал: «Виотти взялся за начальную школу игры на

⁵⁴⁶ *Ibid.* P. 6.

⁵⁴⁷ *Cartier G.-B. L'Art du Violon ou Collection choisies dans les Sonates des Écoles Itallienne, Fronçoise et Allemande, précédée d'un abrégé de principes pour cet Instrument.* Paris, 1800. «Искусство игры на скрипке, или Коллекция избранных сонат итальянской, французской и немецкой школ, предваряемая кратким курсом принципов этого инструмента».

⁵⁴⁸ *Ibid.* P. 6.

⁵⁴⁹ Ж.-Б. Картье – первый парижский ученик Дж.-Б. Виотти (с 1783 года). Можно предположить, что идея создания такого рода труда, где обобщались достижения исполнительства и педагогики, принадлежала Виотти.

⁵⁵⁰ В Париже у Виотти обучались такие известные скрипачи как Олдей, Картье, Роде и др. *White Ch. Giovanni Battista Viotti // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 26. P. 766–771.*

скрипке: мы не имеем никаких сведений о характере материала, который он оставил. Дидактический трактат написан Виотти в том настоящем духе, тем утонченным чувством и глубиной, которые для него характерны, а обилие сочиненных им примеров будут, без сомнения, представлять большой интерес; надеемся, что хранители этих рукописей, которые существуют, уступая нашим желаниям, отдадут нам в непосредственное пользование»⁵⁵¹.

Отрывки методики Виотти сохранились до наших дней в виде факсимиле, и по ним мы можем получить некоторое представление о его педагогических установках⁵⁵².

Так, продолжая традиции стиля Корелли (Виотти – Пуньяни – Сомис – Корелли), а также учитывая современные требования к исполнительству, Виотти акцентирует внимание на таких важнейших и взаимосвязанных между собой вопросах мастерства, как звукоизвлечение и интонация. Придавая большое значение интонационной точности (*justesse*) на скрипке, он применяет новаторский метод и рекомендует начинать изучать гаммы не в тональности C-dur, как было принято во всех скрипичных методиках XVIII века, а в тональности G-dur, объясняя это удобством естественного расположения пальцев на грифе⁵⁵³.

На первое место он выдвигает работу над гаммами, которые называет «пробным камнем» (*«pierre de touche»*)⁵⁵⁴, и на их примере, в различных тональностях и ритмических вариантах, предлагает прорабатывать все исполнительские приемы⁵⁵⁵. Схожий подход в овладении техникой игры оказался

⁵⁵¹ Baillot P. L'Art de Violon. P. 2.

⁵⁵² Как объясняет французский музыковед Марк Паншерль, Байо не был знаком с вышедшим чуть ранее сочинением Ф. Файоля (*Fayolle Fr. Paganini et Bériot, ou Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon*. Paris: Leguest, 1831), где сообщалось, что «манускрипты Виотти остались в руках его большого друга мадам Чиннери, которые были ею вручены, в конце публикации, Франсуа Абенеку». *Pincherle M. Feuilles d'Histoire du Violon*. Paris, 1927. P. 173. Спустя год Абенек включил в свою работу «Теоретическая и практическая скрипичная методика» факсимиле методики Виотти. *Habeneck F. Méthode théorique et pratique de violon*. Paris, 1835. В XX веке фрагменты методики Виотти вошли в работу М. Паншерля «Страницы из истории скрипки». *Pincherle M. Feuilles d'Histoire du Violon*, 1927.

⁵⁵³ *Ibid.* P. 178.

⁵⁵⁴ *Pincherle M. Feuilles d'Histoire du Violon*. P. 176.

⁵⁵⁵ Приняв во внимание эту установку Виотти, становится понятным, почему именно гамму (Es-dur) выбрал П. Байо в качестве материала для 50 вариантов упражнений в «*Méthode du Violon*» (1802).

созвучен М. Клементи (1752–1832), который считал работу над гаммами основой мастерства фортепианного исполнителя⁵⁵⁶.

Однако Виотти на примере исполнения гамм не только развивал мышление и интонационную чуткость, но и расширял акустические и тембральные свойства инструмента. Он ставил перед учеником более перспективные задачи, подготавливая, таким образом, почву для развития интерпретаторского направления в скрипичном искусстве. Исполнительские принципы, на которые опирался Виотти, красочно и масштабно нашли продолжение в трудах его ближайших последователей – Байо, Роде, Крейцера, авторов консерваторской «Скрипичной методики» (1802)⁵⁵⁷.

«Методика» имеет Вступление и две части. В Первой части – «О механизме скрипки» рассматривается техника скрипичной игры. Вторая часть – «О выражении и средствах выражения» раскрывает философско-эстетические взгляды авторов⁵⁵⁸.

Интерес этой работы заключается в том, что здесь нашли отражение эстетические идеалы, связанные с трактовкой скрипки на рубеже XVIII–XIX веков. Основную задачу, которую выдвигает методика – воспитать не только профессионально обученного скрипача и виртуоза-концертанта, но и яркую творческую личность. «Великий скрипач – это великий человек; он может возбуждать и успокаивать бури страстей. Без длительной учебы и особенно без искры гения великого скрипача никогда не получится»⁵⁵⁹, – писал К.Ф.Д. Шубарт.

В работе неоднократно поднимается вопрос понятий «гений» и «вкус». Слово *гений*, по замечанию Л.В. Кириллиной, являлось одним из ключевых в классическую эпоху. В философско-эстетическом смысле, оно «включало в себя

⁵⁵⁶ Шукина Т. В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2006. С. 175.

⁵⁵⁷ Руководителем и редактором «Méthode de Violon» был П. Байо (портрет П. Байо см. Приложение Б, рис. 5). Ему принадлежат наполненные возвышенной поэтикой тексты. Этот коллективный труд предназначен для студентов парижской консерватории и допущен к изданию генеральной Ассамблеей, в состав которой входили Блазиус, Крейцер, Лауссайе, Генен, Грассе, Катель, Керубини, Байо. *Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode de Violon. Paris, 1802. Preface.*

⁵⁵⁸ Основная роль в оформлении методических принципов и поэтически возвышенных текстов принадлежит Байо.

⁵⁵⁹ *Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1784). Leipzig, 1973. S. 229.* Цит. по: Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 271.

«понятие высшей (природно-божественной) свободы, а это было самым существенным, что отличало художника от просто мастера»⁵⁶⁰. Эхом трактата Брижона (1763) становятся в методике строки о глубоком проникновении гения в суть произведения: «Он улавливает одним взглядом различные свойства музыки, тайным вдохновением соединяется с гением композитора, следует ему во всех его замыслах и ведаёт о них с такой же лёгкостью, как и точностью»⁵⁶¹.

С «языком Богов» (*le langage des Dieux*) отождествляются восхитительные и благородные звуки, которые издает гений, воскрешая сочинения величайших музыкантов прошлых лет. Обращаясь к достижениям итальянской скрипичной школы, Байо с трепетом вспоминает выразительное звучание скрипок в руках Тартини, Пуньяни, Виотти. Акцентирует внимание на том, что именно звук «поражает чувства и трогает душу», являясь тем же самым для слуха, что и красота для зрения – «первый звук как первый взгляд вызывает восхищение и производит такое глубокое впечатление, какое никогда не изгладится в памяти»⁵⁶².

Другим главнейшим качеством артиста назван изящный вкус – «дар природы и плод воспитания», требующий «как размышления, так и инстинкта». Чтобы сформировать его, художник обязан посвятить всю свою жизнь поискам идеала⁵⁶³.

Вкус и выразительность в игре высоко ценил Моцарт. Обозначая их понятием *gusto*, считал первостепенными свойствами исполнителя⁵⁶⁴. В определении Байо высокий вкус также становится основой «идеальной» игры: «Чтобы достигнуть совершенства, нужно преодолеть преграды, которые выставляет рутина, и выставить красоту чувств на место условной красоты, которая может вызвать восхищение лишь своими трудностями, никогда не трогая душу, услаждая только слух: это одновременно искусство гения и вкуса»⁵⁶⁵.

⁵⁶⁰ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 68.

⁵⁶¹ Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode du violon. P. 163.

⁵⁶² Ibid. P. 159.

⁵⁶³ Ibid. P. 161, 3.

⁵⁶⁴ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 276.

⁵⁶⁵ Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode du violon. P. 2.

Именно выразительное исполнение, по словам Байо, способно раскрыть талант ученика, представляющий собой «обширное поприще, пределы которого находятся в одних только впечатлениях человеческого сердца [...] и недостаточно такой его чувствительности, нужно нести в душе своей эту распространяющуюся силу, эту пылкость чувства, которая простирается наружу, передается другому, проникает и воспламеняет. Это именно тот священный огонь, искусный вымысел которого был похищен Прометеем, чтобы воодушевить человека»⁵⁶⁶.

Таким образом, природный *гений*, безупречный *вкус* и *выразительность* исполнения, преобладающие над технически безупречной игрой, определяют в методике профессиональные качества исполнителя. Вдумчивое и кропотливое изучение механизма скрипичной игры, работа над освоением всех методических принципов, поможет добиться художественной выразительности, способной дойти до сердца слушателя. Поэтому уже на начальном этапе обучения советуется «...приучать ученика самому судить о правильности или ошибочности исполняемой им ноты, и в случае если она неточна, звучит слишком высоко или низко, он мог бы поправить себя без чужой помощи, следуя навыку собственного самоконтроля, при помощи этой привычки»⁵⁶⁷.

На изменение образа скрипки в эпоху Французской революции указывает Т.В. Берфорд, отождествляя инструмент в роли «полководца-императора»⁵⁶⁸. Л.В. Кириллина отмечает влияние «французской экспрессивной манеры игры» на творчество Бетховена: «Практически все его сольные скрипичные сонаты рассчитаны на виртуозов нового поколения, с которыми он был знаком и чьей игрой восхищался (Дж. П. Бриджтауэра, Р. Крейцера, П. Рода, П. Байо)»⁵⁶⁹. Новый концертно-виртуозный стиль, выработанный в творчестве французских скрипачей на рубеже XVIII – XIX веков, потребовал кардинального пересмотра основных

⁵⁶⁶ *Ibid.* P. 158.

⁵⁶⁷ *Ibid.* P. 9. Схожую точку зрения высказал в своей «Методике» (1797) Кампаньоли, предлагая с первых уроков воспитывать требовательное отношение к качеству и выразительности собственного исполнения, пониманию поставленных задач, тщательному прорабатыванию каждого навыка при их постепенном усложнении на каждом этапе совершенствования мастерства. *Campagnoli B. Metodo della meccanica progressive per violin diviso in 5 parti distribuite in 132 lezioni progressive per 2 Violini e 118 studi per violin solo op. 21. Milano, 1797 (?)*; см. также *Campagnoli B. Nouvelle Méthode de la Mécanique Progressive du Jeu de Violon. Parties 1-5. Leipzig, n.d.*

⁵⁶⁸ *Берфорд Т. В.* Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества. С. 22.

⁵⁶⁹ *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. III: Поэтика и стилистика. С. 270.

положений, касающихся как постановки инструмента, так и воспитания основных исполнительских навыков. Например, советуя держать скрипку «благородно и возвышенно»⁵⁷⁰, Байо уже на начальном этапе моделирует образ солиста-виртуоза, который как в визуальном, так и в тембральном отношении будет преобладать над оркестром.

В методике серьезные требования предъявлены к звукоизвлечению. В этом вопросе оказали непосредственное влияние как особенности стиля игры Виотти, так и общая нарастающая тенденция приближения звучания инструмента к красоте человеческого пения. Ранее уже Л. Моцарт предлагал в качестве примера для подражания ориентироваться на вокальные принципы: «Каждый, кто хоть что-то смыслит в певческом искусстве, знает, сколь внимательно нужно относиться к ровности звука. Кому понравится певец, поющий то горлом, то через нос, то сквозь зубы, а то и вообще фальцетом? Ровность тона на скрипке должна быть соблюдена не только при игре *forte* и *piano* на одной струне, но и на всех струнах, причем так, чтобы одна струна не заглушала остальные»⁵⁷¹.

Красота и ровность звучания, выработанная на всем протяжении смычка, является важнейшим показателем мастерства исполнителя. Так, прежде чем приступить к освоению позиций, Байо делает важную ремарку, замечая, что все ноты в гаммах должны выдерживаться в нюансе *forte*, играть очень медленно и звучно и каждый звук необходимо равномерно тянуть от колодки до конца смычка⁵⁷². Изначально предъявленные требования относительно качества звукоизвлечения, красной нитью пересекают всю методику. В разделе *Division de l'archet* в связи с данной проблемой особое внимание уделено искусству распределения смычка: «Чистота игры, плавность звука и особый акцент, который дается штрихам, в первую очередь раздельным, зависят от манеры, в которой

⁵⁷⁰ Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode du violon. P. 7.

⁵⁷¹ Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. С. 90.

⁵⁷² Ibid. P. 10. В «Скрипичной методике» Байо, Роде, Крейцера используется уже современное обозначение позиций на грифе.

происходит разделение смычка, то есть от того места, где его проводят и от большего или меньшего его распределения»⁵⁷³ (рис. 81).



Рис. 81. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Division de l'Archet*

К вокальным принципам распределения дыхания во фразе отсылает прием филирования звука. В XVIII веке певцы отводили его совершенствованию многие годы. В теории итальянской вокальной музыки он получил название «*messa di voce*»⁵⁷⁴: «Пусть учитель преподаст искусство тянуть голос (*di metter la voce*), состоящее в том, чтобы на одной высоте голос раздавался поначалу чрезвычайно тихо, затем постепенно достигал все большей силы звучания и после этого с равной искусностью вновь ослаблялся. Такое прекрасное владение голосом (*messa di voce*) в устах одаренного певца, умеющего экономно его использовать и применяющего его только на ясных гласных, производит неизменно прекрасное воздействие»⁵⁷⁵.

Д.А. Нагина, раскрывая особенности исполнения концертных арий Моцарта, замечает, что «красивая и приятная для слуха манера держать звук [...] предполагала открытое, свободное, динамически ровное звукоизвлечение с легким, естественным, не превышающим меры вибрато и аккуратным, тонким использованием *messa di voce*. Такое меткое наблюдение вполне можно соотнести с подходом Байо, который определяет важное достоинство в звучании инструмента – сочетание силы и мягкости. На коротких нотных примерах скрипач

⁵⁷³ *Ibid.* P. 76.

⁵⁷⁴ Нагина Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М., 2015. С. 34.

⁵⁷⁵ *Tosi P. F., Agricola J. F. Anleitung zur Singkunst (1757), I. S. 47–48.* Цит. по: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. С. 135–136; Нагина Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. С. 34.

объясняет методику работы над нюансировкой в выдержанных звуках⁵⁷⁶ (рис. 82, примеры а, б, в).

a)

b)

в)

Рис. 82. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Son enflés, diminués, nuancés*

К традициям пения отсылает и раздел методики, посвященный «Украшениям пения» (*Agréments du chant*), где объясняется, как нужно исполнять разного рода форшлагги, трели, группетто. Для певца XVIII века набор определенных виртуозных элементов служил «одним из важнейших показателей мастерства»⁵⁷⁷. Искусству исполнения различных украшений уделяли внимание авторы вокальных трактатов. Например, известный итальянский певец-сопранист и музыковед П.Ф.Този (1654–1732) рассматривал изучение трели в качестве необходимого условия для достижения вершин вокального мастерства: «Тот, кто обладает трелью во всем ее совершенстве, хотя бы не обладал никакими прочими

⁵⁷⁶ *Ibid.* P. 83.

⁵⁷⁷ *Нагина Д.А.* Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. С. 36.

украшениями, имеет всегда преимущество легко пользоваться каденциями, где таковая употребляется обыкновенно, но тот, кто не умеет ее делать или кто обладает ею не в совершенном виде, никогда не будет великим певцом, каковы бы ни были его знания в искусстве пения»⁵⁷⁸.

Подробные наставления в работе над трелью (обычной и двойной) дает Байо, которая, по его словам, настолько часто встречается в музыке, что если ее не играть как можно ярче, ловчее, живее и легче, то мелодия лишится лучшего своего украшения⁵⁷⁹ (рис. 83, примеры а, б).

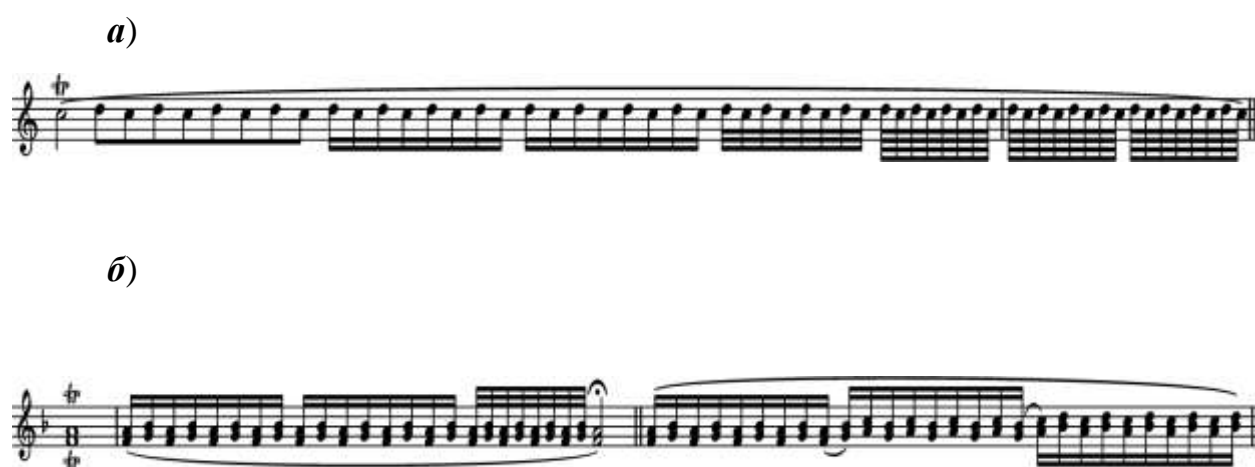


Рис. 83. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Agréments du chant*

Среди перечисленных и прочих приемов исполнительского искусства, в концертах парижских скрипачей важное место занимает штриховая техника. В этом отношении необходимо отметить прогрессивность мышления авторов методики в вопросах постановки правой руки: смычок советуется держать всеми пальцами, следить за положением большого, конец которого должен находиться напротив среднего пальца, мизинец же управляет всем весом смычка у колодки; обращается внимание на гибкость кистевых движений при игре на всех струнах,

⁵⁷⁸ Цит. по: Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения: руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1. Часть теоретическая. М.: т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1902. С. 128. Нагина Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта и вокальное искусство его времени. С. 36.

⁵⁷⁹ Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode de Violon. P. 73.

направлению движения смычка, положению локтя правой руки («рука должна находиться в самом свободном и гибком положении, причем не нужно ни поднимать, ни опускать локоть»)⁵⁸⁰.

Интересен взгляд на исполнение штриха *détaché* в *Allegro Maestoso* или *Moderato Assai*, распространенного в скрипичных концертах рубежа XVIII – XIX веков. Добиться решительного характера штриха советуется путем доведения смычка до середины, «чтобы звуки получались гораздо чище, а струна была наполнена вибрированием». Вниз и вверх смычком надо играть живо, перед каждой нотой делая «вид маленького отдыха»⁵⁸¹ (рис. 84).



Рис. 84. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Division de l'Archet*

В рекомендациях по изучению штриха *Staccato*, который следует изучать так же, как и штрих *Martelé*, прослеживаются французские стилевые черты: «Не нужно добавлять никакой жесткости в *Staccato*: смычок должен двигаться с помощью кисти, и только большой палец может немного упираться в трость»⁵⁸² (рис. 85).



Рис. 85. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Division de l'Archet*

⁵⁸⁰ *Ibid.* P. 7.

⁵⁸¹ *Ibid.* P. 76.

⁵⁸² *Ibid.* P. 78.

Разнообразием отмечен подход к изучению штриховой техники, которую предлагается совершенствовать на примере гаммы из разложенных терций G-dur⁵⁸³. Байо приводит 50 вариантов различных видов движений смычка, состоящих из слигованных и отдельных нот. Подобным подходом он предвосхищает появление известных 150 штриховых вариантов Л. Ж. Массара к этюду Крейцера, а 4000 штрихов системы Шевчика становится закономерным явлением.

Тщательная проработка исполнительских приемов правой руки напрямую корреспондирует с концертным творчеством Виотти, Крейцера и Роде. Общие «стереотипные формулы», неразличимые, по словам Л.Л. Гервер, вне контекста⁵⁸⁴, в каждом из концертов парижских скрипачей находят отпечаток их индивидуального стиля.

Еще одной значимой проблемой, обозначенной в методике и напрямую соотносящейся с концертным творчеством скрипачей, служит выбор музыкального движения. Еще в 1738 году Коррет в своей «Школе», опираясь на теорию аффектов, приводил подробный список итальянских обозначений, предписывая характер звучания каждому из них. Моцарт, указывая в своих сочинениях темп, нередко конкретизировал исполнение Allegro, Andante, Adagio дополнениями, определяя характер или настроение данного произведения⁵⁸⁵, что, по мнению Н. Арнокура, было вызвано желанием композитора предельно точно «фиксировать свои темповые пожелания»⁵⁸⁶.

Байо, обращаясь к древним философам – Плутарху, Евклиду, Аристотелю, делит движение на три рода: спокойное, активное и воодушевленное, соотнося эти свойства с тремя различными темпами – Adagio, Moderato и Presto, которые

⁵⁸³ Очевидно, что выбор тональности здесь тщательно продуман: гамма G-dur, охватывающая все скрипичные регистры, еще и достаточно устойчива в интонационном плане, так как первое, что страдает при освоении штрихов – это интонация. Не случайно Виотти в своей «Методике» рекомендует начинать изучение гамм именно с G-dur.

⁵⁸⁴ Кальман (Гервер) Л. Л. О некоторых формах проявления типичного в инструментальной музыке венского классицизма: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1985. С. 26.

⁵⁸⁵ Подколзина О. В. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 126.

⁵⁸⁶ Арнокур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. Грохотов С.В. М., 2005. С. 124.

соответственно воплощаются в трех частях произведения. Он отмечает, что все приемы, которые содержатся в сочинении, должны соответствовать характеру исполняемой музыки⁵⁸⁷.

Заботясь о «величайшей точности» в выборе движения, обладающего определенной соразмерностью, Байо пишет: «Искусство состоит в сохранении равновесия чувства, которое вас увлекает за собой и которое сдерживает», ускорение игры в желании придать исполнению пылкости – это обманчивое средство. Все свободные отступления от темпа должны быть соотнесены с общим движением сочинения. «Если злоупотреблять этой вольностью, музыка потеряет очарование, которое ей дано равномерностью движения», слух пресытится разнообразием, а смесь темпов разрушит красоту целого⁵⁸⁸.

Таким образом, предостерегая учеников от исполнения концертов в излишне быстрых, или наоборот, слишком затянутых темпах, непродуманных вольностях в движении, Байо на первое место ставит содержательную сторону сочинения, связанную с раскрытием его художественной идеи. Его точку зрения разделял Крейцер, тщательно выписывая характер движения сочинения.

Продолжая исполнительские принципы Виотти, Байо бросает свежий взгляд на развитие интерпретаторского направления в искусстве. Именно жанр концерта он определяет в качестве основного, где скрипка «должна раскрыть все свое могущество». «Нет никакого другого инструмента [...], который бы мог доставить настолько разнообразную и всеобъемлющую выразительность, как Скрипка»⁵⁸⁹, – пишет Байо. В *Adagio* в руках гения она становится «звучащей душой» (*une âme sonore*), «находит в сердце слушателя чувствительную струну и заставляет ее вибрировать», в *Presto* передает свой одушевляющий огонь, увлекает, поражает, удивляет отважностью и полетом и «приводит к тем усладительным восторгам, которые производит всегда истинное выражение»⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode de Violon. P. 159.

⁵⁸⁸ Ibid. P. 162.

⁵⁸⁹ Ibid. P. 159.

⁵⁹⁰ Ibid. 164.

Идея воспитания яркого исполнителя-интерпретатора, тонко чувствующего и раскрывающего эмоциональные состояния и настроения, заложенные в музыке, находит отклик в концертном творчестве французских скрипачей. Поэтому наравне с овладением профессиональными навыками, виртуозным мастерством, главной задачей методики становится формирование музыканта-художника, способного не только найти «тон каждого сочинения», но и выработать свой собственный исполнительский стиль, руководствуясь изящным вкусом⁵⁹¹. Любовь к красоте – вот что должно «одерживать верх над всем и царствовать у каждого художника»⁵⁹².

Итак, подводя итоги обзору педагогических трактатов и школ второй половины XVIII века, можно сделать следующие выводы. Первое, что необходимо отметить – сильное влияние в формировании французской классической скрипичной школы оказали педагогические достижения итальянской (Джеминиани, Тартини, Кампаньоли), а также австрийской (Л. Моцарт) скрипичных культур. Главным образом это выразилось в увеличении и разнообразии виртуозно-исполнительских приемов, выразительных средств и новом отношении к звучанию инструмента, где важную роль сыграло сближение с вокальным искусством.

Развитие виртуозного стиля игры, связанного с расширением в Париже в последней четверти XVIII века концертной жизни и распространением концертных жанров, поставили новые задачи перед французской педагогикой. Новаторски переосмысленные, методические достижения других национальных школ были органично вписаны в рамки современных тенденций и национальных исполнительских традиций.

Культивирование образа солиста как «виртуоза-творца», углубление художественной содержательности и масштабности высказывания в концертах французских скрипачей, потребовали от педагогики новых методов воспитания. Наравне с овладением профессиональными навыками важное место заняло

⁵⁹¹ *Ibid.* P. 161.

⁵⁹² *Ibid.* P. 3.

раскрытие у ученика эстетических и художественно-интерпретационных представлений. Попытка переосмыслить выдвинутые новые требования к скрипичному исполнительству была сделана в «Скрипичной методике» Парижской консерватории, авторами которой стали блестящие скрипачи-концертанты рубежа XVIII – начала XIX веков.

§3.2. Пьер Гавинье и его «24 Matinée»

«Тартини Франции»⁵⁹³ – так назвал Виотти блестящего скрипача-виртуоза Пьера Гавинье⁵⁹⁴, отдавая глубокую дань уважения его выдающемуся таланту и вкладу в развитие французского скрипичного искусства⁵⁹⁵. Современники с восторгом отзывались об игре Гавинье: «Весь Париж приходит его услышать, и не может наслушаться, так он восхитителен»⁵⁹⁶. Его скрипичные концерты (1764) стали «первыми из возрастающего потока блестящих, привлекательных сочинений, которые сделали Париж самым значительным центром скрипичного концерта»⁵⁹⁷. Обладая незаурядным педагогическим даром, Гавинье воспитал целое поколение замечательных скрипачей, «чьи дарования были не менее славные, чем его собственные»⁵⁹⁸. О нем писали: «Этот артист может быть даже рассмотрен как основатель новой школы»⁵⁹⁹. Большой педагогической продуманностью и размахом мышления отличается его сборник этюдов – «24

⁵⁹³ Pougin A. Viotti et l'école moderne de violon. P. 38.

⁵⁹⁴ В отечественной истории скрипичного искусства жизни и творчеству Пьера Гавинье посвящено несколько работ: статья известного музыковеда Б.А. Струве «Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог» (*Струве Б. А. Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог // Очерки по истории и теории музыки: сб. научных трудов и материалов Государственного научно-исследовательского института театра и музыки. Л., 1940. Т. 2.*), глава в книге «Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов» Л.Н. Раабен (Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов М.-Л., 1969), В.Ю. Григорьев в учебнике «История скрипичного искусства» кратким обзором творчества Гавинье завершает раздел о скрипичном исполнительстве Франции (*Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. М., 1990. Вып. 1.*). Среди зарубежных исследований интерес представляет капитальный труд об истории французского скрипичного искусства исследователя Л. де Лоранси, где автором собраны уникальные биографические сведения о жизни и творчестве замечательного французского скрипача (*Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti. Т. I.*)

⁵⁹⁵ Портрет П.Гавинье см. в Приложении Б, *рис. 1.*

⁵⁹⁶ Daquin P.-L. Lettres sur les hommes celebres. Paris, 1753. Т. I. P. 139. Цит. по: *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti. Т. II. P. 310.*

⁵⁹⁷ White Ch. From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto. P. 217–218.

⁵⁹⁸ La Dixmerie B. de. Les Deux Ages du gout et du génie sous Louis XIV et sous Louis XV. Paris, 1769. Цит. по: *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti. Т. II. P. 314.*

⁵⁹⁹ *Ibid.* P. 314.

Matinéés», где собраны лучшие достижения скрипичного исполнительства XVIII столетия⁶⁰⁰. Л. Ауэр, оценивая их в учебном процессе, говорил: «Хорошо сыгранные матинэ (этюды) Гавинье гарантируют хорошее исполнение концерта вечером»⁶⁰¹.

К моменту публикации своих скрипичных концертов Гавинье был лидирующим скрипачом Парижа. Л.-К. Дакен писал, что «он вовсе не ученик Тартини, но создан природой и искусством, чтобы стремиться занять первое место; он берет свою скрипку, вступление: какие звуки вы слышите! Какой смычок! Сколько силы, сколько грации! Это Батист⁶⁰² собственной персоной. Я захвачен, очарован; он говорит моему сердцу, все блистает в его руках. Итальянскую и французскую музыку он исполняет с тем же нервом, с той же точностью. Его каденции блестящи! Фантазии его милы и трогательны! Давно ли лучшие лавровые венки сплетаются для чела столь молодого? Он может всего достичь: он может все имитировать; ему остается только превзойти самого себя»⁶⁰³.

Гавинье можно назвать одним из основателей искусства интерпретации⁶⁰⁴. Исполняя как собственные произведения, так и сочинения других композиторов, он с большим вкусом и точностью умел передавать различные стили. Уже в тринадцать лет он успешно выступал в частных парижских концертах с каприсами Локателли и концертами Джеминиани, затем дебютировал на сцене «Духовного концерта», играя с прославленным Л'Аббэ-сыном сонату для двух

⁶⁰⁰ В современном педагогическом репертуаре Этюды Пьера Гавинье исполняются исключительно редко. Они вытеснены яркими сочинениями композиторов романтической эпохи – каприсами Н. Паганини, Г. Венявского, А. Вьетана. Однако немалое количество различных редакций и переложений указывает на их определенные педагогические достоинства. Среди первых редакторов Этюдов Гавинье был основатель русской скрипичной школы – Л. Ауэр, уделявший важную роль достижениям французской классической школы. В.Ю. Григорьев в учебнике «История скрипичного исполнительства» указывает редакции Капе, Тони, Бренна, Блюменстенгеля, Гертнера и других. К ним можно добавить интересное переложение для двух скрипок *24 Matinée* П. Гавинье французского скрипача второй половины XVIII столетия – Генри Марто. *Григорьев В. Ю.* Французское скрипичное искусство // *Гинзбург Г. С., Григорьев В. Ю.* История скрипичного искусства. С. 146.

⁶⁰¹ *Струве Б. А.* Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог. С. 316.

⁶⁰² Батистом называли Жана-Батиста Анэ (1676–1755) – ученика А. Корелли, прославленного скрипача-виртуоза первой половины XVIII века.

⁶⁰³ *Daquin P.-L.* Lettres sur les hommes celebres. Paris, 1753. Т. I. P. 139. Цит. по: *La Laurencie L de.* L'Ecole française de violon de Lully á Viotti. Т. II. P. 310.

⁶⁰⁴ *Руденко В. И.* 250 лет со дня рождения Пьера Гавинье (1728–1800) // *Руденко В. И.* Избранные статьи. М.-СПб., 2016. С. 296.

скрипок Ж.-М. Леклера⁶⁰⁵. В следующем концерте, состоявшемся в День всех Святых, «Гавинье [...] с большой точностью исполнял под аккомпанемент оркестра *Весну Вивальди*»⁶⁰⁶. Играя в 1752 году с певицей мадемуазель Фель Второй концерт для скрипки и голоса с оркестром Ж.-Ж. Мондонвиля (1711–1772), он с «очаровательной выразительностью» сумел передать красоту человеческого голоса⁶⁰⁷.

Наряду с Феррари, Пуньяни и Стамицем Гавинье входил в число наиболее значительных скрипачей Европы. Масштабность мышления, концертный размах сочетались у него с необыкновенной лиричностью и теплотой скрипичного тона. Мадам де Сальм писала: «Его исполнение было уверенным и блестящим; но что было превыше всего, было присуще именно ему и отличало его среди тысячи других – это качество звучания, настолько чистое и настолько выразительное, что казалось, он заставляет говорить и вздыхать свою скрипку»⁶⁰⁸. «Музыкой сердца» называли медленные и меланхоличные пьесы Гавинье. Задушевностью и сентиментальностью музыки прославился его знаменитый Романс – один из первых образцов этого жанра в скрипичном искусстве⁶⁰⁹.

Именно в эпоху Гавинье распространяется во Франции тартиниевское выражение: «Чтобы хорошо играть – нужно хорошо петь». Очевидно, что стремление приблизить инструментальное исполнение к красоте человеческого пения, как и более поздняя тенденция преобразования скрипичного тона в «качественно новое акустическое явление – интонируемый тембр»⁶¹⁰ определились уже в творчестве Гавинье. Традиции «пения на инструменте» будут

⁶⁰⁵ *Courier des Spectacles*, 24 fructidor An VIII. P. 4. Lettre de J.-B. Cartier au rédacteur du *Courier des Spectacles*. Цит. по: *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. P. 279.

⁶⁰⁶ *Mercure*, November, 1741. P. 2519-2520. Цит. по: *La Laurencie L. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 279.

⁶⁰⁷ *Mercure*. Mai, 1752. P. 182. Цит. по: *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 281.

⁶⁰⁸ *Pipelet C. Eloge historique de Pierre Gaviniès*. Paris, 1802. P. 6. Цит. по: *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 314–315.

⁶⁰⁹ Рецензия «*Mercure de France*» позволяет уточнить дату создания пьесы: Гавинье написал свой Романс в тюрьме, куда попал из-за любовной авантюры, которая, по мнению Лоранси, произошла между 1753 и 1759 годами. *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 282.

Романс Гавинье сохранился благодаря Т.-Ж. Тараду (1731–1788), включившего его в свой сборник «*Premier Recueil des plus beaux Airs, varié pour deux violon ou pour seul*» (1773). Сочинение Гавинье часто исполняли, существовали даже переложения для различных инструментов. Гавинье использовал жанр романса и позднее – в медленных частях своих скрипичных концертов, отличительной особенностью которых стали сентиментальные интонации.

⁶¹⁰ *Мартышева М. В.* Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2011. С. 15.

широко развиты в творчестве французских скрипачей на рубеже XVIII – XIX веков⁶¹¹.

Гавинье принадлежит большая заслуга в развитии жанра арий с вариациями. Л.В. Кириллина так характеризует жанр: «Во многих медленных частях из классических сонат, концертов и даже симфоний главная тема при каждом новом своем проведении украшается, но украшается она не так, как это свойственно орнаментальным вариациям с их строго выдержанным фактурным рисунком, а так, как это мог бы сделать воображаемый певец, то есть повинуюсь порыву чувства, мимолетному настроению или даже прихоти»⁶¹². Неистощимая музыкальная фантазия и изобретательность Гавинье вызывала восхищение у публики: «Малейшие скромные арии становятся интересными под его пальцами, приобретают простую и естественную привлекательность, которая их украшает. Какой бы ни была музыка, которую ему предлагали, он знал, какие новые черты необходимо добавить, и импровизировал с таким искусством и талантом, что никогда это не вредило выразительности и не нарушало гармонии»⁶¹³. Ж.-Ж. Руссо в своем «Словаре Музыки» отмечает необыкновенную популярность жанра арий с вариациями: «Весь Париж приходит в *Concert spirituel* получить удовольствие от вариаций Гиньона и Мондонвиля, а совсем недавно слушали Гиньона и Гавинье с *Airs du Pont neuf*, которые не имеют никакого другого достоинства, как быть варьированными самыми искусными скрипачами Франции»⁶¹⁴.

Исследователи называют Гавинье «отцом французской школы», отмечая его вклад в развитии французского скрипичного исполнительства и педагогики⁶¹⁵. Гавинье воспитал целую плеяду первоклассных солистов и оркестрантов. В оркестре *Concert Spirituel*, директором которого он был совместно с Ледюком и

⁶¹¹ Виотти переделал полонез из своего концерта № 13 для оперы «Редкая вещь» В. Мартин-и-Солера (1754–1806), который также вошел в качестве вставного номера в оперу «Служанка-госпожа» Дж. Паизиелло (1741–1816). Сочинение Роде *Air varié op. 10 № 1 G-dur* для скрипки с оркестром вплоть до середины XX века входило в вокальный концертный репертуар. Берфорд Т. В. Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества. С. 264.

⁶¹² Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III. С. 199.

⁶¹³ Pipelet C. *Eloge historique de Pierre Gaviniès*. P. 6. Цит. по: *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 315.

⁶¹⁴ Rousseau J.-J. *Dictionnaire de Musique*. V. II. Paris, 1772. P. 341–342.

⁶¹⁵ *La Laurencie L de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 310.

Госсеком с 1773 по 1777 годы, работали многие из его учеников⁶¹⁶. Среди них – Г. Навожиль (1745–1811), М.-А. Генен (1744–1835), Ж. Лемьер (1771–1832), Ж.–Ж. Эмбо (1753–1832). Он прививал ученикам навыки ансамблевой игры, умение читать с листа, что имело в эту эпоху большое прогрессивное значение⁶¹⁷. Так, П. Вашон стал руководителем оркестра у принца Конти, Ж. Тушмулен – капельмейстером в Ратисбоне, Ф. Бартелемон – в Лондонской опере, а И. Бертом – в Гранд-Опера.

Педагогическую деятельность Гавинье успешно продолжил в стенах открывшейся в 1795 году Парижской консерватории, где он до самой смерти возглавлял скрипичные классы. Для своих учеников он был «истинным другом и наставником»⁶¹⁸, сердечно называл «мои дети», заботился и помогал им⁶¹⁹.

Итогом педагогической работы Гавинье стали знаменитые «Les vingt-quatre Matinées»⁶²⁰ («Двадцать четыре этюда»), созданные в период с 1794 по 1800 года⁶²¹. Посвящая свое сочинение одному из друзей, скрипачу Кастареду, он писал: «В знак дружбы и благодарности вам посвящается это сочинение. Мой друг, соблаговолите его принять как свидетельство этих двух чувств, объединенных в глубоком почтении. Гавинье»⁶²² (см. Приложение В, рис. 4а, 4б).

К моменту выхода в свет «Matinées» французское скрипичное искусство находилось под влиянием экспрессивно-виртуозной манеры игры Виотти. Как минимум восемь скрипичных концертов и сборник этюдов создал Крейцер, игра которого отличалось полнотой и певучестью тона, а также предельной точностью

⁶¹⁶ Cooper J., Ginter A. Pierre Gaviniés // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. P. 589–590.

⁶¹⁷ Находясь в расцвете творческих сил, Гавинье возглавлял в оркестре «Духовного концерта» группу первых скрипок, а его ученик и верный друг Н. Капрон руководил группой вторых скрипок. Такой творческий союз позволил внести некоторые важные преобразования, связанные с традициями исполнения оркестровых сочинений. Гавинье как концертмейстер (следуя итальянской моде) взял на себя функции дирижера, и оркестр под его руководством превратился в совершенный ансамбль, о котором с восторгом отзывались современники. Brenet M. Les concerts en France sous l'ancienne régime. Paris, 1900. P. 278.

⁶¹⁸ Руденко В. И. 250 лет со дня рождения Пьера Гавинье (1728–1800) // Руденко В. И. Избранные статьи. С. 296.

⁶¹⁹ Ibid. P. 310.

⁶²⁰ По утверждению Б. А. Струве, термин «Matinées» (что в переводе с французского означает «утренние»), был присвоен сборнику Гавинье позднее некоторыми издателями. И подразумевались они как «Утренние упражнения». На экземпляре, принадлежавшем Картье, они названы просто *Exercices*. Струве Б. А. Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог. С. 310.

⁶²¹ Берфорд Т. В. Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества. С. 106. По словам мадам де Сальм Гавинье сочинил известный сборник этюдов «в год своей смерти». *La Laurencie L. De. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. III. P. 299.

⁶²² *La Laurencie L. de. L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*. Т. II. P. 300.

интонации. Поэтому не случайно целью инструктивно-художественного сочинения Гавинье стало воспитание таких важнейших исполнительских навыков, как культура звукоизвлечения, гибкость смычка и блестящее владение техникой левой руки. Этюды послужили прекрасным музыкальным материалом, где отрабатывались характерные скрипичные приемы игры, придававшие разнообразие звучанию инструмента. Файоль отмечал, что престарелый маэстро ежедневно сам исполнял эти этюды, которые представляли достаточную сложность даже для искусных скрипачей⁶²³.

В образной сфере этюдов Гавинье отразились новые, сложившиеся в классическую эпоху тенденции, «энергичный, действенный, устремленный характер с драматическими или героико-патетическими интонациями»⁶²⁴ которых проложил путь к скрипичным концертам начала XIX века. Для их выражения он использовал самые разнообразные исполнительские средства – широкий штрих *détaché*, четкие пунктирные и синкопированные ритмы, полнозвучные двойные ноты, яркую динамику, возможности басового регистра в высоких позициях. Одновременно с этим он поразительной точностью передал и разные стили. Здесь сплелись итальянские традиции (Корелли, Локателли, Сомис, Тартини), особенности французского скрипичного письма (Леклер). Б.А. Струве, отмечая стилистическую пестроту данного сочинения, делает предположение, что некоторые из них были написаны в различные периоды жизни⁶²⁵.

Гавинье, хорошо знакомый с каприччио Локателли, не стремится следовать его принципам и охватить весь гриф. В этюдах нет поражающих блеском взлетающих вверх гаммообразных пассажей, которые в то время, вплоть до одиннадцатой позиции, уже использовали в своих концертах скрипачи-виртуозы Лолли, Ярновик, Сен-Жорж (примеры их изучения есть в школах Л'Аббе (1761), Коррета (1782)). Позиции, которые применяет Гавинье, как правило, доходят до седьмой, а верхний регистр не выходит за пределы *ми* четвертой октавы, что, в

⁶²³ *Fayolle F.* Notice sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti. Paris, 1810. P. 29.

⁶²⁴ *Третьяченко В. Ф.* Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки (этюдов и каприсов). С. 61.

⁶²⁵ *Струве Б. А.* Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог. С. 300–301.

целом, было характерно для концертного творчества Виотти, Крейцера и Роде. Иногда высокие ноты заменены на натуральные флажолеты на *E*-струне, как, например, в Этюде № 19 *E*-dur (рис. 86).



Рис. 86. П. Гавинье Этюд № 19 *E*-dur, т. 4

Гавинье, чутко предугадывая новые тенденции в исполнительстве, укрепляет «позиционное» мышление в четвертой, пятой, шестой, седьмой позициях на всех струнах, причем всегда придумывая оригинальные аппликатурные и штриховые решения (рис. 87). Такой прием достаточно часто встречается в скрипичных концертах XIX века – Виотти, Крейцера, Роде, Шпора, Берио, Венявского, Вьетана.



Рис. 87. П. Гавинье Этюд № 20 *h*-moll, тт. 17–18

В этюде № 18 *A*-dur Гавинье намеренно усложняет задачу и «разрывает» поступенное движение на грифе, координируя движения обеих рук (рис. 88).



Рис. 88. П. Гавинье Этюд № 18 *A*-dur, тт. 53–54

Наравне с освоением позиционной⁶²⁶, он виртуозно развивает межпозиционную игру, которая станет характерной чертой творчества Паганини (рис. 89).



Рис. 89. Этюд № 2 с-moll, тт. 17–18

«Певучесть» его смычка, «культивирование» легато отсылает к творчеству Крейцера, для которого они были первейшими исполнительскими качествами. Но корни такого подхода, связанные с «озвучиванием» скрипичной техники, тянутся намного глубже, к творчеству Тартини и Корелли. Выразительность фактуры и исключительная «кантиленность» всех исполнительских приемов, в том числе и виртуозных – отличительная черта «Matinée». Такая особенность мышления представит основу традиций французской классической скрипичной школы.

В оценке сборника, в первую очередь, необходимо отметить значительное внимание Гавинье к развитию гибких и точных движений правой руки смычка. Так, конструктивны по характеру и близки Этюдам Крейцера этюды № 8 g-moll (рис. 90) и № 9 B-dur (рис. 91), написанные в равномерном движении квартолями.



Рис. 90. П. Гавинье Этюд № 8 g-moll, тт. 1–2

⁶²⁶ Т. Б. Суханова отмечает большое значение, которое придавал К. Мострас разделению на начальном этапе обучения грифа на позиции, считая, таким образом, «необходимым создание представлений о расположении руки и пальцев в каждой позиции, связанной с цифровым обозначением, для формирования пространственной ориентировки левой руки на грифе». Суханова Т. Б. Константин Георгиевич Мострас: творческое и педагогическое наследие: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2010. С. 20.



Рис. 91. П. Гавинье Этюд № 9 В-dur, т. 7

Сочетание разнообразных видов техники в рамках одного этюда создает дополнительные трудности исполнителю, так как зачастую требует от него не только большой ловкости игровых движений, но и владения определенными техническими навыками.

Например, в этюде № 19 Е-dur, предвосхищающем исполнительский стиль поздних концертов Крейцера и Роде, виртуозные скачки по грифу на большие расстояния соединены с переборкой смычка через струны, а выдержанные ноты сменяются блестящими пассажами (рис. 92, 93).



Рис. 92. П. Гавинье Этюд № 19 Е-dur, тт. 1–2



Рис. 93. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 312–316 (партия скрипки)

Виртуозный прием переборки смычка через одну или две струны часто встречается в скрипичных сочинениях итальянских и французских композиторов XVIII века. Наиболее распространенный вариант – в штрихе *détaché*, с

перемещением мелодии в басу. Его блестяще использовал и Виотти в своих скрипичных концертах. Гавинье же целиком посвящает ему Этюд № 22 g-moll (рис. 94).



Рис. 94. П. Гавинье Этюд № 22 g-moll, тт. 44–45

Вокализация скрипичной фактуры затрагивает и изящную штриховую технику, с особым блеском проявившуюся в заключительных частях сольных концертов французских скрипачей на рубеже XVIII–XIX веков. Продолжая традиции каприччио Локателли и «Искусства смычка» Тартини, Гавинье раскрывает возможности еще новой в то время туртовской модели смычка, использует различные виды штрихов, от *legato* до *staccato volant* (рис. 95, примеры а, б, в)

а)



б)



в)



Рис. 95. П. Гавинье Этюд № 7 D-dur: а – т. 4; б – тт. 26–27; в – тт. 32–33

Типичные формулы проработанных Гавинье «ювелирных» скрипичных приемов (рис. 96) встречаются в концертах Виотти, Крейцера, Роде (рис. 97).



Рис. 96. П. Гавинье Этюд № 18 А-dur, т. 6



Рис. 97. П. Роде. Концерт № 7 а-moll, I ч., тт. 126–127

Техника двойных нот, значительно развитая во французском скрипичном исполнении Ж.-М. Леклером, была проработана в «Школе Л'Аббе» (1761). Гавинье посвящает двойным нотам всего лишь три этюда, которые, тем не менее, достаточно сложны и требуют высокого уровня подготовки. Следуя своей творческой натуре, он с большим мастерством и фантазией прорабатывает прием. В стремлении достичь большой звучности и певучести скрипичной фактуры, раскрыть масштаб художественного замысла, предписывает указание играть в нюансе *f* (что характерно и для этюдов Крейцера). Такое заботливое отношение к динамике, где на первое место выводится «полнозвучность» скрипичного тона, связано с новыми тенденциями в исполнении, изменением трактовки образа инструмента в эпоху Виотти.

«Чудесным памятником в истории скрипичного искусства» назвал Л. де Лоранси этюд № 1 Es-dur⁶²⁷. С большой педагогической продуманностью Гавинье вплетает в полотно «певучей» фактуры разнообразные комбинации

⁶²⁷ La Laurencie L. de. L'École française de violon de Lully à Viotti. T. II. P. 332.

двойных нот, таким образом, определяя новое направление этому виду техники (рис. 98).



Рис. 98. П. Гавинье Этюд № 1 Es-dur, тт. 58–59

На драматических интонациях, характерных для концертов Виотти и Крейцера, построена широкая кантилена этюда № 15 d-moll. Созданию особой образной сферы соответствует как минорная тональность (d-moll), так и организация движения пунктиром, фактурная ясность (рис. 99).



Рис. 99. Этюд № 15 d-moll, тт. 1–2

В сборнике этюдов проявилась уникальная исполнительская способность Гавинье исполнять различные сочинения «в их подлинном, особенном характере»⁶²⁸. Так, если первый этюд по драматическому накалу и яркой концертности материала предвосхищает стиль сочинений начала XIX века, напоминая скорее зрелые концерты Крейцера, то другие, например, №№ 4 G-dur, 7 B-dur, 14 A-dur, больше сродни фантазийным каприсам Роде, а последний этюд – № 24 c-moll, используя трех- и четырехголосные аккорды, отсылает к полифоническим произведениям И.-С. Баха.

⁶²⁸ Fayolle F. Notice sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti. P. 28.

В заключении отметим важную роль Гавинье и его «24 Matinéés» в развитии виртуозно-концертного стиля игры, что сказалось как в использовании новых приемов скрипичной техники, в значительном расширении палитры звучания, раскрытии «кантиленных» свойств инструмента. Музыкант бережно заботился о сохранении национальных стилевых особенностей, которые в большой степени обозначились в ясности музыкального языка, живости изящной штриховой техники с опорой на танцевальные элементы.

Гавинье можно считать основателем нового жанра художественного скрипичного этюда, в котором, синтезировав накопленный исполнительский и педагогический опыт, ему не только удалось отразить эволюцию скрипичных стилей XVIII века, но также направить скрипичную технику в новое русло, наполнив ее художественным содержанием. Не случайно Б.А. Струве назвал его этюды и называет их «эпохой в истории скрипичной техники»⁶²⁹.

Появившись на рубеже музыкально-стилевых эпох, инструктивно-художественные сочинения Гавинье предопределили дальнейшее развитие виртуозного исполнительства, послужив ярким свидетельством утверждения первостепенной роли французской скрипичной школы в европейском скрипичном искусстве.

§3.3. Методическое наследие Р. Крейцера

Жанр сольного скрипичного концерта, заняв ведущее положение в инструментальной музыке Франции, открыл перед исполнителем новые неограниченные возможности звучания скрипки, связанные как с развитием виртуозной техники игры, так и с обогащением средств выразительности, расширением тембрально-интонационной палитры. Такие прогрессивные для того времени тенденции потребовали от скрипичной педагогики новых подходов и методов в совершенствовании исполнительского мастерства, где основной задачей стало воспитание не только блестящего скрипача-виртуоза, но и яркого

⁶²⁹ Струве Б. А. Пьер Гавинье как скрипач-исполнитель и педагог. С. 229.

музыканта-художника, способного раскрыть и донести до слушателя содержание произведения.

Так, в конце XVIII века в Париже публикуется ряд замечательных дидактических трудов для скрипки, предназначенные развить исполнительские качества артиста. Среди них – «Les Vingt-quatre Matinéés» Гавинье, «40 Etudes ou caprices pour le violon» Крейцера, труды итальянских скрипачей – «Caprices et airs variés en forme d'études» (1787) А. Бруни, «Etudes pour le violon formant 36 caprices» (1785–1788) Ф. Фиорилло. В начале XIX века выходят в свет «12 Caprices ou Etudes pour le Violon» Байо (1803), «24 caprices en forme d'Etudes» Роде (1813) и другие.

Среди различных по направленности и содержанию инструктивно-художественных сочинений, созданных в классическую эпоху, большое значение приобрел цикл «40 Этюдов или каприсов для скрипки» Крейцера (1796)⁶³⁰ (Титульный лист в Приложении В, *рис. 3*). Наряду с каприсами Роде, Паганини, Венявского они на долгие годы вперед определили развитие французской скрипичной школы. Венявский, высоко оценивая их значение, называл «Библией скрипача»⁶³¹, а известный отечественный педагог, профессор РАМ им. Гнесиных В.О. Рабей добавлял, что в редакции А.И. Ямпольского «это уже не Библия, а Евангелие. И если в оригинале – это Ветхий завет, то в редакции Ямпольского – Новый».

В этюдах сконцентрированы и тщательно проработаны практически все основные проблемы исполнительской техники, встречающиеся в творчестве композиторов классической эпохи⁶³². В совершенствовании того или иного

⁶³⁰ В зарубежном и отечественном музыкознании приводятся различные даты первой публикации этюдов Р. Крейцера, относящиеся обычно к началу 1800-х годов. Доказательство об их более раннем издании в 1796 году приводит в своем труде Д. Тамелис. *Themelis D. Étude ou Caprice: Die Entstehungsgeschichte der Violinetude*. München, 1967. S. 101. Цит. по: *Третьяченко В. Ф.* Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки (этюдов и каприсов). С. 65. Так, одна из первых сохранившихся публикаций сборника Этюдов Крейцера, состоящая из 40 сочинений, относится к 1806 году и имеет полное название – 40 Etudes ou Caprices Pour le Violon dédiées a Monsieur de Boudy, Chambellan de sa Majesté Impériale et Royale Napoléon par R. Kreutzer, Première Violon de Sa Majesté L'Empereur. Paris, 1806. Широко признано авторство его двух других этюдов – № 11 A-dur, в стиле баховской прелюдии из Сюиты для виолончели соло (BWV 1007) и этюда № 25 G-dur – на ломаные октавы. Оба они уже были включены в некоторые издания середины XIX века.

⁶³¹ *Руденко В. И.* 225 лет со дня рождения Родольфа Крейцера (1766–1831). С. 310.

⁶³² С момента своего выхода в свет этюды Крейцера претерпели немалое количество редакций и переложений. Среди зарубежных изданий популярны редакции для скрипки Э. Кросса, К. Флеша, Л. Массара и др. Известны

технического приема, Крейцер стремится придать ему черты концертности, максимально приблизив его к замыслу масштабного полотна. Таким образом, он подготавливает скрипача к более яркому, осмысленному и целостному прочтению музыкально-художественных произведений. Некоторые из этюдов даже приобретают форму законченной художественной пьесы. Ярким примером служит «Этюд-марш» № 33 Es-dur, представляющий собой будто бы «слепок» с начального раздела крейцеровского концертного Allegro. Главный образ в этюде строится на решительных, волевых интонациях, наполненных патетически-декламационными чертами. Выразительный музыкальный язык отсылает к арии французской героической оперы конца XVIII века – начала XIX века.

В классическую эпоху начинает развиваться новое направление в искусстве, поставившее перед собой задачу глубокого проникновения в содержание сочинения – тенденция, которая станет характерной для творчества Г. Венявского, А. Вьетана, Й. Иоахима, Л. Ауэра, Д. Ойстраха и многих других замечательных скрипачей. Немецкий музыковед и музыкальный педагог Андреас Мозер (1859–1925) высоко оценивал способность исполнителя подчинить техническое мастерство художественной идее, где конечной целью является не виртуозность, а музыкант: «Шаг за шагом мы могли бы привести ученика к тому моменту, когда заканчивается механическая игра и начнется художественное исполнение. Сразу же после прохождения первого этапа на овладение смычком и аппликатурой, он должен ознакомиться с элементами фразировки, чтобы как можно раньше приобрести сознательное выражение и манеру произнесения, не

переложения этюдов Крейцера для различных инструментов, среди которых особенно востребованы редакции для альта (Кайзера, Риттера, Консолини, Рейтиха), также для двух скрипок, для скрипки и фортепиано, для фагота, саксофона и других инструментов. В нашей стране большую популярность получило советское издание под редакцией профессора А.И. Ямпольского. Выдающийся педагог, воспитавший не одно поколение великих отечественных скрипачей, в числе которых Ю. Ситковецкий, Л. Коган, И. Безродный, Ю. Янкелевич, упорядочил последовательность этюдов и скомпоновал их по задачам. Кроме этого он включил в издание этюдов упражнения, призванные готовить ученика к их исполнению, а также собственные виртуозные варианты некоторых этюдов Крейцера, рассчитанные на уже более опытных скрипачей. Отдельные блоки в его сборнике образовали этюды на штрих *détaché*, этюды на выработку трели, этюды кантиленного плана, этюды с полифонической фактурой. Оригинальная французская редакция Этюдов предполагает другой порядок этюдов, но так как в отечественной учебно-педагогической практике, как правило, используется редакция Ямпольского, то мы будем придерживаться его нумерации.

как вещь, обособленную от содержания, а как нечто неразрывно связанное с целым»⁶³³.

Этюды Крейцера служат как раз тем фундаментом, на котором, наряду с исполнительскими приемами, формируются творческое мышление и художественное восприятие музыкальной идеи, способность создавать собственную интерпретацию. Поэтому приступая к работе над ними, необходимо иметь начальные представления об общей музыкальной структуре произведения, о развитии материала, о модуляционно-интонационных связях, о внутренних музыкальных закономерностях, что позволяет более ярко и значительно выявить кульминацию, определить роль и соотношение музыкальных фраз.

Ключом для решения важнейших исполнительских и художественных задач, стоящих в концертном творчестве, служит «звучащая материя»⁶³⁴, которая вырабатывается именно на материале этюдов. Поэтому не случайно А.И. Ямпольский в своей редакции на первое место выдвигает овладение певучим штрихом *détaché*. Этот прием лежит в основе всего инструментального творчества. В процессе работы над ним очень важно иметь ясное представление, какую конечную художественную цель преследует применение штриха. Как и в концертах, в этюдах он приобретает широкий спектр оттенков выразительного звучания – его художественное значение колеблется от масштабного *Grand détaché* до мелкого изящного или стремительно-напористого штриха *Sautillé*⁶³⁵.

Немаловажную роль при освоении *détaché* играет рациональность двигательных навыков. Проблемы в постановке, как правило, не позволяют успешно овладеть приемом, приводят к излишней зажатости в игровом аппарате. На этот факт обращал внимание уже в 1761 году Л'Аббе⁶³⁶. Такие различные понятия как постановка, движение, звучание и содержание Ю.И. Янкелевич называл звеньями одной цепи, при этом особо отмечая, что

⁶³³ Joachim J., Moser A. Violinschule in 3 Banden. B. 1. Berlin, 1905. S. 5–6.

⁶³⁴ Формулировка К. Мостраса, приведенная в работе А. Грицюса. *Грицюс А.* Методические комментарии к 42-м этюдам Р. Крейцера. Вильнюс, 1964. С. 5–6.

⁶³⁵ В сборнике Крейцера отсутствуют этюды на овладение блестящими виртуозными штрихами. Работа над ними подразумевается на примере этюдов на *détaché*, о чем свидетельствуют разнообразные штриховые варианты, предложенные к ним Л. Массаром и А.И. Ямпольским.

⁶³⁶ *Wirsta A. L'Abbé le fils: Principes du violon.* P. 1.

«дефекты постановки могут давать значительно более серьезные последствия, чем кажется на первый взгляд»⁶³⁷. Ему принадлежит известное изречение: «Свободное движение дает красивое звучание, зажатое движение не может дать хорошего звукового результата и создает большие препятствия в развитии техники»⁶³⁸.

Целесообразный подход в изучении и совершенствовании штриха *détaché*, предложенный Крейцером, воспитывает ряд очень ценных исполнительских качеств, таких как собранность, выдержка, воля, целеустремленность, умение слушать себя со стороны и другие. Усилия Крейцера направлены на достижение «звучности» штриха, поэтому все этюды на данный прием написаны в нюансе *forte*, подразумевая исполнение широким движением смычка и ярким звуком (рис. 100). Такая трактовка связана как с тенденциями эпохи, так и с особенностью исполнительского стиля самого Крейцера, о котором писали: «Труднейшие пассажи он исполняет чрезвычайно ясно, чисто, сильными акцентами и крупным штрихом»⁶³⁹.



Рис. 100. Р. Крейцер Этюд № 10 а-молл, тт. 1–2

Схожая интерпретация *détaché* характерна для скрипичных концертов Виотти (рис. 101).



Рис. 101. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 225–227

⁶³⁷ Там же. С. 9.

⁶³⁸ Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. М., 2009. С.9.

⁶³⁹ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1965. С. 51.

На протяжении всего цикла Крейцер неоднократно возвращается к этому штриху, постепенно усложняя исполнительские задачи и каждый раз облакая его в новый художественный образ.

Например, решительный и целеустремленный по характеру этюд № 32 g-moll очень любил исполнять на «бис» крупнейший советский скрипач Б.Л. Гутников в начале своей артистической карьеры (рис. 102).



Рис. 102. П. Крейцер Этюд № 32 g-moll, тт. 1–5

Такой вид *détaché* в концертах Крейцера появляется только в самом начале 1800-х годов. В сборнике данный этюд представляет собой своего рода «эскиз», художественную зарисовку к масштабному полотну (рис. 103).



Рис. 103. П. Крейцер Концерт № 14 A-dur, III ч. Rondo (Allegro moderato), тт. 67–73

Одной из важных задач методики служит воспитание плавности и эластичности кистевых движений правой руки. Крейцер в ряде этюдов (№№ 11–16 и другие) сурпулезно и тщательно совершенствует смену струн – прием, который в «Matinée» Гавинье приобрел виртуозный размах. Например, в этюде №

11 A-dur легкие и плавные движения кисти сочетаются с интонационной красотой разложенных аккордов. Выполненные в штрихе *legato* и *détaché*, они создают «образ спокойного покачивания, умиротворения»⁶⁴⁰ (рис. 104).



Рис. 104. Р. Крейцер Этюд № 11 А-dur. т. 1

Усложняя задачу, в этюде № 12 А-dur Крейцер соединяет гибкие движения правой руки с частой сменой позиций (рис. 105) или с гаммообразным движением октавами, как, например, в этюде № 16 G-dur (рис. 106).



Рис. 105. Р. Крейцер Этюд № 12 А-dur, т. 1–2



Рис. 106. Р. Крейцер Этюд № 16 G-dur, т. 1–2

Блестящее исполнение «ломанных» октав в *legato* было характерной чертой для творчества композиторов классической эпохи. Во французских концертах

⁶⁴⁰ Дворецкая А. Г. 42 Этюда Р. Крейцера – основа художественного и технического развития скрипача: методическая разработка [Электронный ресурс] URL: <http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskie-raboty/dvoretskaya/42%20%D1%8D%D1%82%D1%8E%D0%B4%D0%B0.pdf> (дата обращения: 25.02.2019).

этот прием обычно встречается в заключениях эпизодов, придавая музыке решительные, доблестные черты (рис. 107).



Рис. 107. П. Крейцер Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 170–172

Великолепный пример его художественного воплощения – скрипичный концерт D-dur op. 61 Л. ван Бетховена (рис. 108).



Рис. 108. Л. ван Бетховен Концерт D-dur, I ч., тт. 136–139

Неотъемлемую часть скрипичных концертов XIX века – Виотти, Крейцера, Роде, Шпора, Венявского, Вьетана составляют маркированные штрихи, применение которых сыграло весомую роль в развитии блестящего концертного стиля. Поэтому и характер их звучания очень разнообразен. Они могут облекать музыку в возвышенный, благородный характер, окрашивая ее порой в драматические тона, а иногда наделять привлекательностью и изысканной утонченностью. Наиболее распространенный из них – *martelé*. Им с большой художественной свободой пользовался в своих концертах Роде. Крейцер на примере этюда № 4 C-dur совершенствует владение штрихом, используя разные струны и регистры. Чтобы добиться ровного звучания как вниз, так и вверх

смычком, он предлагает упражняться в триолях⁶⁴¹ (рис. 109). Умение дослушивать филировку каждого звука, концентрировать внимание на последующем движении воспитывает исполнительскую выдержку.



Рис. 109. Р. Крейцер Этюд № 4 С-dur, тт. 1–3

Великолепным примером «закрепления» штриха *martelé* служит этюд на *staccato* – штрих, который сам Крейцер, в отличие от Роде или Шпора, практически никогда не применял в своих скрипичных концертах. Следуя традициям скрипичных методик XVIII века (Л. Моцарт), он пишет его в интонационно устойчивой тональности С-dur (рис. 110).



Рис. 110. Р. Крейцер Этюд № 5 С-dur, тт. 1–5

Развивая виртуозно-концертный стиль, скрипачи рубежа XVIII–XIX веков часто использовали так называемый «штрих Виотти», который строится на последовательности двух звуков на один смычок – маркированного *détaché* и ярко акцентированного *martelé*. Он наделяет музыку яркой красочностью, придает ей решительный и целеустремленный характер (рис. 111).

⁶⁴¹ Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode de Violon. P. 131.



Рис. 111. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 141–143

Совершенствованию данного штриха Крейцер посвящает этюд № 34 e-moll. Желая добиться впечатляющего результата, он усложняет задачу и ставит на второй звук двойную ноту, которая при исполнении должна звучать максимально ярко, звонко и выразительно (рис. 112).



Рис. 112. Р. Крейцер Этюд № 34 e-moll, тт. 1–4

Наряду с освоением приемов правой руки, одной из серьезных дидактических целей Крейцера служит укрепление пальцев левой руки. Пристальное внимание скрипача, направленное на искусство исполнения трели, уходит корнями в вокальное искусство. Уместно привести в качестве примера исполнительские наставления, высказанные П.Ф. Този. Певец отмечал, что трель должна быть «отбивной, ясной, легкой и умеренной быстроты, но равномерной»⁶⁴². И добавлял: «Трель, выбивающаяся неровным движением, не нравится; трель в виде бляения возбуждает смех, потому что такая трель образуется во рту так же, как смех или бляение овцы. Совершенная трель производится ларингсом; трель, исполняемая двумя голосами в терциях,

⁶⁴² Цит. по: Нагина Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. С. 37.

неприятна; трель медленная – скучна; трель, не имеющая чистой интонации, невозможна»⁶⁴³.

Становится закономерным, что Крейцер отводит в своем сборнике целый блок этюдов на трель. Как бы в «приложение» к ним, Байо дает в «Методике» ценные методические рекомендации: «Чтобы иметь хорошую трель, необходимо осуществлять падение пальца на струну с наибольшей упругостью и уверенной свободой, и поднимать его достаточно высоко, чтобы дать ему импульс. Начинать следует медленно, чтобы избежать жесткости, добавляя мало по малу скорость; но только тогда, когда палец привык падать на одно и то же место, на расстояние большой или малой секунды, так как Трель будет порочной, если отклонится от тона или полутона»⁶⁴⁴.

Вполне обоснованно, что Ямпольский в своей редакции, прежде чем приступить к работе над трелью, предлагает проработать этюд на укрепление и развитие беглости пальцев левой руки (рис. 113).



Рис. 113. Р. Крейцер Этюд № 17 F-dur, тт. 1–2

Уделяя большое внимание четкому, импульсивному началу и окончанию трели, Крейцер прибегает к различным ритмическим, штриховым и аппликатурным вариантам (рис. 114, 115, 116).



Рис. 114. Р. Крейцер Этюд № 21 B-dur, т. 1

⁶⁴³ Там же. С. 37.

⁶⁴⁴ Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode de Violon. P. 126.



Рис. 115. Р. Крейцер Этюд № 18 As-dur, тт. 1–3



Рис. 116. Р. Крейцер Этюд № 24 h-moll, тт. 1–7

В изящных и прихотливых метроритмических сплетениях, ключевые формулы которых тщательно отработаны в этюдах, трель довольно часто встречается в концертном творчестве (рис. 117, 118).



Рис. 117. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 125–127



Рис. 118. П. Роде Концерт № 10 h-moll, I ч., тт. 180–182

В качестве итога работы над трелью можно рассматривать этюд-каденцию № 40 В-dur, где совершенствование «бисерной» пассажной техники происходит на длительном протяжении «певучего» смычка (рис. 119). Как блестящий образец декламационно-виртуозного стиля, отражающий «инструментальность» медленных частей поздних концертов Крейцера (например, Andante Концерта № 19 d-moll (рис. 39), данный этюд служит прекрасной базой для исполнения каприсов скрипачей-композиторов романтической эпохи (Венявского, Эрнста, и др.).

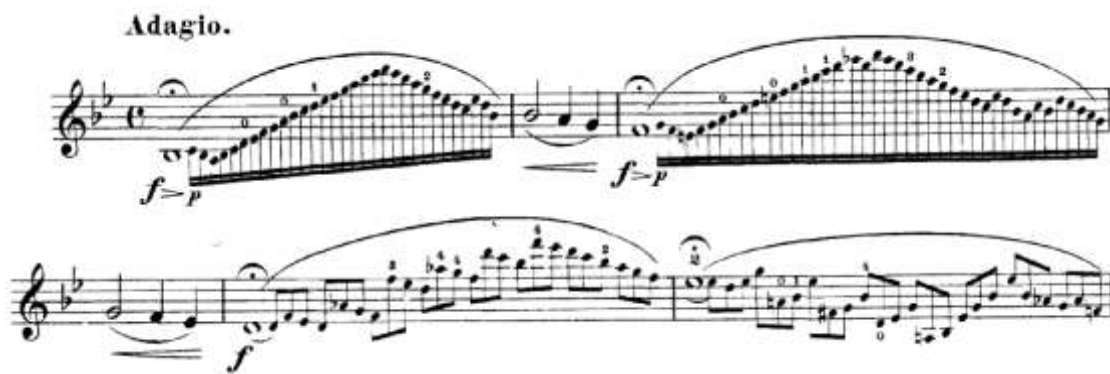


Рис. 119. Р. Крейцер Этюд № 40 В-dur, тт. 1–6

Протяженные пассажи в *legato*, особенно характерные в классическую эпоху для сочинений Роде, стали важной составляющей в скрипичном творчестве романтического периода (например, концерт Мендельсона e-moll op. 64). Не случайно Й. Иоахим в своей «Скрипичной школе» обращается к этюду № 9 E-dur Крейцера, придумывая к нему простейшие подготовительные упражнения в C-dur. Связывая *legato* с вокальным *portamento*, он направляет внимание ученика на приобретение легкости и плавности движений левой руки⁶⁴⁵ (рис. 120).



Рис. 120. Р. Крейцер Этюд № 9 E-dur, тт. 1–3

⁶⁴⁵ Joachim J., Moser A. *Violinschule in 3 Banden*. B. 2. S. 95–96.

Традиции «пения на инструменте» приобретают в этюдах законченные черты. Достижение красоты и певучести скрипичного тона – одного из «наиболее впечатляющих средств передачи образов, чувств и настроений, выражения теплоты, глубины и содержательности исполнения»⁶⁴⁶ становится их основной задачей. Поэтому оказывается понятным, почему в оригинальной редакции сборник открывается именно этюдом a-moll на выдержанные ноты⁶⁴⁷.

Лиричность оперной музыки, отразившейся в концертах Крейцера, проникает и в материал инструктивных пьес. Как своего рода вокальный дуэт можно воспринимать этюд № 30 F-dur, где искусство исполнения двойных нот связано с предельной чистотой интонирования, плавностью переходов, ровностью и певучестью звучания (рис. 121).



Рис. 121. Р. Крейцер Этюд № 30 F-dur, тт. 1–6

В концертном творчестве примером схожей трактовки мелодии может служить средняя часть Adagio концерта № 2 d-moll Л. Шпора (1784–1859), развивавшего в своих скрипичных концертах традиции Виотти и его последователей (рис. 122).



Рис. 122. Л. Шпор Концерт № 2 d-moll, II ч. Adagio, тт. 1–5

⁶⁴⁶ Ямпольский А. И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М., 1968. С. 22.

⁶⁴⁷ В редакции Ямпольского – № 39.

Из оперного искусства в инструментальную музыку Крейцера проникли многие выразительно-декламационные элементы, которые прослеживаются во всем концертном творчестве зрелого периода: интонации живой человеческой речи приобретают то бравурный, решительный характер, то скрашены мягким лирическим чувством (рис. 31 – 33, 35). С большой художественной красочностью они воплотились в мелодическом рисунке ряда этюдов – № № 28, 30, 33, 37 – 41 (рис. 123).



Рис. 123. П. Крейцер Этюд № 28 с-moll, тт. 1–3

Стилистически близок музыке каприсов и концертов Роде этюд № 38 h-moll. Этому способствует применение характерных коротких затактов, развитой пассажной техники, блестящего штриха *staccato*, перебросок смычка через струны на широкие расстояния по грифу (рис. 124).



Рис. 124. П. Крейцер Этюд № 38 e-moll, тт. 1–3

Хорошей технической оснащенности и наличия развитого музыкального мышления требуют этюды, служащие подготовкой к исполнению сочинений полифонического склада – №№ 35 – 37, 41, 42. Этюд № 35 f-moll необыкновенно

полезен для изучения аккордов, где в двойных нотах рекомендуется играть легкие, мягкие басы (*рис. 125*).



Рис. 125. Р. Крейцер Этюд № 35 f-moll, тт. 1–2

Подводя итоги обзору этюдов Крейцера, можно сделать следующие выводы: во-первых, созданный в конце XVIII века фундаментальный труд стал уникальным примером педагогической мысли, где соединились и систематизировались достижения предшествующих поколений скрипачей. Крейцеру удалось с большой тщательностью проработать все основные приемы игры, которые составляют основу музыкального материала скрипичных концертов композиторов классической эпохи⁶⁴⁸.

Во-вторых, подход Крейцера в оформлении методических принципов, с их осмысленностью и логической ясностью, оказался созвучен эстетике его времени. Как в концертном творчестве, так и в этюдах благодатно соединились традиции вокального искусства и приемы виртуозно-концертного стиля игры. Таким образом, отразив важнейшие тенденции скрипичного исполнительства, труд Крейцера во многом предопределил основные направления скрипичного исполнительства XIX века.

Методическое наследие Крейцера стало своего рода завещанием последующим поколениям. Бельгийский скрипач Ж.-Л. Массар, понимая их величайшую ценность, создал к ним 412 штриховых сочетаний, где только для этюда № 1 (C-dur) представлено 150 вариантов исполнения.

⁶⁴⁸ Примечательно, что Крейцеру на момент выхода в свет сборника этюдов исполнилось тридцать лет.

Достижения Крейцера нашли продолжение в педагогических подходах Венявского⁶⁴⁹. Р. Стоувелл видит истоки прелюдии op. 10 № 6 в этюде Крейцера № 42 d-moll, которые ведут еще дальше – к фуге из g-moll'ной сонаты Баха для скрипки соло. Каприс «La cadenza» op. 10 № 7 имеет очень схожие черты с крейцеровским этюдом № 22 (B-dur). В целом, исследователь даже называет op. 10 Венявского «зеркальным отражением» этюдов Крейцера, но уже на совершенно новом этапе развития скрипичного искусства, испытавшего воздействие творчества Н. Паганини и К. Липиньского⁶⁵⁰.

«42 этюда» Крейцера, наряду с другими классическими учебными пособиями, служат базовым материалом в воспитании юного скрипача в методике Сузуки⁶⁵¹. В нашей педагогике этюды Крейцера входят в репертуар младшего и среднего учебного звена. Они приносят юным ученикам колоссальную пользу, их грамотное изучение дает замечательные результаты. Неспроста в обязательную программу технического зачета на первом курсе в РАМ им. Гнесиных входит исполнение этюда Крейцера – в них заложены основы исполнительского мастерства, технически безукоризненного и художественно оформленного исполнения. Таким образом, вырабатывается отточенность игровых движений, укрепляется чувство ритма, звучание инструмента приобретает выразительность и глубину. Без тщательного и добросовестного изучения этюдов Крейцера невозможно подняться к таким вершинам исполнительского мастерства как, например, скрипичный концерт Бетховена или Моцарта. Знаменитый американский скрипач Е. Цимбалист, во время своего приезда в Советский Союз блестяще исполнил Этюд Крейцера, превратив его в виртуозную романтическую миниатюру. А когда его спрашивали о том, как ему удалось это сделать, он с

⁶⁴⁹ Напомним, что Массар был учеником Крейцера и сменил на посту профессора Парижской консерватории после его кончины. В классе Массара обучался Г. Венявский.

⁶⁵⁰ Stowell R. Henryk Wieniawski: "the true successor" of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices [Electronic source] // Musikforschung der Hochschule der Künste Bern (HKB). Vol. 3. Schliengen, 2011. P. 70–90. URL: http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70-90_Stowell.pdf (дата обращения: 28.03.19).

⁶⁵¹ Eubanks K. Essays in the theory and practice of the Suzuki method: Ph. D. Diss [Electronic source] New York, 2014. P. 94. URL: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1929&context=gc_etds.

улыбкой отвечал: «Поучите его как я — сорок семь лет, и у вас получится не хуже!»⁶⁵².

§3.4. «24 Каприса» Пьера Роде

«Подлинной моделью жанра» назвал французский музыковед А. Пужен «24 каприса» Роде⁶⁵³, восхищаясь их достоинствами и отмечая важную роль, которую они сыграли в повышении престижа скрипичных классов Парижской консерватории⁶⁵⁴. В своем сочинении Роде удалось сконцентрировать основные приемы игры, характерные для французского скрипичного исполнительства на рубеже XVIII–XIX веков. Наделенные яркой художественной содержательностью и виртуозным блеском – качествами, характерными для скрипичных концертов Роде, каприсы обозначили важную ступень на пути к развитию жанра концертного этюда в творчестве композиторов романтической эпохи.

Термины каприс и художественный этюд в скрипичной практике используются попеременно и довольно близки по смыслу. В словаре Гроува термин *capriccio* обозначает «общую предрасположенность по направлению к исключительному, причудливому, фантастическому и, по-видимому, произвольному»⁶⁵⁵. Предшественников жанра каприса мы можем наблюдать в итальянской скрипичной музыке XVII века в сочинениях Б. Марини (1594–1663) (1626), К. Фарины (1600–1639) (1627), М. Каццати (1616–1678) (1669), Дж.-Б. Витали (1632–1692) (1669). Знаменитые «24 Capriccio» П. Локателли (1695–1764)

⁶⁵² Гутников Б. Об искусстве скрипичной игры. Л., 1988. С. 35.

⁶⁵³ В отечественном музыковедении краткий обзор каприсов Роде представлен в трудах В.Ф. Третьяченко и Г.Г. Фельдгуна. Третьяченко В. Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки (этюдов и каприсов); Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства: от истоков до 70-х годов XX века / Лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. Новосибирск, 2006. Наиболее целостный анализ каприсов Роде в контексте развития жанра с учетом образно-стилевых взаимодействий, дан в статье С. И. Нестерова в «Южно-Российском музыкальном альманахе». Рассматривая сочинение Роде как важную ступень на пути к романтизму, обнаруживая множественные связи с каприсами Паганини, автор приходит к выводу, что «французский скрипач первым придал жанру, на этапе его формирования, черты законченного цикла, определяя характерные его черты». Нестеров С. И. Цикл этюдов и каприсов П. Роде в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2 (24). С. 18–23.

⁶⁵⁴ Pougín A. Notice sur Rode. P. 45–46.

⁶⁵⁵ Schwandt E. Capriccio [Electronic resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004867> (дата обращения: 25.02.19).

представляют собой каденции к крайним частям его 12 концертов для скрипки «L'Arte del Violino» op. 3 (1733). Тематически не связанные с материалом концертов, они могли исполняться отдельно, демонстрируя виртуозные возможности солиста. А. Шеринг даже определил их как «большие самостоятельные композиции в характере этюдов»⁶⁵⁶. По сути, каприсы Локателли стали не только открывателями нового музыкального жанра⁶⁵⁷, но также во многом предопределили пути развития скрипичного виртуозного исполнительства, оказав огромное влияние на творчество последующего поколения скрипачей.

Вышедшие вслед за каприсами А. Бруни (1787), Ф. Фиорилло (1793), В. Пихля (1795) инструктивно-художественные сочинения Крейцера (1796) и Роде (1813)⁶⁵⁸ не только представили основные педагогические установки французской скрипичной школы на рубеже XVIII–XIX веков, но также в полной мере отразили индивидуальный творческий почерк каждого из авторов.

«24 каприса в форме Этюдов в 24 тональностях» op. 22 (1813)⁶⁵⁹ Роде посвятил скрипачу-любителю – принцу Ф.-Ж. де Шимé⁶⁶⁰. Публикация появилась в Париже спустя два года после создания⁶⁶¹, и, предположительно, могла быть

⁶⁵⁶ *Themelis D.* Etude ou Caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinétude. München, 1967. S. 54. Цит. по: *Третьяченко В. Ф.* Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки (этюдов и каприсов). С. 46.

⁶⁵⁷ Там же. С. 46.

⁶⁵⁸ «Douze Caprices ou Études pour le Violon, avec Accompagnement de Basse ou de Fortepiano» Op. 2. П. Байо, несмотря на инструктивную и художественную ценность, в наше время вытеснены из учебного скрипичного репертуара другими многочисленными сочинениями подобного рода. В своем дидактическом сочинении Байо продолжает традиции «Этюдов» Р. Крейцера, «Méthode du Violon» (1803), и в большей степени собственного труда «L'Art du Violon» (1834). Возможно, было бы уместнее проанализировать сборник Байо в совокупности с более поздним методическим трудом автора.

⁶⁵⁹ Данный год выхода в свет сборника каприсов Роде указан в труде британского ученого Р. Стоувелла. *Stowell R.* Other solo repertory // *The Cambridge companion to the violin.* Cambridge, 1992. P. 231.

⁶⁶⁰ *Rode P.* Vingt-quatre Caprices en forme d'études, pour le violon, dans les vingt-quatre tons de la gamme, dédiés à M. le prince de Chimay. Paris, 1818. П. Роде принадлежит также другой сборник – «Douze Études pour le violon, avec accompagnement de piano ad libitum» (год создания неизвестен), который был продан вдовой автора видному парижскому скрипачу и другу Роде – Лоне, издавшего эти этюды, как и много других сочинений великого скрипача, перед которым преклонялся. Данный сборник был опубликован после смерти Роде, и фортепианный аккомпанемент, по мнению А. Пужена, автору этюдов не принадлежит. *Pougin A.* Notice sur Rode. P. 63.

⁶⁶¹ *Schwarz B., Brown C.* Rode Pierre [Electronic resource] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* P. 491–492 URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=rhode&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 25.02.19). А. Пужен отмечает, что каприсы Роде, как и его скрипичные концерты №№ 7, 8, 9, 10, 11, 12, были напечатаны с фортепианным аккомпанементом, в авторстве которого указывает имя Эрман (Hermann), в издательстве Ришолт (*Richault*). *Pougin A.* Notice sur Rode. P. 63.

приурочена к 120-летнему юбилею Локателли⁶⁶², творчество которого было очень почитаемо среди учеников и последователей Виотти⁶⁶³.

В цикле каприсы составляют 12 контрастных мажорно-минорных пар. С.И. Нестеров определяет внутри них «тяжелую» и «легкую» пьесы, сравнивая такое деление с хорейскими и ямбическими стропами в поэзии⁶⁶⁴. На первый план выступают пьесы, написанные в контрастно-составной форме – это каприсы №№ 1, 4, 6, 9, 14, 19, 20, 24. Медленные вступления Роде наполняет художественным замыслом⁶⁶⁵, в последующих разделах он развивает моторные качества скрипки. В нескольких пьесах – №№ 11, 13, 16, 20 прорисовывается форма сонатного Allegro. В цикле также есть пьесы, где преобладает импровизационное начало. Несмотря на то, что Роде трактует их достаточно свободно, в них все же можно проследить деление на разделы⁶⁶⁶.

Каприсы были написаны уже в зрелом возрасте, после возвращения из России и создания основного корпуса скрипичных концертов. К этому моменту исполнительский стиль был отшлифован и приобрел законченные черты. Элегантность и грациозность, теплота и нежность, благородство и сдержанность, страстность и пылкость, элегичность и меланхоличность – особенности концертных сочинений Роде. От Виотти он унаследовал специфическую манеру игры, которую В.П. Мильштейн назвал «органическим сплавом, наиболее полным синтезом выразительного и виртуозного начал»⁶⁶⁷.

⁶⁶² По мнению Т. В. Берфорд, появление каприсов Роде, как и каприсов А. Борера (1783–1852) (1819) и П. Ровелли (1793–1838) (ок.1820) вряд ли является простым совпадением и могло быть связано с какой-либо знаменательной датой. Аналогичной представляется и первая публикация (1820) каприсов Паганини, вышедших в юбилейный для Локателли год (125 лет). *Берфорд Т. В.* Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. С. 99.

⁶⁶³ Среди обширного творческого наследия Виотти отсутствуют какие-либо циклы пьес художественно-дидактического плана – этюды или каприсы. Переняв многое от своего учителя Г. Пуньяни, он мог в своей педагогической практике также пользоваться достижениями итальянских композиторов, в том числе и каприсами Локателли. Поэтому отчасти понятно большое уважение к творчеству бергамского виртуоза, которое испытывали парижские последователи Виотти.

⁶⁶⁴ *Мильштейн В. П.* Методическая рекомендация (исполнение концертов Дж.-Б. Виотти по программе музыкальных училищ и школ). С. 20.

⁶⁶⁵ В аналогичном сочинении Б. Кампаньоли – «41 Caprices» для альты, написанном почти в одно и то же время, медленное вступление представляет собой скорее слуховую «настройку» перед исполнением быстрого раздела.

⁶⁶⁶ С. Нестеров определяет цикл каприсов Роде как систему, состоящую из 14 крупномасштабных сочинений и 9 каприсов, имеющих простые формы, которые «как интерлюдии, связывают развернутые, более масштабные и внутренне контрастные миниатюры», увенчанную заключительным 24 каприсом. *Нестеров С. И.* Цикл этюдов и каприсов П. Роде в контексте истории жанра. С. 22.

⁶⁶⁷ Манера игры, переятая Виотти от Дж. Тартини. *Мильштейн В. П.* Методическая рекомендация (исполнение концертов Дж.-Б. Виотти по программе музыкальных училищ и школ). С. 6.

Выразительность и вкус – качества, отличавшие Моцарта-исполнителя, которые он сам, в противоположность чистой виртуозности, обозначил понятием *gusto*⁶⁶⁸, были свойственны и Роде. Не случайно в 1820 году Паганини советовал своему другу Джереми послушать его игру французского скрипача⁶⁶⁹. Имея славу блестящего скрипача-виртуоза, Роде всегда подчинял демонстрацию мастерства содержательной стороне. Его можно причислить к исполнителям нового направления, где, как замечает М.В. Мартышева, не музыка существовала для виртуоза, а виртуоз для музыки⁶⁷⁰. Законченность художественных образов, их ясное воплощение с помощью изысканных скрипичных приемов игры, ставшие непременным условием концертного творчества Роде, нашли исключительно творческое преломление в каприсах.

Если концерты представляют собой широкое полотно для свободного выражения чувств и полета фантазии, то в каприсах музыкальные идеи в очень сжатом виде сконцентрированы в рамках красочных и самобытных миниатюр, каждая из которых содержит определенную художественную идею. Роде мастерски использует богатство звуковой палитры своего инструмента, раздвигая рамки содержательной стороны, однако в музыкальном отношении они все же оказываются в тени каприсов Паганини. Итальянскому скрипачу удалось не только придать жанру виртуозный лоск, но и достичь «предельной концентрации выразительности» в каждой композиции, «спрессовывая художественный смысл в тугую пружину»⁶⁷¹.

В расширении образно-содержательной сферы большую роль сыграло новое отношение к разнообразию звучания инструмента. Тогда как скрипичные концерты Роде, как и его современников, написаны в тональностях с небольшим количеством знаков при ключе, в каприсах он использует все 24 тональности, которые расположены по квинтовому кругу⁶⁷². В. Третьяченко замечает: «С одной

⁶⁶⁸ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 276.

⁶⁶⁹ Цит. по: Берфорд Т. В. Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. С. 165.

⁶⁷⁰ Мартышева М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания. С. 15.

⁶⁷¹ Григорьев В. Ю. Никколо Паганини: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 21.

⁶⁷² По мнению С. И. Нестерова, такой принцип организации заимствован у И.Н. Гуммеля (1778–1837), из его 24-х прелюдий. Автор также отмечает образование в каприсах Роде 12 контрастных мажорно-минорных пар – принцип,

стороны, это объединяет цикл внутренним единством замысла, с другой – позволяет выявить новые грани тембральных возможностей скрипки»⁶⁷³.

Предвосхищая творчество скрипачей романтического направления, Роде значительно расширяет диапазон звучания инструмента, применяя не только разные тональности, но и разные регистры⁶⁷⁴. Например, в каприсе № 6 G-dur он проводит начальную мелодию на баске, наделяя ее интонациями мужественно-скорбного характера, кантиленностью вокального исполнения, а также речевой выразительностью (рис. 126).



Рис. 126. П. Роде Каприс № 6 G-dur, тт. 1–8

Процесс раскрытия тембрального богатства нижней струны был уже ранее обозначен в концертном творчестве Роде. Особым вниманием к красочному звучанию этого регистра отмечен его концерт № 12 E-dur (1806), где величественная тема разработки первой части отражает посвящение сочинения: «Его Императорскому Величеству Александру I» (рис. 127).

на котором выстроен цикл 24 Прелюдий Шопена. *Нестеров С. И.* Цикл этюдов и капризов П. Роде в контексте истории жанра. С. 20.

⁶⁷³ *Третьяченко В. Ф.* Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки (этюдов и капризов). С. 71.

⁶⁷⁴ Передвижение левой руки по грифу в пределах одной струны начал использовать уже Виотти в своих ранних концертах (например, концерт № 6 E-dur, I ч., главная партия).



Рис. 127. П. Роде Концерт № 12 E-dur, I ч., тт. 168–182 (партия скрипки)

Фантазия Роде необычайно щедра – он практически никогда не повторяет однажды рожденные образы. Например, вступительный медленный раздел каприса № 13 Ges-dur открывается нежной и задушевной темой, проходящей в теплом регистре А-струны. Мелодия скрипки подобна красивейшему оперному сопрано, а ее благородному звучанию способствует изысканная бемольная тональность (рис. 128).

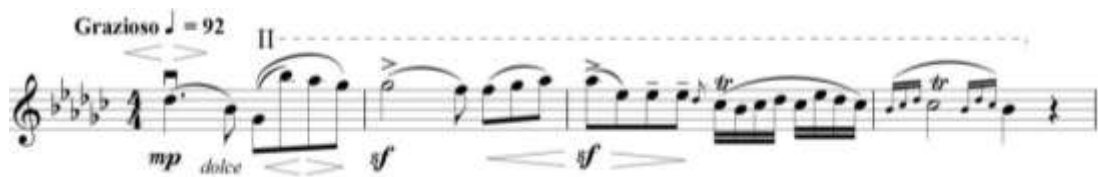


Рис. 128. П. Роде Каприс № 13 Ges-dur, тт. 1–4

Схожий прием Роде использует в средней части концерта № 8 e-moll. Певучая тема, изложенная в том же регистре А-струны, наполнена светлыми и любовно-мечтательными чувствами (E-dur), а особую выразительность ей придают вкрапленные декламационные элементы (рис. 64).

Регистр верхней струны блестяще использовал в своих концертах уже Сен-Жорж. Роде по-новому раскрывает его колористический потенциал. В капризе № 5 D-dur, представляющем собой яркую концертную пьесу, он наделяет основную тему патетическими чертами, сквозь которые проскальзывает возвышенно-утонченный стиль автора. Звучность и полетность темы усиливают маркированные штрихи (рис. 129).



Рис. 129. П. Роде Каприс № 5 D-dur, т. 1

На подобном тематическом материале скрипач строит главную партию сольной экспозиции концерта № 11 D-dur, написанного примерно в тот же период, что и капризы. Их родство подчеркивается как общностью тональности (D-dur), так и эмоционально-приподнятым, декламационным характером. То, что в капризе было только идеей, в концерте преобразилось в роскошное высказывание (рис. 130).



Рис. 130. П. Роде Концерт № 11 D-dur I ч., тт. 54–58 (партия скрипки)

Формула такого восходящего движения напоминает первую тему Allegro скрипичного концерта К. 219 (A-dur) Моцарта, который был написан намного ранее (более 30 лет). Обе партии концертов – Моцарта и Роде, отличаются благородной приподнятостью и ясностью выражения, обладают художественным размахом и блеском (рис. 131).



Рис. 131. В.-А. Моцарт Концерт № 5 KV 219 A-dur, I ч., тт. 46–51

Однако если у Моцарта «выразительные ходы на большие интервалы с их последующим нисходящим заполнением» имеют вокальную природу⁶⁷⁵, то французский скрипач, включая стремительные взлетающие пассажи, смелые скачки через весь скрипичный диапазон звучания, развивает бравурный концертный стиль.

Театрально-декламационные элементы, проникающие в музыкальную ткань уже в первых концертах Роде, в позднем творчестве становятся неотъемлемой частью. В концерте № 10 h-moll, преобладавая в оркестровой экспозиции, пронизывают главную партию I части, с которой вступает солист (рис. 132).



Рис. 132. П. Роде Концерт № 10 h-moll, I ч., 56–66

Один из характерных декламационных приемов концертного творчества Роде – включение в темы ярких коротких затактов, как, например, в разработке I ч. Концерта № 7 a-moll (рис. 59).

⁶⁷⁵ Подколзина О. В. Скрипичные концерты Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации. С. 70.

В каприсе № 24 они придают вступительному разделу поистине драматические черты (рис. 133).



Рис. 133. П. Роде Каприс № 24 d-moll, тт. 1–4

Речевые интонации, близкие оперным ариям, наполненные то интимно-сокровенным, то истинным драматическим чувством, скрипач искусно вплетает в певучие темы. В каприсе № 20 с-moll они наполняют музыку сдержанным и скорбным звучанием (рис. 134).



Рис. 134. П. Роде Каприс № 20 с-moll, тт. 1–4

Интонациями живой речи пронизана мелодия начального *Larghetto* каприса № 19 Es-dur (рис. 135). Это самое протяженное (39 тактов) вступление среди всех написанных в контрастно-составной форме каприсов Роде.



Рис. 135. П. Роде Каприс № 19 Es-dur, тт. 1–8

Расширяя художественно-образную сферу, Роде стремится обогатить штриховую палитру звучания. Он смело экспериментирует с туртовской моделью смычка, принятой в исполнительстве уже Виотти⁶⁷⁶. «Новый романтический скрипичный стиль, с характерной для него «динамикой чувств», требующей разнообразия звуковых красок и тонкости переходных нюансов, получил в смычке Турта свою законченную материальную основу»⁶⁷⁷, – пишет И. Ямпольский. Роде не только добивается насыщенного и драматического звучания инструмента, но также красочно применяет трудные приемы техники правой руки – ломаные октавы, скачки через струну, прыгающие штрихи, эффектный прием *sforzando* и т. д. Он использует штрихи *détaché*, *legato*, *martelé*, *staccato*, *spiccato*, *sautillé*, изобретая их разнообразные и изысканные сочетания⁶⁷⁸.

Неисчерпаема фантазия Роде в соединении штрихов *détaché* и *legato*: их причудливые фигурации характерны для концертов и особенно каприсов. Обладая грациозностью и пикантностью, они могут создавать образ добродушного веселья, не лишённого лирических настроений, а могут иметь целеустремлённый характер и развивать драматический стиль. При этом Роде всегда их выстраивает, руководствуясь своим вкусом. Например, особую динамичность и напористость придает музыке так называемый «штрих Паганини», формулу которого ранее намечал Л. Моцарт в упражнениях своей «Школы» (рис. 136).

⁶⁷⁶ Несмотря на довольно распространенное мнение о том, что известный французский мастер Франсуа Турт (1747–1835) пользовался при создании новой модели смычка советами Виотти (более подробно об этом – Stowell R., *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge, 1990. P. 18) не сохранилось прямых свидетельств этому факту. Можно согласиться с предположением Т.В. Берфорд, что Виотти использовал модернизированную тартиниевскую модель смычка, с которой он изображен на портрете, по времени, относящемся к его пребыванию в Лондоне (см. Приложение В, рис. 4). Берфорд Т. В. Никколо Паганини: Стилиевые истоки творчества. С. 214.

⁶⁷⁷ Ямпольский И. М. Никколо Паганини. М., 1961. С. 85.

⁶⁷⁸ Скрипачи изобретали новые штриховые комбинации акцентированных штрихов *martelé*, *staccato*, а также использовали новые эластичные свойства трости смычка в отскакивающих штрихах *spiccato*, *sautillé*, *ricochet*. Наравне с этим, упругость удлиненной трости позволила «доставать» из инструмента полнозвучный певучий тон, особенно в верхней половине смычка, обогащая художественную сторону звучания. Параллельно шел процесс увеличения длины шейки скрипки, начавшийся еще примерно с 1750-х годов, что дало возможность охватить гриф до 17 позиции.



Рис. 136. Л. Моцарт Фундаментальная школа скрипичной игры. Глава 7: «О великом разнообразии штрихов»

У Роде этот характерный прием нередко встречается в капризах (например, каприз № 18 f-moll) и с блеском проходит в первом эпизоде заключительной части концерта № 8 e-moll (рис. 137).



Рис. 137. П. Роде Концерт № 8 e-moll, III ч., тт. 30–39

В ряде капризов, а также моторных разделах концертов Роде применяет специфический вид «французского *détaché*», который К. Флеш назвал «переходом к коротким штрихам»⁶⁷⁹. Он отличается от обычного *détaché* небольшими остановками между нотами. Его исполнение разъяснял Крейцер в «*Méthode du Violon*» (Рис. 84).

Кажется не случайным, что свой цикл капризов Роде открывает штрихом *martelé*. Маркированные штрихи занимают особое место в его концертном творчестве. Как и Крейцер, он методично подходит к его совершенствованию — пишет в тональности C-dur и в триольном ритме. Выбор тональности и характер исполнительского приема в совокупности создают в капризе энергичный и

⁶⁷⁹ Ямпольский И. М. Никколо Паганини. С. 83.

жизнеутверждающий образ, не лишенный также легкого оттенка изящества стиля самого автора (рис. 138).



Рис. 138. П. Роде Каприс № 1 С-dur

В концертах Роде применяет *martelé* в схожем метrorитмическом варианте. Однако его характер звучания зависит от художественной цели, будь то блестящая демонстрация мастерства, либо воплощение драматического образа. В первых частях концертов № 4 А-dur и № 10 h-moll он пишет в нем целые разделы (рис. 139).



Рис. 139. П. Роде Концерт № 10 h-moll, I ч., тт. 175–182 (партия скрипки)

Виртуозный прием игры штрихом *staccato* с большим увлечением демонстрировал ранее Локаталли в своих каприччио. Роде включает его в музыкальную ткань очень лаконично и изысканно. Очевидно, такой подход был связан с исполнительским вкусом и эстетическими убеждениями скрипача. Единственный раз, когда он целенаправленно использует *staccato* – в каприсе № 7

A-dur, при этом со свойственной ему фантазией обыгрывая в различных ритмических и штриховых сочетаниях (рис. 140, примеры а, б, в).

а)



б)



в) (штрих Виотти)



Рис. 140. П. Роде Каприс № 7 А-dur: а – тт. 1–2; б – т. 23; в – т. 48

Изящная и грациозная штриховая техника Роде, хотя во многом и предвосхищает романтические приемы, в целом, находится еще в рамках классицизма. В романтическую эпоху у каждого композитора штрих *staccato* имеет разнообразный характер исполнения. Такой вид «твердого» *staccato* затем культивировал Л. Шпор и К. Липиньский, придавая ему плотность и «серьезность», а у Паганини штрих становится сверкающим, «огненным», превращаясь в *staccato Volant* («летучее»). У А. Вьетана *staccato* наполняется еще большей легкостью и изяществом, а у Г. Венявского оно характеризуется как «бриллиантовое», он использует также уникальное, сверхстремительное «двойное» *staccato*⁶⁸⁰.

⁶⁸⁰ Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М., 2006. С. 149.

Живость и блеск и заключительным частям концертов придает изящный и полетный штрих *spiccato*. В каприсах Роде заметно расширяет его сферу применения, демонстрируя разнообразные оттенки его звучания. Один из наиболее красочных примеров – каприс № 17 As-dur, музыкальные обороты которого схожи с диалогами комической оперы. Штрих *spiccato*, проходящий здесь в нюансе *piano*, полон непринужденной грациозности, в *forte* – благородно-приподнятого настроения (рис. 141).



Рис. 141. П. Роде Каприс № 17 As-dur, тт. 54–62

В моторном разделе каприса № 9 E-dur (рис. 142) формула и характер штриха перекликаются с заключительной частью концерта № 22 a-moll Виотти (рис. 143)



Рис. 142. П. Роде Каприс № 9 E-dur, тт. 27–29



Рис. 143. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, III ч., тт. 81–90

Развивая инструментальный стиль, Роде уже в раннем концертном творчестве делает заметный шаг вперед, используя виртуозные элементы игры. Например, в концерте № 1 (рис. 144) он преодолевает принцип постепенных переходов из позиции в позицию – характерный для сочинений второй половины XVIII века прием, и виртуозно использует скачки на широкие расстояния по грифу, которые еще с осторожностью включал в «Matinée» Гавинье.



Рис. 144. П. Роде Концерт № 1 d-moll, I ч., тт.192–198 (партия скрипки)

В каприсе № 21 В-дур Роде эффектно использует разные регистры, добиваясь высочайшей точности игровых движений. Скачки через струны, обостренный ритмический рисунок придают музыке поистине паганиниевские черты (рис. 145).



Рис. 145. П. Роде Каприс № 21 В-дур, тт. 1–12

Анализируя сочинения Роде можно отметить, что совершенствование инструментального письма у него всегда сопровождается вокализацией музыкальной ткани. Не только кантиленные разделы, но и виртуозные приемы

игры – пассажная техника, маркированные штрихи, скачки и т. д., применяемые Роде, всегда имеют под собой вокальную «почву», что можно считать важной стилистической особенностью его сочинений. В связи с этим при изучении концертов и каприсов Роде возникает важный вопрос – интерпретации. Р. Стоувел очень точно замечает, что в отношении интерпретационных требований каприсы Роде значительно превосходят этюды Крейцера и «*Matinée*» Гавинье⁶⁸¹. В них совершенствуется «чистота движений», «формируются главные, действительно фундаментальные слагаемые мастерства, без которых не может состояться ни одна художественно полноценная интерпретация»⁶⁸².

Завершая обзор, можно заключить следующее: во-первых, на формирование инструментального стиля Роде значительное влияние оказало вокальное искусство: связь с оперной арией, пронизывающая все его концерты, ярко и самобытно претворилась в каприсах. Такое воздействие привело к расширению тембральных возможностей скрипки, проникновению в музыкальный материал концертов и каприсов речитативных интонаций, ярких театральных и декламационных элементов. Во-вторых, в каждом сочинении Роде в большой степени нашел отражение неповторимый, «полный обаяния, чистоты и грации»⁶⁸³ собственный исполнительский стиль. Неиссякаемый поток его творческой фантазии в создании музыкальных идей обнаружил высочайшие примеры их воплощения. В-третьих, в концертах и особенно каприсах Роде получило заметное развитие интерпретационное направление, в котором, наряду с проявлением собственных индивидуальных виртуозных качеств, стояла задача донести до слушателя основную художественную идею сочинения. Не случайно Л. Ауэр, высоко оценивая подлинный артистизм, заложенный в каприсах, подчеркивал, что именно через серьезную и вдумчивую работу над ними пролегает путь к «большому» репертуару – концертам Мендельсона, Бетховена,

⁶⁸¹ *Stowell R. The Road to Mastery: Etudes by Kreutzer, Rode and Gavinies // The Strad. 1988. Vol. 99. № 1180. P. 623.*

⁶⁸² *Гутников Б. Л. Об искусстве скрипичной игры. С. 35.*

⁶⁸³ *Baillot P. Art du Violon. P. 5*

Брамса, Чайковского, некоторым частям из шести сонат для скрипки соло Баха и двум «Романсам» Бетховена⁶⁸⁴.

* * *

Итак, к моменту приезда Виотти в Париж, во французском скрипичном исполнительстве уже была подготовлена благодатная почва для оформления основных принципов школы. Большую роль в развитии французской педагогики сыграла публикация в последние десятилетия XVIII века в Париже методических достижений зарубежных музыкантов (Джеминиани, Л. Моцарта, Тартини, Кванца и др.). Французским скрипачам в своих дидактических трудах удалось не только органично воспринять и отразить традиции других скрипичных школ, но и чутко уловить новые тенденции, связанные с расширением концертного исполнительства. Успешная педагогическая деятельность Гавинье, продолжавшаяся на протяжении почти половины столетия, привела к появлению целой плеяды первоклассных скрипачей, внесших существенный вклад в будущее скрипичного искусства.

Появившиеся на рубеже XVIII–XIX веков методические труды ведущих представителей французской классической скрипичной школы – Крейцера, Роде, Байо, сыграли важную роль в подготовке высококвалифицированных музыкантов, способных воплотить в своем творчестве новые тенденции музыкального искусства, связанные с развитием виртуозно-концертного стиля игры, раскрытием возможностей звучания инструмента. Кроме того, в дидактических трудах (этюдах и каприсах) ярко и самобытно проявились индивидуальные особенности исполнительской манеры каждого из авторов. Большим достижением французской педагогики можно назвать систематизацию и тщательную проработку важнейших компонентов исполнительской техники, представляющих основу музыкального материала сольных скрипичных концертов классической эпохи.

⁶⁸⁴ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965. С. 110–111.

Заключение

Проведенное исследование позволило сделать ряд выводов.

1. Возникновение на рубеже XVIII–XIX веков во Франции скрипичной школы, долгое время сохранявшей влияние на другие европейские традиции, во многом было связано с общим характером французской культуры. Париж на протяжении второй половины XVIII столетия был крупнейшим европейским музыкальным центром, который притягивал знаменитых музыкантов – успех в крупнейшем в Европе концертном предприятии Concert Spirituel обеспечивал успешное продолжение творческой карьеры, как во Франции, так и за рубежом. Расцвету скрипичного исполнительства способствовало разнообразие концертной жизни, особенностью организации которой стало сосуществование различных ее форм, охватывавших широкую аудиторию – салонного музицирования, любительских и благотворительных концертов, организованных различными обществами по подписке, а также открытых публичных концертных мероприятий. Бурное течение исторических событий рождало новые виды концертных мероприятий, которые не только стимулировали развитие скрипичного исполнительства, но и определили его последующее направление.

2. Французская скрипичная школа испытала сильное влияние итальянской скрипичной традиции с одной стороны и мангеймского музыкального искусства с другой. Заимствовав у итальянских композиторов достижения в области виртуозного исполнительства, выразительного пения на инструменте, у мангеймских – оркестрового письма, что проявилось в тщательной разработке оркестровых партий, использовании разнообразных технических и выразительных приемов, увеличении роли духовых инструментов, обогащении динамических и темповых нюансов, представители французского скрипичного искусства, тем не менее, сумели сохранить национальные стилевые особенности, в основе которых лежал изящный вкус и специфически французская галантность.

Огромную роль в становлении «школы» сыграло открытие в 1795 году Парижской консерватории, где могли обучаться все граждане, независимо от

социального положения в обществе. Здесь были сосредоточены лучшие музыкальные силы Франции. Ярчайшие последователи творчества Виотти – Роде, Крейцер, Байо, стали первыми профессорами по классу скрипки, которым дирекцией консерватории было поручено четко оформить исполнительские принципы в методическое пособие, и результатом их работы стала знаменитая «*Méthode de Violon*» (1802), определившая дальнейшие пути развития скрипичного исполнительства.

Распространение в Париже в последней четверти XVIII века жанра концертной симфонии и концертного квартета во многом подготовили расцвет на рубеже XVIII – XIX веков сольного скрипичного концерта. Необыкновенная популярность сочинений, в которых солисты демонстрировали свои исполнительские качества, вызвала спрос на увеличение их продукции. Желая удовлетворить интересы публики, а иногда получить и неплохую прибыль от издания, французские (Даво, Сен-Жорж), а также жившие в Париже итальянские (Камбини) и мангеймские (Стамицы) композиторы создавали большое число таких произведений. В них не только совершенствовалась техника письма, вырабатывались главные элементы классического стиля, связанные с мелодическими находками, фактурой, драматургией сонатной формы, развивался концертно-виртуозный стиль, но также синтезировались достижения различных национальных традиций. Таким образом, постепенно закладывался фундамент для формирования основных закономерностей сольно-виртуозного концерта, образцы которого создал Виотти.

3. В сольном скрипичном концерте, занявшем центральное место в творчестве Виотти, Крейцера и Роде, пересеклись все значимые компоненты французской классической традиции – внимание к кантилене, виртуозное мастерство, особый вес концертности, проявившейся в разных жанрах. Решающую роль в этом сыграло воздействие итальянской оперы. Концерт вобрал в себя характерные для оперной арии приемы драматургического развития, что сказалось на форме первых и вторых частей концертов (влияние модифицированных форм арий *da capo*), положении солиста в диалоге с

оркестром, а также трактовке инструмента, который стремился передать тончайшие нюансы человеческого пения. Во французских концертах было расширены тембровые возможности инструмента, развит принцип сопоставления регистров, появились новые технические и выразительные приемы игры. Все это в значительной степени повлияло на формирование концертно-виртуозного стиля, который уже наметился в творчестве Моцарта. В дальнейшем он получил широкое развитие в наследии Паганини, продолжая культивироваться на протяжении XIX столетия, повлияв и на концертное творчество композиторов XX века.

4. Каждый из представителей французской скрипичной школы рубежа XVIII–XIX веков обладал яркой индивидуальностью и художественной оригинальностью. Виотти умело синтезировал в своем творчестве различные тенденции – величие стиля Пуньяни, драматизм сочинений Глюка, характерные для музыки Госсека гимнические элементы, особенности оркестрового письма Керубини, собственные лирико-сентиментальные и благородно-возвышенные чувства. Сделанная им прививка итальянского вкуса оказала благотворное действие на французское скрипичное искусство. Выработанный Виотти концертный стиль, где органично соединились виртуозность и кантиленность, получил яркое развитие в сочинениях его последователей. С неповторимым своеобразием он проявился в концертах Крейцера, соединившись с монументальностью, торжественно-патетическими интонациями, Роде же облек его в чувственно-сентиментальную оболочку, вплотную приблизившись к эпохе романтизма.

5. Важная особенность французского классического скрипичного искусства состоит в том, что его ведущие представители были не только великолепными виртуозами, гастролировавшими по всей Европе, и сочинявшими для собственной концертной практики композиторами, но также выдающимися педагогами, воспитавшими целое поколение великолепных скрипачей. Именно в таком универсализме коренится причина того, что французская классическая скрипичная школа заняла центральное положение в Европе. Среди общих

установок, которые разделяли ее представители, несмотря на все индивидуальные отличия их исполнительских, композиторских, педагогических манер, можно назвать ставку на концертно-виртуозный стиль, обусловивший не только стилевые и технические качества скрипичных концертов, но и саму манеру масштабного исполнительского высказывания, а также целый арсенал методических и педагогических приемов, которые воспитывали исполнителя-виртуоза нового типа.

Первые профессора Парижской консерватории – Гавинье, Крейцер, Роде, Байо в своем методическом наследии обобщили лучшие педагогические достижения итальянской (Джеминиани, Тартини), немецкой (Л. Моцарт) и французской (Л'Аббе, Брижон, Коррет и др.) скрипичных традиций, создав новую систему обучения, которая позволила всесторонне охватить скрипичное искусство и воспитать универсально подготовленных музыкантов. Большим достижением стало оформление к началу XIX века как основных методических, так и эстетических установок, где сказалась общая тенденция к расширению виртуозно-выразительной стороны игры, а также углублению художественной содержательности и масштабности высказывания. Совместный труд Байо, Роде, Крейцера «*Méthode de Violon*» (1802) на долгие годы стал классическим методическим пособием, определив пути развития скрипичного исполнительства. Методическое наследие (этюды, каприсы) Крейцера и Роде до сих пор служит неотъемлемой частью учебного скрипичного репертуара. Проработанные в сборниках исполнительские приемы, неразрывно связанные с концертным творчеством авторов, сыграли также ключевую роль в сочинениях композиторов последующих поколений.

Французская скрипичная школа рубежа XVIII-XIX вв. сформировалась на стыке двух стилевых эпох – классической и романтической. Она, с одной стороны, наследовала классические принципы композиции и особенности музыкального языка, с другой, не осталась чужда новым романтическим веяниям в области музыкальной образности, музыкального тематизма. Несмотря на то, что период ее формирования пришелся на сложный исторический период – до

революции, во время и после нее, представители школы не только смогли сохранить единство исполнительских и педагогических позиций, выработанных на протяжении второй половины XVIII века, но и значительно их развить, придав им новые формы выражения. Появление в XIX веке целой плеяды великолепных скрипачей, воспитанных в ее традициях, выдвинуло французское скрипичное искусство на первое место в Европе.

В заключение необходимо подчеркнуть, что понимание исторической эпохи, а также музыкально-теоретических принципов и эстетических воззрений, на которые опирались представители французской классической скрипичной школы, служит необходимым условием для достижения правильных представлений в стилистической трактовке их сочинений и выборе исполнительских средств. Это поможет достичь как целостности формы, так и приблизиться к тем художественным приемам, которые стали основополагающими в исполнительском искусстве выдающихся скрипачей данной эпохи.

Сочинения представителей французской классической скрипичной школы, пользовавшиеся в свое время большой популярностью у публики, сегодня нечасто можно услышать на российской концертной сцене – они вытеснены из репертуара произведениями виртуозно-романтического направления. Однако интерес, наметившийся к ним в последние годы, как в зарубежном, так и в отечественном музыкальном мире, кажется не случайным: наполненная прекрасным чувством, стремлением к достижению идеала, их музыка несет в себе заряд жизнерадостности, витальной силы, сердечного обаяния и душевной гармонии, который имеет в наши дни особую притягательную силу.

Дальнейшая разработка темы может иметь разнообразные направления, в том числе:

- развернутое исследование жанра концертной симфонии и струнного квартета в контексте французской и австрийской традиций;
- развитие принципов французской классической скрипичной школы в XIX веке;
- подробное рассмотрение камерно-инструментального творчества французских скрипачей в сравнении с их концертными сочинениями, а также с учетом национальных традиций и общеевропейских тенденций.

Список литературы

1. Аберт, Г. В.А. Моцарт : в 2 ч. / Г. Аберт ; [пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1978. – Ч. I. Кн. 1. – 534 с.
2. Аберт, Г. В.А. Моцарт : в 2 ч. / Г. Аберт; [пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – Ч. I. Кн. 2. – 608 с.
3. Анисимов, А. В. О взаимодействии солиста и оркестра в скрипичных концертах композиторов Западной Европы XVII–XIX веков / А. В. Анисимов. – Оренбург : ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2008. – 163 с.
4. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
5. Арнокур, Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнокур. – М. : Классика – XXI, 2005. – 280 с.
6. Ауэр, Л. Моя долгая жизнь в искусстве / Л. Ауэр. – СПб. : Композитор, 2006. – 215 с.
7. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики / Л. Ауэр. – М. : Музыка, 1965. – 272 с.
8. Ауэр, Л. Ньюансировка и фразировка в игре на скрипке / Л. Ауэр // Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. – М. : Классика – XXI, 2006. – С. 7 – 17.
9. Беленький, Б. В. Работа над произведением крупной формы / Б. В. Беленький // Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. – М. : Классика – XXI, 2006. – С. 170–180.
10. Березин, В. В. «Академические рассуждения о том, что танец совершенно не нуждается в музыке...» Конфликт французских менетрье с Королевской академией танца [Электронный ресурс] / В. В. Березин // Старинная музыка. – 2017. – № 4 (78). – С. 8 –17. URL : <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2017-4.pdf> (дата обращения : 10.11.18).
11. Березин, В. В. Двадцать четыре скрипки короля – «нет ничего более восхитительного и величественного!» [Электронный ресурс] / В. В. Березин //

Старинная музыка. – 2016. – № 3 (73). – С. 1–13. URL : <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2016-3.pdf> (дата обращения : 17.11.18).

12. Берлиоз, Г. Мемуары / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1967. – 813 с.
13. Берлянчик, М. М. Искусство и личность. Проблемы художественного образования и музыкального исполнительства / М. М. Берлянчик. – М. : Центральная музыкальная школа при МГК им. П. И. Чайковского, 2009. – Кн. 1. – 368 с.
14. Берлянчик, М. М. Искусство и личность. Проблемы скрипичного исполнительства и педагогики / М. М. Берлянчик. – М. : Центральная музыкальная школа при МГК им. П. И. Чайковского, 2009. – Кн. 2 – 380 с.
15. Берлянчик, М. М. Основы воспитания начинающего скрипача : Мышление. Технология. Творчество / М. Берлянчик. – СПб. : Лань, 2000. – 256 с.
16. Берлянчик, М. М. О развитии культуры мелодического интонирования в процессе воспитания скрипача (вопросы методологии и теории). / М. М. Берлянчик // Вопросы смычкового искусства. Межвузовский сборник трудов. – М. : ГМПИ, 1980. – Вып. 49. – С.46–79.
17. Берлянчик, М. М. Пути активизации интонационно-мелодического мышления начинающего скрипача / М. М. Берлянчик // Вопросы музыкальной педагогики : сборник статей. – М. : Музыка, 1980. – № 2. – С. 29–59.
18. Берлянчик, М. М. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства скрипача : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02, 13.00.02 / Берлянчик Марк Моисеевич. – М., 1995. – 35 с.
19. Бёрни, Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. По Франции и Италии ; [пер. с англ. З.В. Шпитальниковой]. Л. : Музгиз, 1961. – 204 с.
20. Берни, Ч. Музыкальные путешествия : дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии ; [пер. с англ. / Ч. Берни ; вступ. ст. С.Л. Гинзбург ; ред. и примеч. С.Л. Гинзбург]. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 290 с.

21. Берфорд, Т. В. Николо Паганини : Стилевые истоки творчества / Т. В. Берфорд. – СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. – 480 с.
22. Благовещенский, И. П. Из истории скрипичной педагогики / И. П. Благовещенский. – Минск : Высшая школа, 1980. – 79 с.
23. Бобровский, В. П. Сонатно-циклическая форма / В. П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 5. – С. 204–206.
24. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1 : Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман / В. П. Бобровский ; [отв. ред. Е. И. Чигарева]. – М. : URSS, 2010. – 272 с.
25. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.
26. Бюкен, Э. Героический стиль в опере / Э. Бюкен / пер. с нем. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. – М. : Музгиз, 1936. – 183 с.
27. Бюкен, Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен. – М. : Музгиз, 1934. – 270 с.
28. Великая, В. Б. Скрипичное исполнительское искусство Франции XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Великая Виктория Борисовна. – М. : МГК, 1992. – 196 с.
29. Витачек, Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / Е. Ф. Витачек. – М. : Музыка, 1964. – 348 с.
30. Вольдман, Я. И. Венская скрипичная школа конца XVIII - первой половины XIX веков : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Вольдман Яков Ильич. – М., 1982. – 235 с.
31. Бочаров, Ю. С. Итальянская увертюра : век восемнадцатый / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 2012. – № 1–2. – С. 17–22.
32. Бочаров, Ю. С. Классическая сонатная форма : факты и домыслы / Ю. С. Бочаров // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2012. – № 3. – С. 44–53.
33. Бочаров, Ю. С. Мастера старинной музыки / Ю. С. Бочаров. – М. : Гелеос, 2005. – 352 с.

34. Булычева, А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычева. – М. : Аграф, 2004. – 448 с.
35. Булычева, А. В. Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Анна Валентиновна Булычева. – СПб, 1999. – 212 с.
36. Бяхтиярова, Е. Э. Ф. Джеминиани. Искусство игры на скрипке / Е. Э. Бяхтиярова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2012. – № 1. – С. 61–77.
37. Гвоздев, А. В. Исполнительская техника скрипача и проблемы игровых ощущений / А. В. Гвоздев. – Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2013. – 368 с.
38. Гвоздев, А. В. Многокомпонентная система исполнительской техники как основа интерпретаторского творчества скрипача : автореф. дисс. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Гвоздев Алексей Владимирович. – Новосибирск, 2015. – 40 с.
39. Гвоздев, А. В. О технической подготовке учащегося к работе над музыкальным произведением / А. В. Гвоздев // Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. – М. : Классика-XXI, 2006. – С. 181–203.
40. Гервер, Л. Л. Легко ли анализировать Моцарта? / Л. Л. Гервер // Советская музыка. – 1991. – № 12. – С. 59–64.
41. Гервер, Л. Л. *Arg combinatoria* в музыке Моцарта / Л. Л. Гервер // Моцарт. Проблемы стиля : Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 135. – С. 68–77.
42. Гинзбург, Л. С. Джузеппе Тартини / Л. С. Гинзбург. – М. : Музыка, 1969. – 229 с.
43. Гинзбург, Л. С. О работе над музыкальным произведением / Л. С. Гинзбург. – 4-е изд., доп. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
44. Гинзбург, Л. С., Григорьев, В. Ю. История скрипичного искусства / Л. С. Гинзбург, В. Ю. Григорьев. – М. : Музыка, 1990. – Вып. 1. – 285 с.
45. Глинка, М. И. Литературное наследие / М. И. Глинка ; [под ред. В. Богданова-Березовского]. – М.–Л. : Гос. муз. изд-во, 1952. – Т. 1. – 512 с.

46. Готсдинер, М. А. Краткие очерки о скрипичном искусстве / М. А. Готсдинер. – М. : Классика XXI, 2002. – 91 с.
47. Гретри, А.-М.-Э. Мемуары, или Очерки о музыке / А.-М.-Э. Гретри / пер., вступ. статья и комментарии П. Грачева. М. : Л. : Музгиз, 1939. – Т. 1. – 264 с.
48. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. – М. : Классика – XXI, 2006. – 153 с.
49. Григорьев, В. Ю. Кароль Липиньский : монография / В. Ю. Григорьев. – М. : Музыка, 1977. – 168 с.
50. Григорьев, В. Ю. Методика обучения игре на скрипке / В. Ю. Григорьев. – М. : Классика – XXI, 2006. – 255 с.
51. Григорьев, В. Ю. Никколо Паганини : Жизнь и творчество / В. Ю. Григорьев. – М. : Музыка, 1987. – 144 с.
52. Григорьев, В. Ю. Развитие и продолжение теоретических взглядов профессора А. И. Ямпольского в области методики преподавания и его практического педагогического опыта профессором Я. И. Рабиновичем / В. Ю. Григорьев // Проблемы воспитания музыканта-исполнителя : сборник научных трудов. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1984. – С. 3 – 18.
53. Грицюс, А. Методические комментарии к 42 этюдам Р. Крейцера / А. Грицюс. – Вильнюс : VAGA, 1964. – 94 с.
54. Грохотов, С. В. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Грохотов Сергей Владимирович. – М., 1990. – 180 с.
55. Грохотов, С. В. И. И. Кванц о свободном варьировании в исполнительском искусстве / С. В. Грохотов // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. – М. : МГК, 2003. – С. 148–180.
56. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.

57. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
58. Гуревич, Л. Н. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации / Л. Н. Гуревич. – Л. : Музыка, 1988. – 112 с.
59. Гутников, Б. Л. Об искусстве скрипичной игры / Б. Л. Гутников. – Л. : Музыка, 1988. – 53 с.
60. Дарда, В. Н. Роль мангеймской школы в становлении инструментального классического стиля / В. Н. Дарда // Вестник КемГУКИ. – 2014. – № 28. – С. 125–133.
61. Дарда, В. Н. Становление музыкальной парадигмы в творчестве композиторов Мангеймской школы / В.Н. Дарда // Вопросы инструментоведения : сб. ст. – СПб. : ред.-изд. комплекс РИИИ, 2014. – Вып. 9. – С. 208–211.
62. Дворницкая, А. В. Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция / А. В. Дворницкая // Старинная музыка. – 2016. – № 3. – С. 14–19.
63. Дворницкая, А. В. Кристиан Даниэль Шубарт – композитор, теоретик, эстетик / А. В. Дворницкая // Исследования молодых музыковедов : Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 7–8 апреля 2015 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 6–16.
64. Дворницкая, А. В. Мангеймская симфония и ее роль в истории жанра / А. В. Дворницкая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования – 2017. – № 2 (44). – С. 10–16.
65. Дворницкая, А. В. Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов : поэтика жанров : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дворницкая Александра Владимировна. – М., 2015. – 283 с.
66. Дуков, Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – М. : Классика-XXI, 2003. – 254 с.
67. Евдокимова, Ю. К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху / Ю. К. Евдокимова // Вопросы музыкальной формы : сб.ст. / под ред. В. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 98–138.

68. Есаков, В. В. Ансамблевое музицирование как сюжет западноевропейской живописи XVII – XVIII веков: некоторые наблюдения / В. В. Есаков // Вопросы музыкознания: теория, методика, история. – 2010. – № 3. – С. 165–174.
69. Есаков, В. В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта : особенности жанра и исполнительской интерпретации : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Есаков Вячеслав Вячеславович. – М., 2008. – 194 с.
70. Есаков, В. В. Становление камерной сонаты для скрипки и клавира в творчестве венских классиков / В. В. Есаков // Актуальные вопросы фортепианной педагогики. – № 1. – 2017. – С. 103–112.
71. Жихарев, С. П. Записки Современника / С. П. Жихарев. – Т. I. – М.–Л. : Academia, 1934. – 471 с.
72. Захарова, О. И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. / О. И. Захарова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 345–378.
73. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. / О. И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с. (Вопросы истории, теории, методики).
74. Кальман [Гервер], Л. Л. О некоторых формах проявления типичного в инструментальной музыке венского классицизма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кальман Лариса Львовна. – М., 1985. – 157 с.
75. Карс, А. История оркестровки / Адам Карс ; [пер. с англ.]. – М. : Музыка, 1989. – 304 с.
76. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. / Л. В. Кириллина. – М. : Московская консерватория / Государственный институт искусствознания НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 1100 с.
77. Кириллина, Л. В. Гендель / Л. В. Кириллина. – М. : Молодая гвардия, 2017. – 479 с.

78. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л. В. Кириллина. – М. : МГК, 1996. – Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная практика. – 192 с.
79. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – 224 с.
80. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – Ч. III. Поэтика и стилистика. – 376 с.
81. Кирилов, Н. Скрипачи XVII, XVIII и XIX столетий / Н. Кирилов. – 2-е изд. – М. : Паровая скоропечатня нот П. Юргенсона, 1890. – 106 с.
82. Конен, В. Д. История зарубежной музыки Текст. : учеб. для муз. вузов в 5-ти вып. 7-е изд., перераб. и доп. Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1989. – 534 с.
83. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : МГК, 1998. – 344 с.
84. Ландовска, В. Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты / В. Ландовска // Как исполнять Моцарта : Сб. ст. ; [сост. А.М. Меркулов]. – М. : Классика – XXI, 2007. – 178 с.
85. Лесман, И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. / И. А. Лесман. – М. : Музгиз, 1964. – 272 с.
86. Либерман, М. Б., Берлянчик, М. М. Культура скрипичного тона : Теория и практика / М. Б. Либерман, М. М. Берлянчик. – М. : Музыка, 2011. – 272 с.
87. Либерман, В. С., Шульпяков О. Ф., Гутников, Б. Л. О вариантности приемов звукоизвлечения в скрипичном исполнительстве / В. С. Либерман, О. Ф. Шульпяков, Б. Л. Гутников // Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб. : Композитор, 2006. – С. 311–340.

88. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник / Т. Н. Ливанова. В 2-х т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – Т. I : По XVIII век. – 696 с.
89. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник / Т. Н. Ливанова. В 2-х т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1982. – Т. II : XVIII век. – 622 с.
90. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Государственный институт искусствознания, 1998. – Ч. I. – 440 с.
91. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика XXI, 2004. – Ч. 2. – 768 с.
92. Луцкер, П. В., Сусидко, И. П. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2008. – 624 с.
93. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений : уч. пособие / Л. А. Мазель. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 528 с.
94. Майтесян, Т. Д. Русско-франко-бельгийские музыкальные связи на примере взаимодействия скрипичных школ : автореф. дис. ... канд. иск. : 10.00.09 / Майтесян Тигран Дереникович. – М., 2013 – 26 с.
95. Мартышева, М. В. Исполнительское искусство Пьера Гавинье в оценке современников : К вопросу о восприятии скрипичного звучания / М.В. Мартышева // Россия и мир. Гуманитарные проблемы : Межвуз. Сб. науч. тр.; [отв. ред. С.А. Педан]. – СПб. Гос. Ун-т водн. коммуникаций. – СПб., 2006. – Вып. 12. – С. 274–280.
96. Мартышева, М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мартышева Мария Владимировна. – СПб., 2011. – 25 с.
97. Меркулов, А. М. Создавать собственные каденции! / А. М. Меркулов // Как исполнять Моцарта : Сб. ст. ; [сост. А.М. Меркулов]. – М. : «Классика – XXI», 2007. – 178 с.

98. Мильштейн, В. П. Дж. Виотти и его скрипичные концерты : к истории классического скрипичного концерта : дисс. ... канд. иск : 17.00.02 / Мильштейн Владимир Петрович. – М. : МГК, 1985. – 179 с.
99. Моцарт, Л. Фундаментальная школа скрипичной игры / Л. Моцарт; [пер. с нем. Куперман М.]. – СПб. : «Лань», «Планета музыка», 2017. – 244 с.
100. Моцарт, Л. Основательное скрипичное училище Г. Моцарта / Л. Моцарт; [пер. с нем. яз. послед. изд. Павлом Торсоном]. – СПб. : Имп. Акад. наук, 1804. – 206 с.
101. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. / сост. текстов и общ. ред. В.П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
102. Нагина, Д. А. Жанр симфонии concertante в австрийской традиции : Моцарт и Гайдн / Д. А. Нагина // Доклад на международной научной конференции в рамках российско-австрийского года музыки «Музыкальная культура России и Австрии : диалоги и параллели». – М. : РАМ им. Гнесиных. – Рукопись, 2018.
103. Нагина, Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени : монография / Д. А. Нагина. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2015. – 180 с.
104. Нагина, Д. А. Концертные арии В.А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нагина Дана Александровна. – М., 2013. – 194 с.
105. Нагина, Д. А. О музыкальных идеях Симфонии Кончертанте Es-dur В. А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» [Электронный ресурс] / Д. А. Нагина // Современные проблемы музыкознания. 2017. – № 2. – С. 41–61. URL : <http://gnesinsjournal.ru/archives/315> (дата обращения : 20.10.2018).
106. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
107. Нестеров, С. И. Цикл этюдов и каприсов П. Роде в контексте истории жанра / С. И. Нестеров // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – №3 (24). – С. 18–23.

108. Одоевский, И. Ф. Музыкально-литературное наследство / И. Ф. Одоевский. – М. : Музгиз, 1956. – 723 с.
109. Орлова, Л. В. Правовая культура управления школьным образованием Франции [Электронный ресурс] / Л. В. Орлова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета / Народное образование. Педагогика. 2008. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/pravovaya-kultura-upravleniya-shkolnym-obrazovaniem-frantsii> (дата обращения : 12.11.2018).
110. Подколзина, О. В. Скрипичные концерты В. А. Моцарта : особенности жанра и исполнительской интерпретации. М. : Флинта : Наука, 2012. – 188 с.
111. Подмазова, П. Б. 245 лет со дня рождения Пьера Роде (1774–1830) / П. Б. Подмазова // Музыка и время. – 2019. – № 2. – С. 9–13.
112. Подмазова, П. Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века / П. Б. Подмазова // Музыка и время. – 2017. – № 12. – С. 20–24.
113. Подмазова, П. Б. Родольф Крейцер и его скрипичные концерты / П. Б. Подмазова // Старинная музыка. – 2017. – № 2 (76). – С. 26–29.
114. Подмазова, П. Б. Французское классическое скрипичное искусство и Парижская консерватория / П. Б. Подмазова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 2. – С. 242–245.
115. Подмазова, П. Б. Парижская концертная жизнь в XVIII веке и развитие скрипичного исполнительства / П. Б. Подмазова // Исследования молодых музыковедов : Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 20 апреля 2011 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 70–76.
116. Подмазова, П. Б. Французское скрипичное искусство на рубеже XVIII–XIX веков. / П. Б. Подмазова // Исследования молодых музыковедов : Сб. статей по материалам X Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 11–12 апреля 2017 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2017. – С. 180–187.

117. Протопопов, В. В. История сонатной формы. Сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII – 1-й половины XIX века / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 2013. – 192 с.
118. Пылаева, Л. Д. Действие принципов риторической диспозиции в условиях малых форм барокко (на примере французских сценических танцев с пением) / Л. Д. Пылаева // Общество: философия, история, культура. – 2015. – № 2. – С. 44–49.
119. Пылаева, Л. Д. Камерно-ансамблевое и клавесинное творчество Ф. Куперена как воплощение сюитного мышления : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лариса Дмитриевна Пылаева. – М., 1996. – 255 с.
120. Пылаева, Л. Д. Танцы французского барокко в контексте риторической эпохи / Л. Д. Пылаева // Вестник Тамбовского университета. – 2008. – № 7 (63). – С. 423–425.
121. Пылаева, Л. Д. О понятии *Danse de caractère* во французской музыке XVII – первой половины XVIII вв. / Л. Д. Пылаева // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2014. – № 2 (28). – С. 133–141.
122. Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей / Л. Н. Раабен. – М. ; Л. : Музыка, 1967. – 262 с.
123. Раабен, Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов / Л. Н. Раабен. – М. ; Л. : Музыка, 1969. – 312 с.
124. Раабен, Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма / Л. Н. Раабен. – СПб. : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. – 126 с.
125. Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 307 с.
126. Раабен, Л. Н., Шульпяков, О. Ф. Михаил Вайман – исполнитель и педагог : исследовательские очерки / Л. Н. Раабен, О. Ф. Шульпяков. – Л. : Сов. композитор, 1984. – 96 с.
127. Рабей, В. О. Л.М. Цейтлин и его уроки (воспоминания военных лет) / В. О. Рабей // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2007. – Вып. 3. – С. 75–86.

128. Радиге, А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции / А. Радиге. – М. : Музгиз, 1934. – 229 с.
129. Руденко, В. И. Избранные статьи / В. И. Руденко М. ; СПб. : Нестор-история, 2016. – 656 с.
130. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : Учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 267 с.
131. Рыцарев, С. А. Симфония во Франции до Берлиоза / С. А. Рыцарев. – М. : Музыка, 1977. – 105 с.
132. Сафонова, Е. Л. Традиции интерпретации / Е. Л. Сафонова // Скрипичная школа Московской консерватории : творческие традиции. Исследование. М., 2002. – С. 83–118.
133. Струве, Б. А. Пьер Гавинье как скрипач и педагог / Б. А. Струве // Очерки по истории и теории музыки. Западноевропейская музыка : сб. научных трудов и материалов / Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. – Л., 1940. – Вып. 2. – С. 281–320.
134. Струве, Б. А. Процесс формирования виол и скрипок / Б. А. Струве; [ред., вступ. ст. и прим. Л.Н. Раабена]. – М. : Музгиз, 1959. – 267 с.
135. Сусидко, И. П. Музыкальная драма Глюка в контексте культуры эпохи Просвещения : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сусидко Ирина Петровна. – М., 1988. – 246 с.
136. Сусидко, И. П. Томмазо Траэтта между Мангеймом и Санкт-Петербургом / И. П. Сусидко // Музыковедение в XXI веке. Россия и Германия : диалоги и параллели. Сб. науч. тр. – М. : РАМ им. Гнесных, 2014. – С. 57–64.
137. Сусидко, И. П. О некоторых особенностях жанра оперы сериа / И. П. Сусидко // Из истории западноевропейской оперы. Сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – Вып. 101. – С. 56–75.
138. Суханова, Т. Б. Константин Георгиевич Мострас : творческое и педагогическое наследие : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Суханова Татьяна Борисовна. – Нижний Новгород, 2010. – 26 с.

139. Третьяченко, В. Ф. Музыкальный текст и его роль в формировании основ скрипичного исполнительства : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Третьяченко Владимир Федорович. – 2011. – 395 с.
140. Третьяченко, В. Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки : Этюдов и каприсов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Третьяченко Владимир Федорович. – Красноярск, 2001. – 190 с.
141. Устюгова, А. В. Научное наследие Бориса Александровича Струве : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Устюгова Александра Викторовна. – Новосибирск, 2013. – 223 с.
142. Фельдгун, Г. Г. История смычкового искусства : от истоков до 70-х годов XX века : лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов / Г. Г. Фельдгун. – Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2006. – 498 с.
143. Флеш, К. Воспоминания скрипача / К. Флеш // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 13–56.
144. Флеш, К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика / К. Флеш. – М. : Классика – XXI, 2007. – 304 с.
145. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю. А. Фортунатов. – М. : Композитор, 2004. – 384 с.
146. Фортунатов, Ю. А. Оркестр Моцарта / Ю. А. Фортунатов // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Науч. тр. МГК им. Чайковского. – М. : Московская консерватория, 1998. – Вып. 22. – С. 51–66.
147. Холопов, Ю. Н. Ступени и функции, или как правильно определять гармонию / Ю. Н. Холопов // Гармония : проблемы науки и методики. – Ростов-на-Дону : РГК, 2002. – Вып. 1. – С. 106–121.
148. Холопова, В. Н. Музыкальный тематизм / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1983. – 88 с.

149. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 1999. – 496 с.
150. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
151. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1990. – Ч. 2. – 128 с.
152. Чигарёва, Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : Художественная индивидуальность. Семантика / Е. И. Чигарёва. М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 280 с.
153. Шестаков, В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.
154. Ширинский, А. А. Штриховая техника скрипача / А. А. Ширинский. – М. : Музыка, 1983. – 85 с.
155. Шульпяков, О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика / О. Ф. Шульпяков. – СПб. : Композитор, Санкт-Петербург, 2006. – 496 с.
156. Щукина, Т. В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Щукина Татьяна Валентиновна. – М., 2006. – 199 с.
157. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / Альфред Эйнштейн ; [пер. с нем. Е.М. Закс под ред. П.В. Луцкера]. – М. : Классика – XXI, 2007. – 472 с.
158. Якубовская, В. А. Слух как многоуровневая система (к обоснованию методов обучения в скрипичном классе) / В. А. Якубовская // Вопросы смычкового искусства : межвузовский сборник трудов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – Вып.49. – С. 80–88.
159. Ямпольский, И. М. К вопросам развития скрипичной техники / И. М. Ямпольский // Проблемы музыкальной педагогики : сборник трудов. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 1981. – С. 11–31.
160. Янкелевич, Ю. И. Педагогическое наследие [сост. И. Лифшиц] / Ю. И. Янкелевич. – М. : Музыка, 2009. – 432 с.

161. L'Abbé le fils [J.-B. Saint-Sevin], Ordinaire de l'Académie Royale de Musique. Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les différents Agréments dont il est susceptible dédiée à Monsieur le Marquis de Rodouan de Damartin / L'Abbé. – Paris, 1761. – 73 p. ; Wirsta A. Introduction to L'Abbé le fils : Principes du violon / Facsimilé. – Paris : Centre de documentations Universitaire et S. E. D. E. réunis, 1961. – 81 p.
162. Arnold, D. Conservatories / D. Arnold // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 6. – 929 p. – P. 311–314.
163. Aubert, J. Concerts de Symphonie Pour les Violons, Flutes et Hautbois / J. Aubert. – Paris : chez l'auteur, Le Sr. Boivin, Le Clerc, 1730. – 11 p.
164. Baillot, P. L'art du violon : Nouvelle méthode. Didée à ses élèves / P. M. F. de Salle Baillot. – Paris : Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834. – 277 p.
165. Baillot, P. Notice sur J.B. Viotti né 1755 à Fontanetto Po, en Piémont, mort à Londres le 3 mars 1824 / P.M.F. de Salle Baillot. – Paris : Imprimerie de Hocquet, 1825. – 12 p.
166. Baillot, Rode, Kreutzer. Méthode du violon par les Citoyens Baillot, Rode et Kreutzer Membres du Conservatoire de Musique / P.M.F. de Salle Baillot, P. Rode, R. Kreutzer [Rédigée par Citoyen Baillot]. – Paris : Au Magasin de Musique de Conservatoire, 1802. – 167 p.
167. Banat, G. The Chevalier de Saint-George. Virtuoso of the sword and the bow / G. Banat. – New York : Pendragon Press, 2006. – 568 p.
168. Bashford, Ch. The String Quartet and Society / Ch. Bashford // Cambridge companion to the string quartet / ed. R. Stowell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 320 p.
169. Boyden, D. D. The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 : and Its Relationship to the Violin and Violin Music / David D. Boyden. – London : Clarendon Press, 1965. – 569 p.
170. Brenet, M. Les concerts en France sous l'ancien régime / M. Brenet. – Paris : Librairie Fischbacher, 1900. – 410 p.

171. Brévan, B. Les Changements de la vie Musicale Parisienne de 1774 à 1799 / B. Brevan. – Paris : Presses universitaires de France, 1980. – 194 p.

172. Brijon, E. R. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon / E. R. Brijon // Method, violin : Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon / Tarade : Traité de violon / Bailleux : Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon / Cambini : Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon. – Genève, Minkoff Reprints, 1972. – 240 p.

173. Brook, B. "Symphonie Concertante" : An Interim Report [Electronic source] / B. Brook // The Musical Quarterly. – Oxford University Press, 1961. – Vol. 47. – No. 4. – P. 493–516. URL : <https://www.jstor.org/stable/740627> (дата обращения 12.10.18).

174. Brook, B., Kolk, J., Foster, D. H. Jean-Baptiste Davaux / B. Brook, J. Kolk, D. H. Foster // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 7. – 935 p. – P. 40–41.

175. Brook, B., Gribenski J. Symphonie Concertante / B. Brook, J. Gribenski // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. Vol. 24. P. 807–812.

176. Brook, B. The Symphonie Concertante : Its Musical and Sociological Bases [Electronic source] / B. Brook // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – № 1/2. – Croatian Musicological Society, 1994. – Vol. 25. – P. 131–148. URL : https://www.jstor.org/stable/836939?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения 04.10.18).

177. Busby, T. Concert room and orchestra anecdotes of music and musicians / T. Busby. – London : Clementi, 1825. – T. I. – 305 p.

178. Capon, G., Yve-Plessis, R. Paris galant au dix-huitième siècle. La vie privée du prince de Conty Lois-François de Bourbon (1717–1776) / G. Capon, R. Yve-Plessis. – Paris : J. Schemit, 1907. – 454 p.

179. Charlton, D., Audéon H. Grasset, Jean-Jacques [Electronic resource] / D. Charlton, H. Audéon // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 10. – 947 p. URL : <https://doi->

org.proxy.library.adelaide.edu.au/10.1093/gmo/9781561592630.article.11640 (дата обращения : 05.11.2018).

180. Charlton, D. Jean Nicolas Auguste Kreutzer [Electronic Resource] / D. Charlton // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 13. – 950 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015527?result=5&rskey=DyGZCa#omo-9781561592630-e-0000015527-div1-0000015527.2> (дата обращения : 05.11.2018).

181. Clavel, Joseph [Electronic source] // Portail de la musique classique / URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Clavel (дата обращения : 05.11.2018).

182. Constant, P. Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire / P. Constant. – Paris : Librairie Fischbacher, 1895. – 168 p.

183. Cooper, J., Ginter A. Gaviniès Pierre / J. Cooper, A. Ginter // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 9. – 947 p. – P. 589–590.

184. Cooper, J. La Houssaye [Housset], Pierre (-Nicolas) [Electronic resource] / J. Cooper // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 14. – 950 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015840?rskey=DBWp2n&result=1> (дата обращения : 18.10.18).

185. Corrette, M. L'école d'Orphée : méthode pour apprendre facilement a jouer du violon dans le goût françois et italien : avec des principes de musique et beaucoup de leçons à I, et II violons : ouvrage utile aux commençants et a ceux qui veulent parvenir `a l'execution des sonates, concerto, pieces par accords et pieces a cordes ravallées / M. Corrette. – Paris : Chez l'Auteur, Mme Boivin, Mr Le Clerc, 1738. – 43 p.

186. Corrette, M. L'Art de se perfectionner dans le Violon où l'on donne à étudier des Leçons Sur toutes les positions des quatre cordes du Violon et les différens coups d'archet. Ces leçons où les doigts Sont marqués dans les endroits difficiles, Sont

tirées des Sonates et Concerto des meilleurs auteurs Italiens et allemands & avec des préludes Sur chaque ton, des points d'orgues, des tours de forces, des Menuet et Caprices avec des Variations et la Basse. Cet Ouvrage fait la Suite de l'Ecole d'Orphée Methode pour le Violon / M. Corrette. – Paris : L'auteur, 1782. – 98 p.

187. Cotte, R.J.V. Baron, Bagge de [Electronic source] / R.J.V. Cotte // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001761> (дата обращения : 15.02.19).

188. Cucuel, G. La Poupliniere et la musique de chambre au XVIIIe siècle / G. Cucuel. – Paris : Librairie Fischbacher, 1913. – 462 p.

189. Cucuel, G. Etudes sur un orchestre au XVIIIe siècle : l'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière, oeuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch. Paris : Librairie Fischbacher, 1913. – P. 62–54 p.

190. Dellaborra, M. Giovanni Battista Viotti / M. Dellaborra. – Palermo : L'Epos, 2006. – 267 p.

191. Daval, P. La musique en France au XVIII siècle / P. Daval. – Paris : Payot, 1961. – 292 p.

192. Dufourcq, N. La musique française au XVIIIe siècle. État des questions, chronologie, sources et bibliographie, problems [Electronic source] / N. Dufourcq // Dix-huitième siècle. – 1970. – № 2. – P. 303–319. URL : https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1970_num_2_1_932 (дата обращения : 11.10. 18).

193. Dupont, P. Principes de violon par demandes et par réponse, par lequel toutes personnes, pourant aprendre d'eux-mêmes a jouer du dit instrument / P. Dupont. – Paris, 1718. – 17 p.

194. Eisen, C. String Quartet / C. Eisen // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 24. – 930 p. – P. 585–595.

195. Eubanks K. Essays in the theory and practice of the Suzuki method [Electronic source] : diss. PhD. / K. Eubanks. – New York : City University of New York, 2014. – 156 p. URL : https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1929&context=gc_etds (дата обращения : 12.12.18).
196. Favre, G. Boieldieu, François-Adrien [Electronic source] / G. Favre // The Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. URL : <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000003422> (дата обращения : 18.10.18).
197. New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. –Vol. 3. P. 802–807.
198. Fay, L., Barbieri, P., Wilcox, B. Pagin, André-Noël [Electronic resource] / L. Fay, P. Barbieri, B. Wilcox // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Pagin+Andre-Noel&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения : 07.03.19).
199. Fayolle, F. Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti / F. Fayolle. – Paris : Imprimerie Littéraire et Musical, 1810. – 47 p.
200. Fétis, F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [Electronic source] / F.-J. Fétis. URL : [https://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_\(F%C3%A9tis%2C_Fran%C3%A7ois-Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Biographie_universelle_des_musiciens_(F%C3%A9tis%2C_Fran%C3%A7ois-Joseph)) (дата обращения : 15.02.10)
201. Fétis, F.-J. Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages / F.-J. Fétis. – Paris : Schonenberger, 1851. – 141 p.
202. Forbes, E. Grassini Josephina [Electronic source] / E. Forbes // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 10. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011644> (дата обращения : 11.01.19).

203. Garnier-Butel, M. Pierre Vachon [Electronic resource] / M. Garnier-Butel // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 26. – 940 p. – P. 193–194.
204. Gerald, R. Louis-Gabriel Guillemain [Electronic resource] / R. Gerald // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 10. – 947 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011989> (дата обращения : 11.11.2018).
205. Giazotto, R. Giovan Battista Viotti / R. Giazotto. – Milano : Curci, 1956. – 390 p.
206. Griswold, H.E. Ozi, Etienne [Electronic Resource] / H.E. Grisworld // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 18. – 929 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020627?rskey=LvQq8X&result=1> (дата обращения : 18.10.18).
207. Habeneck, F. A. Méthode théoretique et pratique de violon. Cette methode precede des Principes de musique et de quelques notes en Fac-similé de Ecriture de Viotti qui etaient la propriété de Monsieur Habeneck, et divisée en trios parties / F.A. Habeneck. – Paris : Canaux, 1842. – 177 p. // Fac-Similé J. M. Fuzeau. Méthodes et Traités 9. – Serie II : France 1800–1860. Violon. – Vol. IV. – Paris : Editions J. M. Fuzeau, 2001. – Pp. 7 – 183.
208. Hardy, J. Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766-1789 / J. Hardy. – Paris : Librairie Fischbacher, 1910. – 72 p.
209. Hertz, D. Music in European Capitals, The Galant Style 1720–1780 / D. Hertz. – New York : W. W. Norton & Company, 2003. – 1062 p.
210. Heifling, S.E. The Austro-Germanic quartet tradition in nineteenth century / S.E. Heifling // The Cambridge companion to the string quartet / ed. R. Stowell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 320 p.

211. Hertz, D. The Concert Spirituel in the Tuileries Palace / D. Hertz // *Early Music*. – 1993. – No. 2. Vol. 21. – P. 240–248.

212. Hennebell, D. Un observatoire du patronage musical au XVIIIe siècle : les épîtres dédicatoires [Electronic source] / D. Hennebell // *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 2009. – № 2 (56). – P. 30–51. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2009-2-page-30.htm> (дата обращения : 05.11.18).

213. Hondre, E. Le Conservatoire de Paris et le renouveau du «chant français» [Electronic source] / E. Hondre // *Romantisme*. – 1996. – № 93. – 94 p. URL : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3128 (дата обращения : 28.10.2018).

214. Huet, F. Étude sur les differantes Écoles de Violon depuis Corelli jusqu'a Baillot : precede d'un examen sur l'art de jouer des instruments à archet au XVIIe siècle / F. Huet. – Chalons-sur-Marne, 1880. – 152 p.

215. Joachim, J., Moser A. *Violinschule in 3 Banden*. B. 1. Berlin : M. Simrock, 1905. – 199 S.

216. Keitel, E., Signorile, M. Aubert, Jaques [Electronic resource] / E. Keitel, M. Signorile // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 2. – 912 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=aubert&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения 05.03.19).

217. Keller, M.A., Garnier-Panafieu M. Guénin, Marie-Alexandre [Electronic resource] / M.A. Keller, M. Garnier-Panafieu // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. – London : Macmillan, 2001. –Vol. 9. – 947 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011922?rskey=4EEYAr&result=1> (дата обращения : 19.10.18).

218. Kim, K.E. *Jean-Baptiste Davaux and his simphonies concertantes : diss. PhD* / K.E. Kim. – Iowa, 2008. – 479 p.

219. King, R. *Les gouts reunis and Leclair's Concertos : diss. PhD*. / R. King. – The University of Alberta, 1984. – 179 p.

220. Koch, H.C. Versuch einer Anleitung zur Composition / H Chr. Koch. – Bd. 1–3. – Leipzig : Rudolstadt, 1782, 1787, 1793.

221. Koch, H. Ch. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält / H. Ch. Koch. – Frankfurt am Main : August Hermann der Jüngere, 1802. – 1805 S.

222. Kunzmann, V. Jean-Féry Rebel (1666–1747) and his instrumental music : diss. PhD / V. Kunzmann. – Columbia University, 1993. – 553 p.

223. La Grandville, F. de. Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795–1850 / F. de Granville. – Paris : L'Harmattan, 2014. – 290 p.

224. Lassabathie, T. Histoire du Conservatoire Imperial de musique et de declamation / T. Lassabatie. – Paris : Michel Lévy frères, 1860. – 572 p.

225. La Laurencie, L. de. Jacques Aubert et les premiers Concertos français de Violon / L. de Laurencie // Mercure musical. – T. 2. – 1906. – P. 447–448. URL : <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnabh19060515-01.2.2&> (дата обращения : 17.02.19).

226. La Laurencie, L. de. L'École française de Violon de Lulli à Viotti. Paris : Delagrave, 1922. – T. 1. – 440 p. ; – 1923. – T. 2. – 516 p. ; – 1924. – T. 3. – 319 p.

227. Ledent, D. L'institutionnalisation des concerts publics [Electronic source] / D. Ledent // Revue Appareil. – 2009. – № 3. – P. 1–15 URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=809> (дата обращения : 10.10.18).

228. Lehto, Gail S. A Selected Study of Symphonies Concertantes for Multiple Clarinet Soloists, 1770–1850, Including Works By Stamitz Devienne, Krommer, Tausch, Muller, Schindelmeisser and Baermann : diss. PhD. / Gail. S. Lehto. – Ohio State University, 2002. – 196 p.

229. Lesure, F. France. Country in Europe / F. Lesure // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 9. – 916 p. – P. 149–154.

230. Levy, J.M. Quatuor concertant [Электронный ресурс] / J.M. Levy // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. / Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 20. – 942 p. URL : <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (дата обращения 09.09.2018).
231. Lister, W. Amico : the life of Giovanni Battista Viotti / W. Lister. – Oxford University Press, 2009. – 544 p.
232. Macdonald, H. Habeneck, François-Antoine [Electronic Resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 10. – 947 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012118?rskey=ZDwMnP&result=1> (Дата обращения 05.11.2018).
233. Martinet, A. Histoire anecdotique du Conservatoire de Musique et de Déclamation / A. Martinet. – Paris : E. Kolb, 1893. – 302 p.
234. McVeigh, S. Giovanni Battista Viotti. Six String Quartets, opus 1 / S. McVeigh // Eighteenth-Century Music. – Cambridge University Press, 2006. – P. 323–355.
235. Mell, A. Massart, (Joseph) Lambert [Electronic source] / A. Mell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 16. – 945 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018011?rskey=vmTZ7U&result=1> (дата обращения : 05.11.2018).
236. Mell, A. Lolli, Antonio [Electronic source] / A. Mell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 15. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016891> (дата обращения : 18.01.19).
237. Mignot, J. Pierre Rode, le violinist virtuose de L'Empereur [Electronic source] / J. Mignot // Le site d'histoire de la fondation Napoléon. URL :

<https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/pierre-rode-le-violoniste-virtuose-de-lempereur/> (дата обращения : 17.01.19).

238. Mongrédien, J. Paris : the End of the Ancien Régime / J. Mongrédien // The Classical Era [ed. By Zaslav N.]. – Vol. V : From the 1740s to the end of the 18th Century. – London : Palgrave Macmillan UK, 1989. – 382 p.

239. Moser, A. Geschichte des Violonspiels / A. Moser. – Berlin : M. Hesse, 1923. – VII. – 586 S.

240. Music and the French Revolution / ed. by Boyd M. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 335 p.

241. Mozart, L. Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg, 1756.

242. Neacsu, K. The stylistic influence of the French violin school on the Beethoven Violin Concerto op. 61 : diss. PhD. / K. Neacsu. – University of Illinois, 2016. – 117 p.

243. Oboussier, P. The French String Quartet, 1770–1800 / P. Oboussier // Music and the French Revolution / ed. by Boyd M. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 335 p.

244. Parcell, A. The symphonies concertantes of Giuseppe Cambini : diss. PhD. / A. Parsell. – Cincinnati University, 1984. – 516 p.

245. Parker, M. The String Quartet, 1750–1797 : Four Types of Musical Conversation / M. Parker. – New York : Routledge, 2016. – 314 p.

246. Pincherle, M. Feuilletts d'Histoire du Violon / M. Pincherle. – Paris : Librairie Musicale G. Legoux, 1927 – 181 p.

247. Pincherle, M. Le Violon / M. Pincherle. – Paris, 1966. – 130 p.

248. Pertobelli, P. Giuseppe Tartini [Electronic source] / P. Pertobelli // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. London : Macmillan, 2001. Vol. 11. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027529> (дата обращения 22.02.19).

249. Pierre, C. Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs / Constant Pierre. – Paris : Imprimerie Nationale, 1900. – 1035 p.
250. Picquot, L. Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini, suivie du catalogue raisonné de toutes ses oeuvres, tant publiées qu'inédites / L. Piquot. – Paris : Chez Philipp, 1851. – 135 p.
251. Phipson, T.L. Biographical sketches and anecdotes of celebrated violonists / T.L. Phipson. – London : Bentley, 1877. – 268 p.
252. Potter, T. From chamber to concert hall / T. Potter // Cambridge companions to the string quartet / ed. Stowell R. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 320 p.
253. Pougin, A. Notice sur Rode / A. Pougin. – Paris : Pottier de Lalaine, 1874. – 64 p.
254. Pougin, A. Viotti et l'école moderne du violon / A. Pougin. – Mayence : Les Fils de B. Schott, 1888. – 190 p.
255. Prod'homme, J.G. Napoleon, Music and Musicians / J.G. Prod'homme // The Musical Quarterly. – 1921. – Vol. 7. – P. 579–605.
256. Ratner, L.G. Classic music : expression, form, and style / L. G. Ratner. – New York : Schirmer Books, 1980. – 475 p.
257. Robinson, A.K. “Plein de feu, plein d'audace, plein de change” : examining the role of the Méthode de violon in the establishment of the French violin school : diss. PhD. / A.K. Robinson. – University of Lethbridge, 2014. – 81 p.
258. Rode, G.M. Luigi Boccherini's six string quartets opus 32 : a formal and stylistic analysis : diss. PhD. / G.M. Rode. – The University of Calgary, 1992. – 98 p.
259. Saint-Foix, G. de, The Symphonies of Mozart / G. de Saint-Foix; [trans. Leslie Orrey]. – London : Dennis Dobson, 1947. – 188 p.
260. Schering, A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart / A. Schering. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1905. — 2nd enlarged ed, 1927. — Reprint. — Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1965. 235 S.

261. Schwandt, E. Capriccio [Electronic source] / E. Schwandt // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 5. – 938 p. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004867> (дата обращения : 25.02.19).
262. Schwarz, B., Newark C. Alard, Jean-Delphin [Electronic Resource] / B. Schwarz, C. Newark // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 1. URL : <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.adelaide.edu.au/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000404?rskey=18qjob&result=4> (дата обращения : 05.11.2018).
263. Schwarz, B. Beethoven and the French Violin School / B. Schwarz // MQ. – 1958. – № 44. – Pp. 431–447.
264. Schwarz, B. French Instrumental Music between the Revolutions : 1789–1830 / B. Schwarz. – New York : Da Capo Press, 1987. – 303 p.
265. Schwarz, B., Brown, C. Pierre Rode / B. Schwarz, C. Brown // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 21. – 915 p. – P. 491–492.
266. Simon's, E.J. A Royal Manuscript : Ensemble Concertos of J. C. Bach [Electronic source] / E.J. Simon's // Journal of the American Musicological Society. — № 2/3. – Vol. 12. – University of California Press, 1959. – P. 161–177.
267. Sohn, L. A study of the technical aspects of the French school of violin playing as exemplified in the works of Baillot, Kreutzer, and Rode : diss. PhD / L. Sohn. – University of Miami, 2003. – 127 p.
268. Spohr, L. Louis Spohr's Autobiography / L. Spohr. – London : Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865. – 698 p.
269. Stolba, K.M. A History of the Violin Etude to about 1800 : diss. PhD / K.M. Stolba. – Hays, Kansas, 1968. – 167 p.

270. Stone, P. E. Reicha Antoine // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 21. – 915 p. – P. 129–136.

271. Stowell, R. Henryk Wieniawski : "the true successor" of Nicolò Paganini? A comparative assessment of the two virtuosos with particular reference to their caprices [Electronic source] / R. Stowell // Musikforschung der Hochschule der Künste Bern (HKB). – Schliengen : Edition Argus, 2011. – Vol. 3. P. 70-90. URL : http://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.3/HKB3_70-90_Stowell.pdf (дата обращения : 28.03.19).

272. Stowell, R. The Road to Mastery : Etudes by Kreutzer, Rode and Gavinies [Electronic source] / R. Stowell // The Strad 99. – 1988. – P. 620 –621. URL : <https://openmusiclibrary.org/article/771342/> (дата обращения : 18.01.19).

273. Stowell, R. Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries / R. Stowell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1985. – 411 p.

274. Sutcliffe, W.D. Haydn, Mozart and their contemporaries / W.D. Satcliffe / ed. R. Stowell // Cambridge companions to the string quartet. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 390 p.

275. Taïeb, P. Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée / Le concert et son public [Electronic source] / P. Taïeb // Le concert et son public / Hans Erich Bödeker, Michael Werner, Patrice Veit. – Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002. – P. 403–425. URL : <https://books.openedition.org/editionsmsmh/6792> (дата обращения : 18.10.18).

276. Talbot, M. Mascitti, Michele / M. Talbot // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London : Macmillan, 2001. –Vol. 16. – 945 p. – P. 26–27.

277. Tartini, G. Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini / G. Tartini // L'Europa Letteraria. – Venezia, 1770. – Vol. V / II. – P. 74–79.

278. Tartini G. A Letter from the Late Signor Tartini to Signora Maddalena Lombardini, (now Signora Sirmen) as an important Lesson to Performers on the Violin / G. Tartini [Translated by Ch. Burney] ; – London : William Reeves, 1913. – 25 p.
279. The Cambridge Companion to the Violin / Ed. By R. Stowell // Cambridge Companions to Music. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 320 p.
280. Tung, M.H. The pedagogical contributions of Rode's caprices to violin mastery : diss. PhD / M.H. Tung. – University of Texas, 2001. – 186 p.
281. Walls, P. Instrumental performance in the “long eighteenth century” / P. Walls // The Cambridge History of Musical Performance [Ed. by C. Lawson, R. Stowell]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 906 p.
282. Walls, P. Multiple stopping / P. Walls // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 17. – 946 p. – P. 384–385.
283. Wasielewski, W.S. Die Violine und ihre Meister. Lpz. : Breitkopf & Härtel, 1883. – 567 S.
284. Williams, M.D. The Violin Concertos of Rodolphe Kreutzer : diss. PhD / M. Day Williams. – Indiana University, 1972. – 361 p.
285. White, J.A. The Concerted Symphonies by Johann Christian Bach : diss. PhD. / J.A. White. – University of Michigan, 1958.
286. White, Ch. From Vivaldi to Viotti : a history of the early classical violin concerto / Ch. White. – New York : Routledge, 1992. – 375 p.
287. White, E. Ch. Giovanni Battista Viotti and his violin concertos : diss. PhD. / Ch. E. White. – Princeton University, 1957. – 341 p.
288. Wolf, J. K., Wolf, E. K. Carl Philipp Stamitz / J. K. Wolf, E. K. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan, 2001. – Vol. 24. – 930 p. – P. 268–271.
289. Yim, D. Viotti and the Chinnerys : a relationship charted through letters / D. Yim. – London : Routledge, 2004. – 320 p.
290. Zaslav, N. Dupont Pierre / N. Zaslav // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Macmillan, 2001. – Vol. 7. – 935 p. – P. 724.

291. Zdenko, S. *A New History of Violin Playing, The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery* / S. Zdenko. – Universal Publishers, 2001. – 436 p.
292. Zinck, B.F. *The Chevalier de Saint-George : His violin style and Eighteenth-century music aesthetics : diss. PhD.* / B.F. Zinck. – Philadelphia, Temple University, 2006. – 222 p.

Список нотных примеров

- Рис. 1.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 81–84 (клавир)
- Рис. 2.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 102–105 (партия скрипки)
- Рис. 3.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 180–184 (клавир)
- Рис. 4.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 184–188 (партия скрипки)
- Рис. 5.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 220–224 (партия скрипки)
- Рис. 6.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 240–246 (клавир)
- Рис. 7.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, II ч., тт. 1–5 (клавир)
- Рис. 8.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, II ч., тт. 30–34 (клавир)
- Рис. 9.* Дж.-Б. Виотти Концерт для скрипки с оркестром № 22 a-moll, II ч., тт. 39–42 (партия скрипки)
- Рис. 10.* Л. ван Бетховен Концерт для скрипки с оркестром D-dur, II ч., тт. 65–68 (партия скрипки)
- Рис. 11.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, III ч., *a* – тт. 1–5, *б* – тт. 19–21, *в* – тт. 13–17 (партия скрипки)
- Рис. 12.* Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, III ч., тт. 40–47 (партия скрипки)
- Рис. 13.* Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 1–5 (клавир)
- Рис. 14.* Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 84–91 (клавир)
- Рис. 15.* Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., *a* – тт. 84–91, *б* – 92–99 (партия скрипки)
- Рис. 16.* Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 99–101 (партия скрипки)

Рис. 17. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 109–115 (партия скрипки)

Рис. 18. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 130–133 (партия скрипки)

Рис. 19. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 198–206 (клавир)

Рис. 20. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 216–219 (клавир)

Рис. 21. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 254–261 (клавир)

Рис. 22. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 246–253 (клавир)

Рис. 23. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, II ч., тт. 1–9 (клавир)

Рис. 24. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, III ч., тт. 1–7 (клавир)

Рис. 25. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, III ч., тт. 81–87 (партия скрипки)

Рис. 26. Дж.-Б. Виотти. Концерт № 23 G-dur, III ч., тт. 88–91 (партия скрипки)

Рис. 27. В.-А. Моцарт. Концерт KV 216, III ч., тт. 269–272 (партия скрипки)

Рис. 28. Дж.-Б. Виотти. Концерт G-dur, I ч., тт. 162–172 (клавир)

Рис. 29. Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 1–8 (клавир)

Рис. 30. Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 52–59 (клавир)

Рис. 31. Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 69–80 (клавир)

Рис. 32. Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll I ч., тт. 1–9 (клавир)

Рис. 33. Р. Крейцер. Концерт № 19, d-moll, I ч., тт. 71–82 (клавир)

Рис. 34. Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 117–134 (клавир)

Рис. 35. Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 94–109 (клавир)

Рис. 36. Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 207–214 (клавир)

Рис. 37. Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, II ч., тт. 1–18 (клавир)

Рис. 38. Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, II ч., тт. 1–12 (клавир)

Рис. 39. Р. Крейцер. Концерт № 19 d-moll, II ч., тт. 56–63 (клавир)

Рис. 40. Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, III ч., *а* – тт. 1–16 (клавир); *б* – тт. 147–167 (клавир); *в* – тт. 304–319 (клавир).

Рис. 41. Р. Крейцер. Концерт № 13 D-dur, III ч., тт. 214–223 (клавир)

- Рис. 42.* Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 1–17 (клавир)
- Рис. 43.* Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 19–22 (клавир)
- Рис. 44.* Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 65–72 (клавир)
- Рис. 45.* Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 207–214 (клавир)
- Рис. 46.* Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, III ч., тт. 215–222 (клавир)
- Рис. 47.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 1–4 (клавир)
- Рис. 48.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 1–4 (клавир)
- Рис. 49.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 46–49 (партия скрипки)
- Рис. 50.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 72–82 (клавир)
- Рис. 51.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 83–90 (клавир)
- Рис. 52.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 108 (партия скрипки)
- Рис. 53.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 68–77 (партия скрипки)
- Рис. 54.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 72–74 (партия скрипки)
- Рис. 55.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 110–113 (партия скрипки)
- Рис. 56.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 114–117 (партия скрипки)
- Рис. 57.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 125–126 (партия скрипки)
- Рис. 58.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 145–146 (партия скрипки)
- Рис. 59.* П. Роде. Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 147–159 (партия скрипки)
- Рис. 60.* Пьер Роде. Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 179–189 (партия скрипки)
- Рис. 61.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, I ч., тт. 211–216 (партия скрипки)
- Рис. 62.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 200–203 (партия скрипки)
- Рис. 63.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, II ч., тт. 1–22 (партия скрипки)
- Рис. 64.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, II ч., тт. 28–31 (клавир)
- Рис. 65.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, II ч., тт. 1–3 (клавир)
- Рис. 66.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, II ч., тт. 1–17 (партия скрипки)
- Рис. 67.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, II ч., тт. 1–7 (клавир)
- Рис. 68.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, III ч., тт. 1–13 (клавир)
- Рис. 69.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, III ч., тт. 1–5 (клавир)
- Рис. 70.* П. Роде Концерт № 8 e-moll, III ч., тт. 13–20 (партия скрипки)
- Рис. 71.* П. Роде Концерт № 7 a-moll, III ч., тт. 118–120 (партия скрипки)

Рис. 72. П. Роде Концерт № 7 а-moll, III ч., тт. 137–139 (партия скрипки)

Рис. 73. П. Роде Концерт № 7 а-moll, III ч., тт. 139–144 (партия скрипки)

Рис. 74. П. Роде Концерт № 8 е-moll, III ч., тт. 114–121 (партия скрипки)

Рис. 75. П. Роде Концерт № 8 е-moll, I ч., тт. 188–189 (партия скрипки)

Рис. 76. Л'Аббе Скрипичные принципы *Gamme dans le Ton de Sol Dièse*

Рис. 77. Л'Аббе Скрипичные принципы *Arpeggio*

Рис. 78. Л'Аббе Скрипичные принципы (точное воспроизведение оригинала)

Рис. 79. М. Коррет Искусство совершенствования игры на скрипке *Preface*

Рис. 80. М. Коррет Искусство совершенствования игры на скрипке *Du point d'Orgue*

Рис. 81. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Division de l'Archet*

Рис. 82. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Son enfilés, diminués, nuancés*

Рис. 83. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Agréments du chant*

Рис. 84. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Division de l'Archet*

Рис. 85. П. Байо, П. Роде, Р. Крейцер Скрипичная методика *Division de l'Archet*

Рис. 86. П. Гавинье Этюд № 19 E-dur, т. 4

Рис. 87. П. Гавинье Этюд № 20 h-moll, тт. 17–18

Рис. 88. П. Гавинье Этюд № 18 A-dur, тт. 53–54

Рис. 89. Этюд № 2 с-moll, тт. 17–18

Рис. 90. П. Гавинье Этюд № 8 g-moll, тт. 1–2

Рис. 91. П. Гавинье Этюд № 9 B-dur, т. 7

Рис. 92. П. Гавинье Этюд № 19 E-dur, тт. 1–2

Рис. 93. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 312–316 (партия скрипки)

Рис. 94. П. Гавинье Этюд № 22 g-moll, тт. 44–45

Рис. 95. П. Гавинье Этюд № 7 D-dur: *а* – т. 4; *б* – тт. 26–27; *в* – тт. 32–33

Рис. 96. П. Гавинье Этюд № 18 A-dur, т. 6

Рис. 97. П. Роде. Концерт № 7 a-moll, I ч., тт. 126–127

Рис. 98. П. Гавинье Этюд № 1 Es-dur, тт. 58–59

Рис. 99. Этюд № 15 d-moll, тт. 1–2

Рис. 100. Р. Крейцер Этюд № 10 a-moll, тт. 1–2

Рис. 101. Дж.-Б. Виотти Концерт № 23 G-dur, I ч., тт. 225–227

Рис. 102. Р. Крейцер Этюд № 32 g-moll, тт. 1–5

Рис. 103. Р. Крейцер Концерт № 14 A-dur, III ч. Rondo (Allegro moderato), тт. 67–73

Рис. 104. Р. Крейцер Этюд № 11 A-dur, т. 1

Рис. 105. Р. Крейцер Этюд № 12 A-dur, т. 1–2

Рис. 106. Р. Крейцер Этюд № 16 G-dur, т. 1–2

Рис. 107. Р. Крейцер Концерт № 19 d-moll, I ч., тт. 170–172

Рис. 108. Л. ван Бетховен Концерт D-dur, I ч., тт. 136–139

Рис. 109. Р. Крейцер Этюд № 4 C-dur, тт. 1–3

Рис. 110. Р. Крейцер Этюд № 5 C-dur, тт. 1–5

Рис. 111. Р. Крейцер Концерт № 13 D-dur, I ч., тт. 141–143

Рис. 112. Р. Крейцер Этюд № 34 e-moll, тт. 1–4

Рис. 113. Р. Крейцер Этюд № 17 F-dur, тт. 1–2

Рис. 114. Р. Крейцер Этюд № 21 B-dur, т. 1

Рис. 115. Р. Крейцер Этюд № 18 As-dur, тт. 1–3

Рис. 116. Р. Крейцер Этюд № 24 h-moll, тт. 1–7

Рис. 117. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, I ч., тт. 125–127

Рис. 118. П. Роде Концерт № 10 h-moll, I ч., тт. 180–182

Рис. 119. Р. Крейцер Этюд № 40 B-dur, тт. 1–6

Рис. 120. Р. Крейцер Этюд № 9 E-dur, тт. 1–3

Рис. 121. Р. Крейцер Этюд № 30 F-dur, тт. 1–6

Рис. 122. Л. Шпор Концерт № 2 d-moll, II ч. Adagio, тт. 1–5

Рис. 123. Р. Крейцер Этюд № 28 c-moll, тт. 1–3

Рис. 124. Р. Крейцер Этюд № 38 e-moll, тт. 1–3

Рис. 125. Р. Крейцер Этюд № 35 f-moll, тт. 1–2

Рис. 126. П. Роде Каприс № 6 G-dur, тт. 1–8

Рис. 127. П. Роде Концерт № 12 E-dur, I ч., тт. 168–182 (партия скрипки)

Рис. 128. П. Роде Каприс № 13 Ges-dur, тт. 1–4

Рис. 129. П. Роде Каприс № 5 D-dur, т. 1

Рис. 130. П. Роде Концерт № 11 D-dur I ч., тт. 54–58 (партия скрипки)

Рис. 131. В.-А. Моцарт Концерт № 5 KV 219 A-dur, I ч., тт. 46–51

Рис. 132. П. Роде Концерт № 10 h-moll, I ч., 56–66

Рис. 133. П. Роде Каприс № 24 d-moll, тт. 1–4

Рис. 134. П. Роде Каприс № 20 c-moll, тт. 1–4

Рис. 135. П. Роде Каприс № 19 Es-dur, тт. 1–8

Рис. 136. Л. Моцарт Фундаментальная школа скрипичной игры. Глава 7: «О великом разнообразии штрихов»

Рис. 137. П. Роде Концерт № 8 e-moll, III ч., тт. 30–39

Рис. 138. П. Роде Каприс № 1 C-dur

Рис. 139. П. Роде Концерт № 10 h-moll, I ч., тт. 175–182 (партия скрипки)

Рис. 140. П. Роде Каприс № 7 A-dur: а – тт. 1–2; б – т. 23; в – т. 48

Рис. 141. П. Роде Каприс № 17 As-dur, тт. 54–62

Рис. 142. П. Роде Каприс № 9 E-dur, тт. 27–29

Рис. 143. Дж.-Б. Виотти Концерт № 22 a-moll, III ч., тт. 81–90

Рис. 144. П. Роде Концерт № 1 d-moll, I ч., тт. 192–198 (партия скрипки)

Рис. 145. П. Роде Каприс № 21 B-dur, тт. 1–12

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Рис. 1. Закон об учреждении Парижской консерватории музыки от 3 августа
1795 года

Loi portant établissement d'un CONSERVATOIRE DE MUSIQUE à Paris, pour l'enseignement de cet art, du 16 thermidor an III (3 août 1795) de la République française.

La Convention nationale, après avoir entendu le Rapport de ses Comités d'Instruction publique et des Finances,

DÉCRÈTE :

ARTICLE I^{er}.

Le Conservatoire de Musique, créé sous le nom d'*Institut national* par le décret du 18 brumaire an deuxième de la République, est établi dans la commune de Paris pour exécuter et enseigner la Musique.

Il sera composé de cent quinze Artistes.

ART. II.

Sous le rapport d'exécution, il est employé à célébrer les Fêtes nationales; sous le rapport d'Enseignement, il est chargé de former les Élèves dans toutes les parties de l'art musical.

ART. III.

Six cents Élèves des deux sexes reçoivent gratuitement l'instruction dans le Conservatoire. Ils sont choisis proportionnellement dans tous les départements.

ART. IV.

La surveillance de toutes les parties de l'Enseignement dans ce Conservatoire, et de l'exécution dans les fêtes publiques, est confiée à cinq Inspecteurs de l'Enseignement choisis parmi les Compositeurs.

ART. V.

Les cinq Inspecteurs de l'Enseignement sont nommés par l'Institut national des Sciences et Arts.

ART. VI.

Quatre Professeurs, pris indistinctement parmi les Artistes du Conservatoire, en formeront l'administration conjointement avec les cinq Inspecteurs de l'Enseignement.

Ces quatre Professeurs sont nommés et renouvelés tous les ans par les Artistes du Conservatoire.

ART. VII.

L'Administration est chargée de la police intérieure du Conservatoire, et de veiller à l'exécution des Décrets du Corps législatif ou des Arrêtés des Autorités constituées relatifs à cet Établissement.

ART. VIII.

Les Artistes nécessaires pour compléter le Conservatoire ne peuvent l'être que par la voie du Concours.

ART. IX.

Le Concours est jugé par l'Institut national des Sciences et Arts.

ART. X.

Une Bibliothèque nationale de Musique est formée dans le Conservatoire : elle est composée d'une Collection complète des par-

titions et ouvrages traitant de cet art, des instruments antiques ou étrangers et de ceux à nos usages qui peuvent, par leur perfection, servir de modèles.

ART. XI.

Cette Bibliothèque est publique et ouverte à des époques fixées par l'Institut national des Sciences et Arts, qui nomme le Bibliothécaire.

ART. XII.

Les appointements fixes de chaque Inspecteur de l'Enseignement sont établis à cinq mille livres par an ; ceux du Secrétaire, à quatre mille livres ; ceux du Bibliothécaire, à trois mille livres.

Trois classes d'appointements sont établies pour les autres Artistes. Vingt-huit places à deux mille cinq cents livres forment la première classe ; cinquante-quatre places à deux mille livres forment la seconde classe ; et vingt-huit places à seize cents livres forment la troisième classe.

ART. XIII.

Les dépenses d'administration et d'entretien du Conservatoire sont réglées et ordonnancées par le Pouvoir exécutif, d'après les États fournis par l'administration du Conservatoire : ces dépenses sont acquittées par le Trésor public.

ART. XIV.

Après vingt années de service, les Membres du Conservatoire central de Musique ont, pour retraite, la moitié de leurs appointements ; après cette époque, chaque année de service en plus augmente cette retraite d'un vingtième desdits appointements.

ART. XV.

Le Conservatoire fournit tous les jours un Corps de Musiciens pour le service de la Garde nationale, près le Corps législatif.

Рис. 2. Первый профессорский состав Парижской консерватории

FORMATION.			
ENSEIGNEMENT.	EXÉCUTION.		
Solfège.	14	Compositeurs dirigeant	
Clarinete.	19	l'exécution.	5
Flûte.	6	Chef d'orchestre exécutant.	1
Hautbois.	4	Clarinetes.	30
Basson.	12	Flûtes.	10
Cor (premier).	6	Cors (premiers).	6
Cor (second).	6	Cors (seconds).	6
Trompette.	2	Bassons.	18
Trombone.	1	Serpents.	8
Serpent.	4	Trombones.	3
Buccini	} 1	Trompettes.	4
Tubæ corvæ		Tubæ corvæ.	2
Timbalier.	1	Buccini.	2
Violon.	8	Timbaliers.	2
Basse.	4	Cymbaliers.	2
Contre-basse.	1	Tambours turcs.	2
Clavecin.	6	Triangles.	2
Orgue.	1	Grosses caisses.	2
Vocalisation.	3	Non-exécutants employés	
Chant simple.	4	à diriger les Élèves chan-	
Chant déclamé.	2	tant ou exécutant dans	
Accompagnement.	3	les fêtes publiques. . . .	10
Composition.	7		
Total. . . .	115	Total. . . .	115

Приложение Б*Рис. 1. Пьер Гавинье (1728–1800)*

Рис. 2. Жозеф Болонь де Сен-Жорж (1745–1799)



Рис. 3. Джованни Баттиста Виотти (1755–1824)

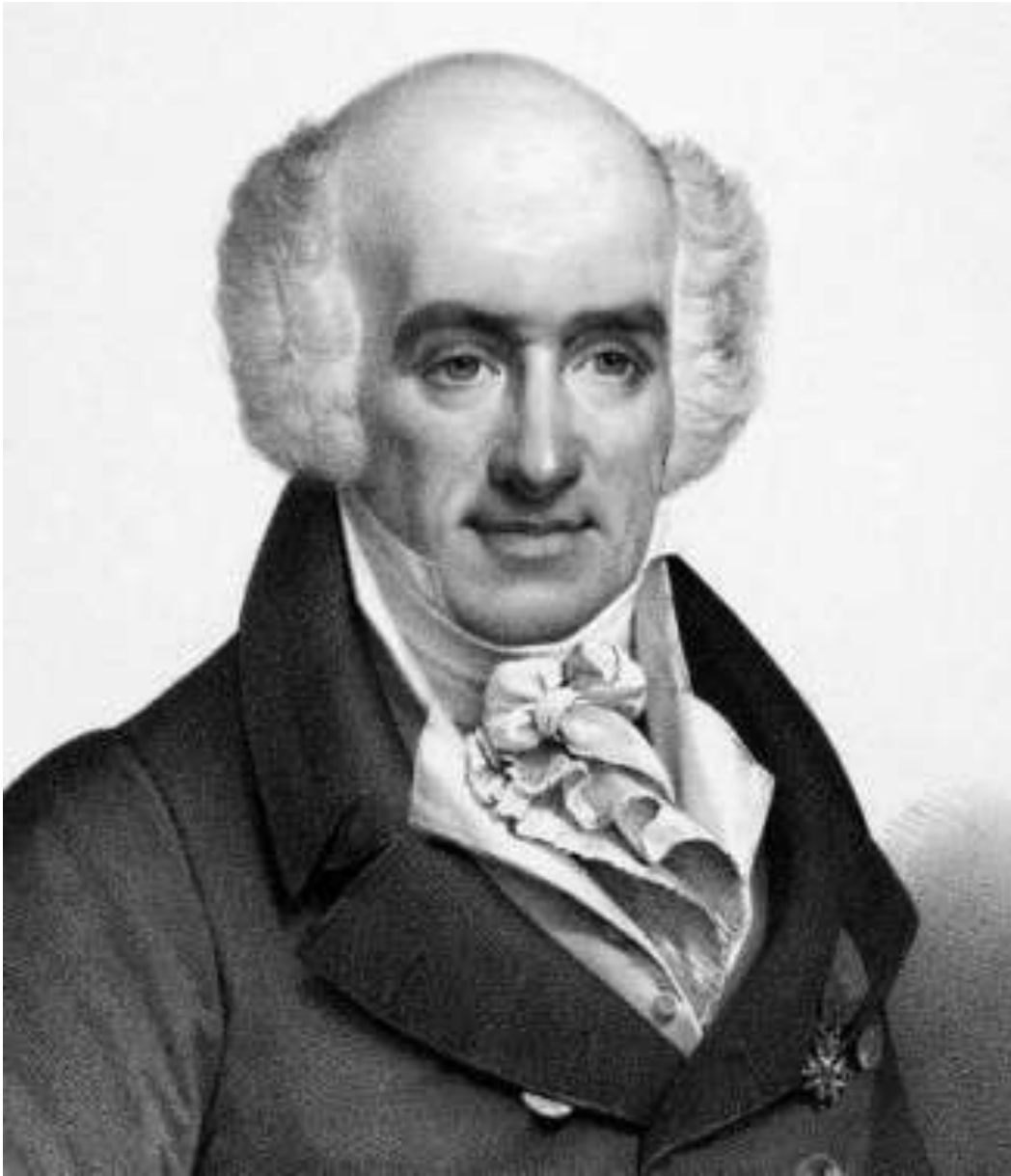


Рис. 4. Родольф Крейцер (1766–1830)



Рис. 5. Пьер Мари Франсуа де Саль Байо (1771–1842)



Рис. 6. Пьер Роде (1774–1830)



Приложение В

Рис. 1а. Титульный лист издания (1773) концертных симфоний ор. 7 Ж.-

Б. Даво

Рис. 1б.

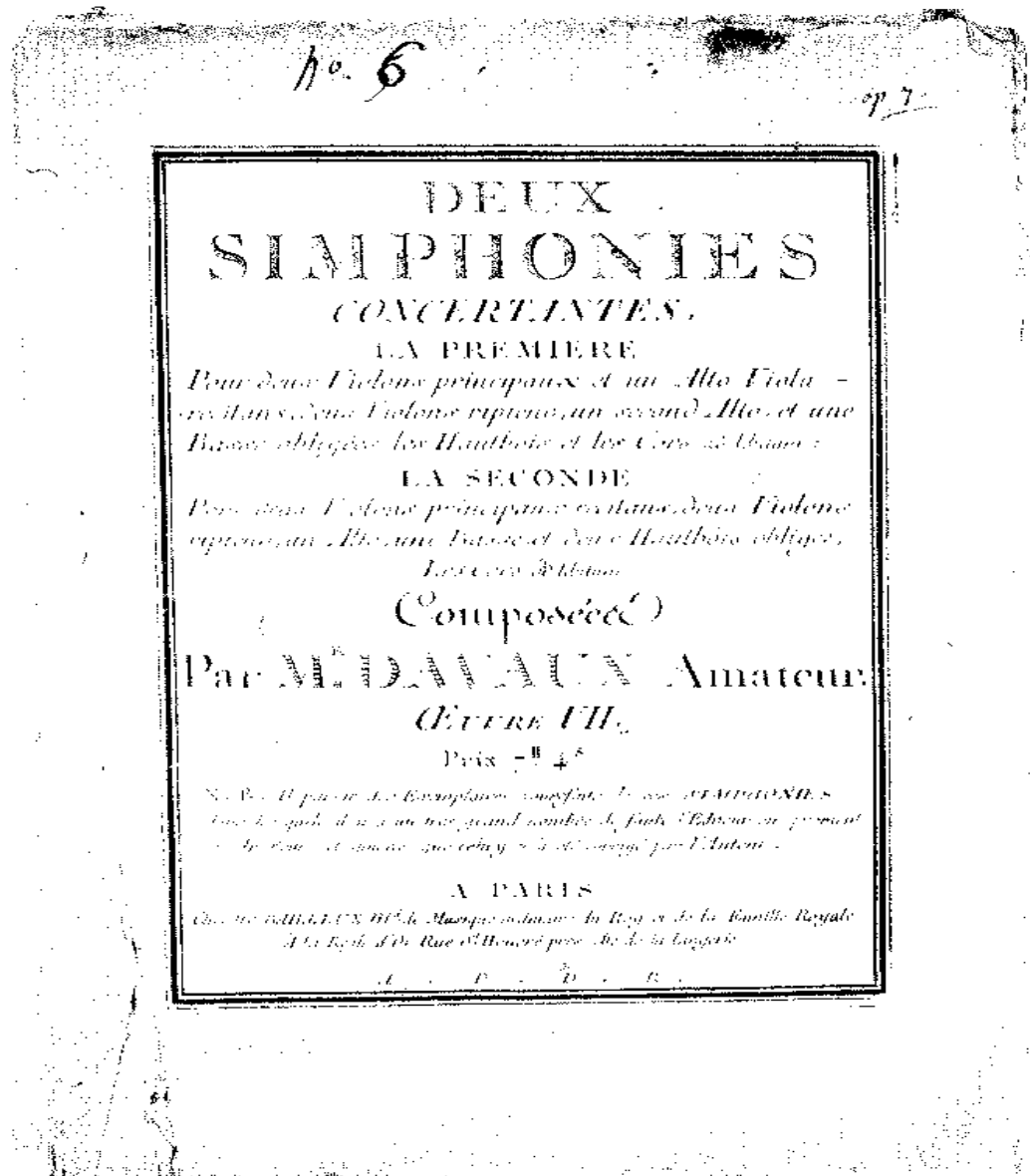


Рис. 16. Титульный лист издания (1780) концертной симфонии ор. 7 Ж.-Б. Даво



Рис. 2а. Титульный лист одного из первых изданий «Les vingt-quatre Matinées»

П. Гавинье

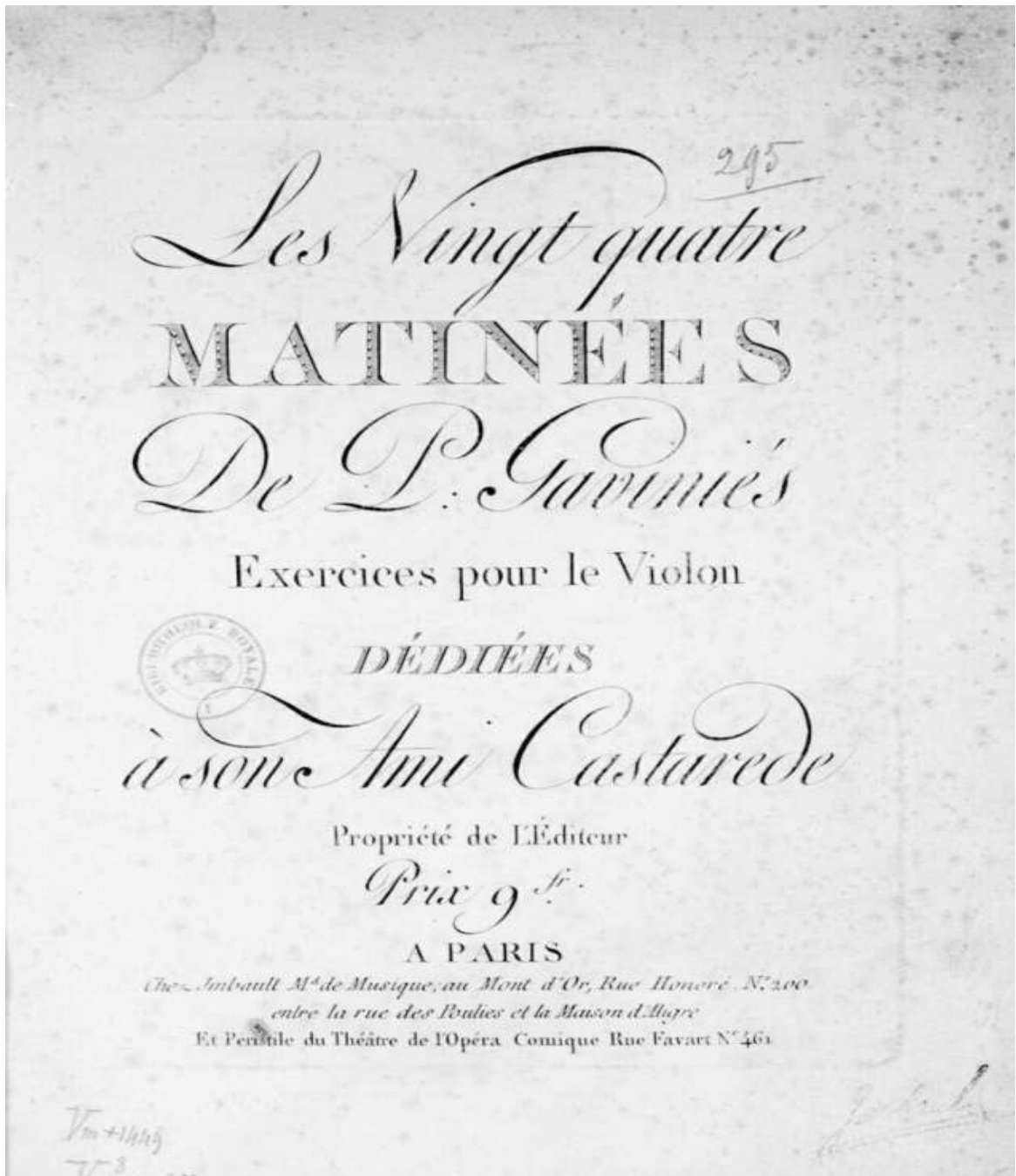


Рис. 26 Посвящение «Les vingt-quatre Matinées» П. Гавинье другу, скрипачу
Кастареду (одно из первых изданий сборника)

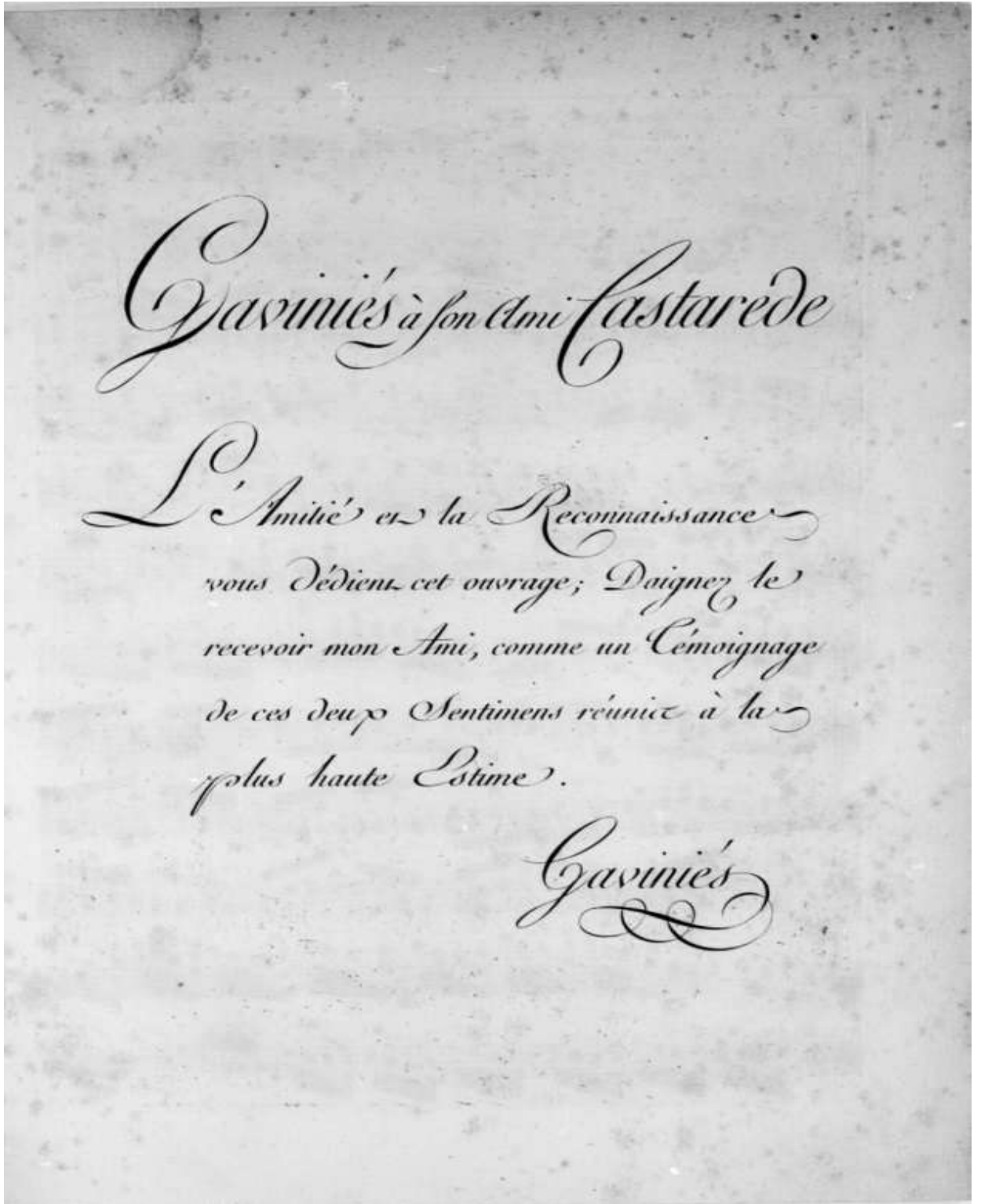


Рис. 3. Титульный лист одного из первых изданий «40 Etudes ou caprices pour le violon» П. Крейцера

40

ÉTUDES ou CAPRICES
Pour le Violon

DÉDIÉES
à Monsieur de Bouduy
*Chambellan de sa Majesté
Impériale et Royale Napoléon*

Par
R. KREUTZER
Premier Violon de Sa Majesté l'Empereur

Price 12^s.

Propriété de l'Auteur. Déposé à la Bibliothèque Impériale.

A PARIS
*An Magasin de Musique Dirigé par M^{rs}
Chérubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Bouvard et Boieldieu.*
Rue de la Loi N^o 76. vis-à-vis cette Ménuse.
A LYON, Chez GARNIER Place de la Comédie N^o 18 (411)