



Полина Борисовна Подмазова

**«ОТЕЦ-СОЗДАТЕЛЬ»
СОВРЕМЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ:
К ЮБИЛЕЮ ДЖ.Б. ВИОТТИ**

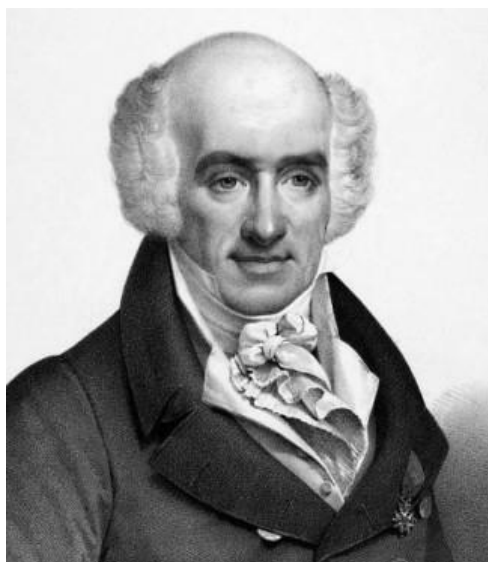


Иллюстрация 1. Портрет Дж.Б. Виотти кисти Антуана Морена (ок. 1827–1830)

«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, величием и великолепием своих концертов» [4, 9].

17 марта 1782 года в Париже состоялось событие, которое послужило открытием новой эпохи в истории французского скрипичного

Старинная музыка

исполнительства – триумфальный дебют величайшего итальянского скрипача Джованни Баттисты Виотти (1755–1824) на сцене знаменитой концертной организации Concert Spirituel: «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 [Джорновики – П.П.] померкла, а французская скрипичная школа получила широкий путь развития» [10, 468].

В чем секрет сенсационного успеха Виотти во французской столице, где публика на протяжении почти всего XVIII столетия наслаждалась игрой блестящих скрипачей-виртуозов? Почему именно Виотти коллеги называли «Отцом-Создателем» («le Père Créateur») современной школы скрипичной игры [23, 1]?

Париж XVIII века – одна из крупнейших, наряду с Веной и Лондоном, музыкальных столиц Европы, куда за славой приезжали виртуозы из разных стран. Признание во французской столице служило залогом удачной европейской карьеры. К моменту появления Виотти на сцене Concert Spirituel¹ с неизменным успехом выступали превосходные

¹ Концертная организация Concert Spirituel («Духовный концерт»), учрежденная в 1725 году королевским библиотекарем и композитором Анном Даниканом Филидором (1681–1728), заняла одно из важнейших мест в музыкальной жизни Парижа и продолжала функционировать вплоть до 1790 года. Свое название Concert Spirituel получила из-за того, что концерты проводились во время религиозных постов, когда все оперные театры были закрыты. Изначально здесь исполнялась только духовная музыка на латинские тексты и инструментальные сочинения, позднее стала исполняться и светская вокальная. В состав хора и оркестра входили лучшие

Старинная музыка

местные скрипачи, лучшими из которых были Пьер Гавинье (1728–1800), Франсуа-Ипполит Бартельмон (1741–1808), Мари-Александр Генен (1744–1835), Шевалье де Сен-Жорж (1745–1799), Пьер Лауссайте (1735–1815). Среди иностранных исполнителей имели успех Гаэтано Пуньяни (1731–1798), Доменико Феррари (1722–1780), братья Карл (1745–1801) и Антон (1750–1809) Стамицы, особой благосклонностью публики пользовались виртуозы Антонио Лолли (ок. 1725–1802) и его ученик Джованни Мане Джорновики (1747–1804). «Шекспиром среди скрипачей» назвал Лолли немецкий поэт и композитор К.Ф.Д. Шубарт, историк и литератор Ю.М. Шоттки даже ставил его в один ряд с Паганини [14]. Игру Джорновики высоко ценил К.Д. фон Диттерсдорф, отмечая у него «красивый тон, легкость и увлеченность в исполнении трудностей», а также «превосходные идеи в *Adagio*» [8, 24].

Прежде чем выступить в Concert Spirituel, многие из приезжих музыкантов сначала играли в частных вечерах. В одном из них, состоявшемся предположительно в салоне крупного мецената барона де Багге (1722–1791)², впервые перед парижскими слушателями появился Виотти. Музыкальный критик де Башомон восторженно отзывался об этом событии в «Memoires secrets»: «Мсье Виотти, иностранный

артисты Королевской оперы и придворные музыканты. На протяжении XVIII века здесь выступали выдающиеся европейские музыканты.

² Дом барона де Багге славился в Париже своими обильными обедами и прекрасными музыкальными вечерами. Под его щедрым покровительством на протяжении почти двух десятилетий (1760–1780) находились исключительно одаренные музыканты, такие как Гавинье, Госсек, Боккерини, Манфреди, Виотти, Крейцер, Дюпон, Капрон. Салон Багге называли «блестящим». Он не пропускал ни одного виртуоза, приезжавшего в Париж, любой ценой стремясь его увидеть и услышать. Сам барон считал себя совершенным скрипачом и композитором и даже предлагал себя в качестве учителя молодым виртуозам. Поселившись в его доме, Виотти формально числился учеником. Самое забавное было в том, что эксцентричный учитель платил своему ученику по луидору за занятие. Помимо уроков, которые вынуждены были брать у него практически все гостившие в его доме скрипачи, барон также хорошо оплачивал исполнение своих собственных сочинений [12, 26], [23, 17], [7].

Старинная музыка

скрипач, который ранее здесь еще не играл, стал вдруг известным, приняв участие в небольшом приватном концерте; он заставил наших великих профессоров в удивлении опустить смычки» [23, 17].

Для дебюта в Париже Виотти создал концерт, предназначенный поразить слушателей содержанием большого количества технических трудностей (№ 1, G-dur)³. Журнал «Almanach musical» (1782–1783) писал: «Месяе 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» [23, 23]. Спустя тридцать лет, в 1812 году «Allgemeine musikalische Zeitung» вспоминала это исполнение: «Он играл концерт собственного сочинения, где может быть найдена, как и во всех последующих, печать оригинальности, казалось, до сих пор достигшая наивысшей точки совершенства в этом жанре, богатое воображение, смелость, полная огня юности, но сдержанная чистотой и благородством вкуса, который никогда не позволял ему переступить границу того, что было прекрасно» [23, 23].

Несмотря на феерический успех, все же нашлись знатоки, которые попытались обвинить Виотти в том, что его исполнение иногда бывает грубым и резким, однако тут же признавали, что он является «самым великим скрипачом, которого могли слышать в Concert Spirituel за последние двадцать лет» [16, 23].

Виотти никогда не был расположен к использованию различного рода исполнительских «трюков», рассчитанных на внешний эффект. Демонстрация блестящего владения инструментом у него сводилась к применению разнообразных приемов, которые были широко развиты у представителей итальянской скрипичной школы. Все

³ Концерт № 1 G-dur не является первым в творчестве Виотти. Ранее, до 1781 года, скорее всего еще в Турине, им был написан концерт № 3 A-dur [22, 115].

Старинная музыка

творчество музыканта отражает черты традиционного *певучего* стиля, которым превосходно владели также и Лолли, и Джорновики. Однако в его сочинениях они приобретают небывалый до того времени размах, становясь их монументальной основой. Как отмечала «*Mercure de France*» (1787), скрипичное *bel canto* композиций Виотти проникало даже в самые сложные и замысловатые пассажи [23, 21]. Новое отношение к звучанию инструмента, масштабная и экспрессивная манера игры, современная позиция к раскрытию содержательности скрипичного тона, его широкого художественного воплощения – вот качества, которые отличали «новаторское» искусство Виотти.

Исполнительский стиль Виотти – это школа великого Пуньяни⁴, родословная которого восходит через Джованни Баттисту Сомиса (1686–1763) к великим традициям Арканджело Корелли (1653–1713). В игре Пуньяни отмечали «силу тона, выразительность и богатство кантилены» [18]. Эти качества были следствием применения им более прямой и удлиненной конструкции смычка, получившей название «*archetto alla Pugnani*»⁵. К тому же на скрипке пьемонтского скрипача были натянуты и более толстые струны, способные выдержать значительное давление смычка⁶.

⁴ Итальянская исследовательница творчества Виотти М. Делаборра 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 [6, 62].

⁵ Образец смычка Пуньяни очень схож с моделью, созданной лондонским скрипачом Вильгельмом Крамером (1746–1799). Крамеровский вариант смычка представляет собой переходный этап между различными итальянскими моделями и образцом, созданным Ф. Туртом (иллюстрации 2, 3).

⁶ Предположительно, еще в 1754 году, во время своих парижских гастролей, Пуньяни обсуждал некоторые нововведения с Туртом-отцом, а в 1772–1773 годах и с его сыном Франсуа Туртом (1747–1835) [18].

Старинная музыка

Достижения Пуньяни, «так блестяще улучшенные Виотти», в 1811 году подчеркивала «Allgemeine musikalische Zeitung»: «Всем известно, что отличительные черты этой школы вытекают из следующих принципов: во-первых, большой сильный насыщенный тон; во-вторых, сочетание его с сильным, захватывающим и красивым пением в легато; в-третьих, разнообразие, очарование, тень и свет, все из того, что должно быть привнесено в игру посредством самого богатого диапазона различной штриховой техники» [21, 23].

Глубокое впечатление на слушателей произвели богатейшие тембровые возможности инструмента Виотти. Он играл на «классической» модели скрипки «золотого периода» Антонио Страдивари (1644–1737). В Париже работы этого мастера на тот момент еще не были популярны, наибольшей известностью пользовались образцы семейства Амати и Я. Штайнера [16, 155–156]. По-видимому, Виотти стал первым именитым скрипачом, который открыл парижской аудитории богатство звучания инструментов Страдивари.

Однако ведущую роль в расширении средств выразительности сыграла реформа, проведенная в эту эпоху французским скрипичным мастером Франсуа Туртом (1747–1835)⁷. Учитывая стиль игры

⁷ Чтобы разнообразить звучание, необходимо было добиться легкости, прочности и эластичности трости смычка. Турт заменил прямую трость вогнутой, где использовал естественную упругость древесины (вырезал из фернамбукового дерева, не нарушая строения волокон), волос расположил в виде ленты (ранее был пучком), установил длину смычка (от 74 до 75 см). Чтобы при давлении предотвратить прикасание волоса к трости, он изменил форму головки, сделав ее выше и тяжелее. Для балансировки веса вставил металлические вставки в колодку (в виде золота, серебра или даже черепахового орнамента).

Новая сила натяжения волоса позволила добиться более сильного звучания, использовать разнообразные динамические оттенки, прием *son filé* (по аналогии с приемом *mezzo voce* в вокальной музыке), эффект *sforzando*, новые штрихи – *martelé*, упругое *staccato*, *spiccato*, *sautillé*, *ricochet* и другие.

Для исполнения в больших концертных залах, конкурируя с возросшим к тому времени по составу оркестром, солисту необходимо было проявить звуковую мощь инструмента. В связи с этим произошли изменения в конструкции скрипки, а именно, формы подставки, которая стала более выпуклой и устойчивой. Удлинение шейки

Старинная музыка

современных скрипачей, возможно советуясь с ними, Турт значительно усовершенствовал модель смычка, которая позволила извлекать из инструмента более сильный и ровный тон, широко использовать кантиленные возможности скрипки. Новая конструкция открывала простор современным видам техники правой руки.

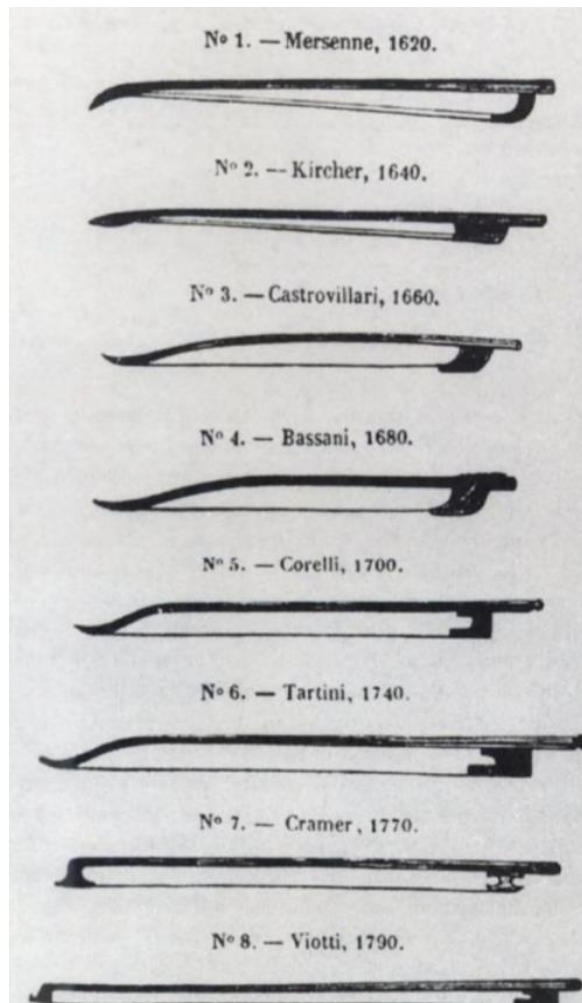


Иллюстрация 2. Скрипичные смычки (1620–1790)⁸

сопровождалось ее сужением, что создавало удобство игры в верхних позициях и на нижних струнах. Соответственно, изменилась длина и форма грифа: к головке он сужался и расширялся к подставке, таким образом, значительно расширяя диапазон звучания [20, 18–26].

⁸ Иллюстрация опубликована в: *Fetis F.-J. Notice of Anthony Stradivari*. John Bishop: London, 1864.

Старинная музыка



Иллюстрация 3. Портрет Виотти со смычком тартиниевской модели. Работа неизвестного автора (ок. 1795 –1815 гг.). Коллекция Британского музея

В истории скрипичного искусства Виотти принадлежит заслуга в создании законченных образцов жанра классического сольного скрипичного концерта. Британский исследователь Р. Стоувел, оценивая роль творчества Виотти, назвал их «возможной кульминацией жанра в восемнадцатом веке» [23, 2].

Двадцать девять скрипичных концертов Виотти демонстрируют не только высокий уровень мастерства и богатство творческой фантазии, но и его эволюцию как композитора⁹. В них он проделал путь «от галантного стиля к классической и романтической чувственности, подготовив виртуозную игру Паганини» [8, 67].

⁹ 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.

Старинная музыка

В концертах Виотти происходит слияние лучших достижений исполнительского искусства. Среди них – принцип «концертирования», «соревнования» групп оркестра, следование структуре классического периода, ясность мелодической линии. Раннеклассическая модель дополнена тенденциями романтической эпохи, опорой на лирическое начало, народно-песенные и танцевальные темы.

Чутко восприняв тенденции своего времени, новые зарождающиеся эстетические принципы, Виотти сумел в своих концертах мастерски отразить различные исполнительские традиции. Кореллиевская певучесть и содержательность скрипичного тона обогатились патетикой и благородством стиля игры его учителя Пуньяни. Ощутимо проявились принципы мышления композиторов мангеймской школы, что выразилось, в первую очередь, в характере оркестровки. Виотти удалось тонко уловить особенности национального музыкального искусства Франции, специфически французскую галантность, известную как *style net et claire* [2, 254]. Все эти достижения были окрашены невероятным обаянием и возвышенностью чувств самого музыканта.

Проводя параллель с сочинениями Глюка и венских классиков, Байо отмечал, что Виотти был первым, кто ввел «драматический марш» в свои концерты. Сдержанный характер, благородство и выразительность мелодий, написанных 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» [4, 2].

Благодаря творчеству Виотти к концу столетия французский сольный скрипичный концерт стал ведущим среди других концертных жанров. Важнейшим завоеванием стала его модернизация, которая определила национально-стилистические пути развития жанра в

Старинная музыка

последующую эпоху. В концерте выразилась связь с оперным искусством: он воспринимался как некая драматическая сцена, где главный герой – солист, свободно выражающий свои мысли и чувства. Основная художественная нагрузка в цикле была возложена на первую часть, увеличенную в масштабах за счет расширения музыкальных образов и демонстрации виртуозного мастерства. В медленной части, которая только завоевывала свое самостоятельное значение, проявились традиции французского романса. Яркие жанровые финалы отличались размахом и блеском. Как отмечает М.Т. Деллаборра, цитируя А. Пужена, «концерт стал тем, чем должен быть – выразительным, патетическим, величественным, грандиозным. <...> Честь сего творения принадлежит Виотти» [8, 137].

Модель сольного скрипичного концерта, сформированная Виотти в последних парижских концертах, была подхвачена и развита его последователями, каждый из которых ее обогатил, следуя особенностям собственного исполнительского стиля, вкусовым пристрастиям, а также в соответствии с современными тенденциями в музыкальном искусстве.

Парижский период деятельности Виотти считается наиболее плодотворным в его жизни. В течение десяти лет (1782–1792) им было создано множество сонат, дуэтов, трио, квартетов, концертных симфоний. Здесь вышли в свет его первые девятнадцать скрипичных концертов, оказавших решающее значение на развитие жанра во Франции. Десять других концертов появились в течение последующего более чем двадцатилетнего лондонского периода (1792–1818), где он жил после политического изгнания из Франции¹⁰.

¹⁰ 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

Старинная музыка

О педагогической деятельности Виотти известно совсем немного. Воспоминания барона Л.В. Теппера де Фергюсона (1768–1838)¹¹ свидетельствуют о его чутком и сердечном отношении к своим ученикам. Он пишет, что Виотти, будучи проездом в Варшаве, взялся совершенствовать его талант, занимаясь с ним по два часа ежедневно: «Я был так нежно привязан к дорогому Виотти, в котором сочетались обаятельная натура и самый дружелюбный характер, что его уроки стали для меня радостью, и я плакал (что случалось очень редко), если какое-либо другое обязательство мешало ему приходиться» [6, 96].

Среди парижских учеников Виотти были Жан-Батист Картье (1765–1841), вошедший в историю как автор методического трактата «Искусство скрипки» (1800)¹², Поль Олдей (1763–1835), многократно выступавший на сцене Concert Spirituel, Пьер-Жан Ваше (1772–1819) и Луи-Жульен де Лябар (1772–?).

Всеевропейской славой пользовался любимый ученик Виотти – Пьер Роде (1774–1830), которому он доверил исполнение Третьего A-dur, Тринадцатого A-dur, Четырнадцатого a-moll, Семнадцатого d-moll, Восемнадцатого e-moll концертов¹³. Красота последнего сочинения

вернулся в Лондон и спустя год, разбитый постигшими его неудачами, скончался в доме своей покровительницы Каролины Чиннери.

¹¹ Людвиг Вильгельм Теппер де Фергюсон – композитор польского происхождения. Он жил в Санкт-Петербурге с 1797 по 1819 годы и был известен более как учитель музыки, нежели как композитор и исполнитель. Под его руководством обучались музыке члены великокняжеской фамилии, а с 1816 по 1819 годы он преподавал музыку и хоровое пение в Императорском лицее в Царском селе.

¹² «Искусство скрипки, или Коллекция избранных сонат итальянской, французской и немецкой школ, предваряемая кратким курсом принципов этого инструмента» (L'Art du Violon ou Collection choisies dans les Sonates des Écoles Itallienne, Française et Allemande, précédée d'un abrégé de principes pour cet Instrument) Картье посвятил Парижской консерватории. В работе представлен ряд сочинений, некоторые из которых он спас от забвения. Картье никогда не работал в стенах консерватории, но имел обширную частную педагогическую практику, воспитав не одно поколение превосходных скрипачей.

¹³ В знак высокого уважения и благодарности Виотти Роде посвятил ему свой Первый скрипичный концерт d-moll op. 3 (1794).

Старинная музыка

была особенно отмечена слушателями на его премьере: «Исполнитель и автор в равной степени разделили триумф, которые устроила им публика, выразив желание услышать его в следующих трех концертах», – писал Ф. Фетис [15, 283].

Возвышенно-героический, полный благородства и патетики стиль игры своего учителя Роде окрасил собственным сентиментально-лирическим чувством. Не случайно современники даже прозвали его «Корреджо скрипки» («Corrége du violon») [15, 3], сравнивая с творчеством итальянского живописца периода Возрождения – Антониа да Корреджо (1489–1534), полотна которого привлекают изяществом линий, утонченностью и чувственностью.

Виотти оказывал поддержку не только собственным ученикам, но и другим молодым талантливым исполнителям в осуществлении сольной карьеры. В 1788 году в стенах учрежденного «Театра Месье» он провел серию инструментальных концертов, где с успехом проявили себя ведущие скрипачи театрального оркестра, среди которых были ученики Роде и Олдей, а также последователи – П. Байо (1771–1842) и Р. Крейцер (1766–1831), которые, без сомнения, пользовались наставлениями великого скрипача. Спустя несколько лет все эти музыканты станут первыми профессорами Парижской консерватории и своими достижениями прославят французскую школу скрипичной игры.

В Лондоне у Виотти занимался первоклассный испанский виртуоз Филипп Либон (1775–1838), чья игра восхищала элегантностью, обаянием и изяществом [16, 137], а также завоевавший европейское признание Николас Мори (1796–1839), который в 1813 году стал одним из основателей Лондонского филармонического общества¹⁴.

¹⁴ Из переписки Виотти и Маргарет Чиннери недавно стало известно об еще одном лондонском ученике – Чарльзе Гайнемере, который был шурином его бывшего ученика и друга П. Байо. Виотти давал неформальные уроки некоторым членам

Старинная музыка

Исполнительские традиции Виотти постепенно распространялись по всей Европе. Во франко-бельгийскую скрипичную школу их перенес другой лондонский ученик – Андре Роберхтс (1797–1860), у которого впоследствии совершенствовал свое мастерство Шарль де Берио (1802–1870)¹⁵, прославленный скрипач, композитор и педагог, автор знаменитых методических трудов («*Méthode de violon*», 1858 и «*École transcendante de violon*», 1867).

Даже будучи в очередном политическом изгнании в Шенфельдце Виотти не бросает педагогику и дает уроки приезжающим к нему музыкантам, среди которых известный чешский скрипач, будущий профессор Пражской консерватории – Фридрих Вильгельм Пиксис (1785–1842). Возможно, именно в этот период Виотти попытался обобщить свои достижения в педагогике, взявшись за создание методического пособия. Байо отмечал, что «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» [4, 2].

Отрывки этой «Методики» сохранились до наших дней в виде факсимиле, но уже по ним мы можем иметь некоторое представление о его важнейших педагогических установках: развивая мышление, интонационную чуткость и тембральную восприимчивость, Виотти ставил перед учеником более перспективные задачи, подготавливая, таким

высшего аристократического общества, самый известный из которых Адольф Фредерик герцог Кембриджский, седьмой сын Георга III. Он занимался также с Альбертиной де Сталь, дочерью мадам де Сталь [23, 3].

¹⁵ В дальнейшем ярчайшими представителями франко-бельгийской скрипичной школы были Юбер Леонар (1819–1890), Ламбер Массар (1811–1902), Анри Марто (1874–1934), Эжен Изаи (1858–1931) и другие. Прославленный ученик Шарля де Берио в Брюссельской консерватории – Анри Вьётан (1820–1881).

Старинная музыка

образом, почву для развития интерпретаторского направления в скрипичном искусстве¹⁶.

Наиболее масштабно исполнительские принципы Виотти нашли воплощение в инструктивно-художественных сочинениях (этюдах и каприсах) его ближайших последователей – Роде, Крейцера и Байо. В их совместном труде – «*Méthode de violon*» (1802) Парижской консерватории были не только систематизированы лучшие достижения итальянской, немецкой и французской скрипичных традиций, но и красочно сформулированы передовые эстетические воззрения авторов: «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 выразить страсти с энергией и с тем благородством, которые обеспечивают ему место, им занимаемое, и объясняют власть, которую он имел над душой» [5, 2].

Консерваторская «Методика» была направлена не только на овладение профессиональными навыками, но и на воспитание яркого художника-интерпретатора: «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», – писал К.Ф.Д. Шубарт [3, 271]. Важнейшими качествами,

¹⁶ Спустя год Ф. Абенек, которому мадам Чиннери вручила манускрипты, 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. *Feuillets d'Histoire du Violon*. Paris, 1927).

Старинная музыка

которыми должен обладать музыкант, были названы природный *гений*, *безупречный вкус* и *выразительность* исполнения, преобладающие над технически безукоризненной игрой.

На методических пособиях Байо, Крейцера, Роде воспитывались несколько поколений скрипачей-артистов XIX века. Во многом благодаря однородности и гармоничности методов воспитания консерваторский оркестр быстро завоевал европейское признание. 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» [17, 433]. Чуть ранее, в 1807 и 1808 годах, в исполнении этого коллектива уже прозвучала Первая симфония Бетховена, а также состоялись парижские премьеры некоторых других его сочинений [17, 433].

Оркестр Парижской консерватории стал основой созданного в 1828 году знаменитого симфонического объединения педагогов и студентов – «Концертного общества Консерватории» («Société des concerts du Conservatoire», 1828–1967), которое возглавил скрипач и дирижер Франсуа Абенек (1781–1849)¹⁷.

Традиции Виотти, нашедшие благодатную почву во французской скрипичной культуре, были приняты и ярко интерпретированы представителями других национальных музыкальных культур. Французский скрипичный концерт с его основными закономерностями, связанными с общим строением формы и принципами сольно-виртуозной игры, стал своего рода отправной точкой для развития инструментального концерта в XIX веке.

¹⁷ Франсуа Абенек – ученик П. Байо. На протяжении 1825–1848 годов он занимал должность профессора Парижской консерватории по классу скрипки. В числе его учеников – Жан Дельфен Аляр (1815–1888), Эдуар Лало (1823–1892) и Юбер Леонар (1819–1890). Абенеку принадлежит методический труд «Méthode théorique et pratique de violon» (1835).

Старинная музыка

Как «индивидуальную продвинутую интерпретацию концепции Виотти» представляет Скрипичный концерт ор. 61 Л. ван Бетховена американский исследователь Ч. Уайт: величественный характер первой части, которая скорее воспринимается как марш лирического характера, широкие певучие пассажи, простая медленная часть с выразительной орнаментикой – все это завоевания концертов Виотти [21, 213].

На присутствие традиций Виотти в скрипичных сочинениях Бетховена акцентирует внимание Б. Шварц, обнаруживая точки соприкосновения в стилистике и исполнительских приемах [17, 443]. Л.В. Кириллина отмечает в творчестве венского мастера влияние «французской экспрессивной манеры игры»: «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)» [3, 270].

Принципы Виотти укоренились в немецком скрипичном искусстве. Л. Шпор (1784–1859), испытав в молодости сильнейшее впечатление от игры прославленного скрипача, во многом следовал его канонам. Свои первые скрипичные концерты он создавал именно по модели его сочинений [19, 77]. В них тот же драматически-возвышенный характер основных тем, не лишенных теплых лирических чувств, те же классические элементы скрипичной техники, гармоничное сочетание моторных и кантиленных разделов.

Творчество представителей французской классической скрипичной школы высоко ценил Н. Паганини (1782–1840), регулярно включая сочинения Виотти, Крейцера и Роде в свой гастрольный репертуар. Т.В. Берфорд заключает, что «в своем творчестве Паганини развивал французскую модель скрипичного концерта» [1, 166; 176].

Старинная музыка

Как новую ступень развития принципов Виотти можно рассматривать скрипичный концерт e-moll op. 64 Ф. Мендельсона (1809–1847) – «самый совершенный пример перенесения концепции скрипичных концертов Виотти на романтический язык» [21, 216]. Здесь слышны отголоски сентиментально-лирических настроений любимого ученика Виотти – Роде, с искусством которого Мендельсон был знаком с раннего детства. Немалое значение имеет и творческое сотрудничество композитора со скрипачом Ф. Давидом (1810–1873)¹⁸, учеником Шпора.

Идеи концертного творчества Виотти прослеживаются в скрипичных произведениях второй половины XIX и даже XX веков. В первую очередь, это сказывается в опоре на кантиленность, которая проникает в самые сложные виртуозные разделы, наполняя певучестью всю фактуру сочинения. Стремление к экспрессивности и масштабности выражения приводит к использованию богатых тембральных ресурсов инструмента, поиску новых средств выразительности. Примером могут служить известные скрипичные концерты таких композиторов как А. Вьётан (1820–1881), Г. Венявский (1835–1880), Э. Лало (1823–1892), А. Дворжак (1841–1904), П.И. Чайковский (1840–1893), А.К. Глазунов (1865–1936), Я. Сибелиус (1865–1957), а также С.С. Прокофьев (1891–1953), Д.Д. Шостакович (1906–1975), А.И. Хачатурян (1903–1978).

Сочинения Виотти, на протяжении нескольких десятилетий пользовавшиеся невероятной популярностью у публики, во второй половине XIX века были прочно забыты. Воскрешению знаменитого Двадцать второго концерта a-moll способствовал крупнейший австрийско-

¹⁸ Фердинанд Давид был учеником Л. Шпора. Работая в стенах Лейпцигской консерватории, он воспитал целую плеяду прекрасных скрипачей, среди которых Август Вильгельми, Вольдемар Баргиль, Никодим Бернацкий, Вильгельм Йозеф фон Вазилевски, Йозеф Иоахим, Рафал Машковский, Юхан Свенсен, Фридрих Хегар, Энгельберт Рёнтген, Франц Вольфарт, Роберт Хекман и другие.

Старинная музыка

венгерский скрипач Й. Иоахим (1831–1907), включая его в программы своих европейских гастролой. Очевидно, немалую роль в этом сыграл И. Брамс (1833–1897). В письме 1878 года к Кларе Шуман он с большой теплотой отзывался об этом концерте Виотти: «Это изумительное сочинение, показывающее замечательную свободу замысла; оно звучит так, как будто бы он [Виотти – П.П.] импровизирует, а все детали задуманы и выполнены мастерски» [9].

Концерты Виотти высоко ценил выдающийся скрипичный педагог Л. Ауэр (1845–1930), в классе которого они стали неотъемлемой частью репертуара. Пристальное внимание к ним «отца русской скрипичной школы» становится вполне обоснованным, если учесть, что его исполнительская родословная восходит через Й. Иоахима, Й. Бёма (1795–1876) и П. Роде к традициям стиля игры Виотти. В классе Ауэра обучались такие выдающиеся скрипачи XX века, как Я. Хейфец (1901–1983), М. Полякин (1895–1941), Е. Цимбалист (1889–1985) и другие, на протяжении десятилетий по всему миру прославлявшие русскую скрипичную школу.

Таким образом, Виотти выступает не только как родоначальник французской скрипичной школы рубежа XVIII–XIX веков, но и как основоположник всего современного европейского скрипичного искусства в целом. Не случайно в наши дни личность Виотти вызывает все бóльший интерес ученых. В последние десятилетия появился на свет ряд превосходных исследований, посвященных его жизни и творческой деятельности. Среди них отметим работы Ч. Уайт [21], Д. Им [23], В. Листера [13], М.-Т. Деллаборры [8]. Все чаще звучат инструментальные сочинения музыканта. Концерт № 22 a-moll в XX веке исполняли такие известные скрипачи как Э. Изай, Ф. Крейслер, И. Стерн, А. Грюмьо, И. Менухин, Д. Ойстрах, И. Перлман. Знаменательным событием стал выпуск в 2005 году в Италии фирмой Dinamic альбома с записью

Старинная музыка

всех двадцати девяти концертов Виотти, которые исполнил известный итальянский скрипач-виртуоз Франко Меццена (1953) в сопровождении камерных оркестров «Symphonia Perusina» и «Milano Classica».

В скрипичном педагогическом репертуаре прочно заняли место концерты Виотти № 22 a-moll и № 23 G-dur. Возможно, на волне подъема интереса к творчеству величайшего скрипача в отечественной концертной практике «оживут» и другие сочинения итальянского мастера, выступив не только как ценный материал для освоения важнейших исполнительских навыков, но и как свежий источник новых идей, прекрасных чувств, душевной гармонии, жизнерадостности, сердечного обаяния и тепла.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берфорд Т.В.* Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2010.
2. *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма / под ред. М.В. Иванова-Борецкого, пер. с нем. В.В. Микошо. М.: Музгиз, 1934.
3. *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М: Издательский дом «Композитор», 2007.
4. *Baillot P.* L'Art de Violon. Nouvelle Méthode. Paris: L'imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834.
5. *Baillot P., Rode P., Kreutzer R.* Méthode du violon par les Citoyens Baillot, Rode et Kreutzer, Membres du Consevatoire de Musique [Rédigée par Citoyen Baillot]. Paris: Au Magasin de Musique, 1802.
6. *Baird O.* Pugnani and Viotti's European tour: new materials from the memoirs of Ludwig-Wilhelm Tepper de Ferguson [Electronic source] // The Musical Times, Vol. 155, № 1926, 2014. P. 95–98. URL: <https://www.jstor.org/stable/24615707>.

Старинная музыка

7. *Cotte R.J.V.* Baron, Bagge de [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001761>.
8. *Dellaborra M.-T.* Giovanni Battista Viotti. Palermo: L'Epos, 2006.
9. *Einstein A.G.-B.* Preface to: Viotti. Violin Concerto № 22, a-moll. London, 1939.
10. *Fetis F.-J.* Viotti, Giovanni Battista // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bruxelles, 1844.
11. *Fetis F.-J.* Rode, Pierre // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 7. Paris: Firmin Didot Frères, 1875.
12. *Hardy J.* Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766–1789. Paris: Librairie Fischbacher, 1910.
13. *Lister W.* Amico: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford: Oxford University Press, 2009.
14. *Mell A.* Lolli, Antonio [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. Vol. 15. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016891>.
15. *Pougin A.* Notice sur Rode. Paris: Pottier de Lalaine, 1874.
16. *Pougin A.* Viotti et L'Ecole moderne de Violon. Paris: Mayence; Les Fils de B. Schott, 1888.
17. *Schwarz B.* Beethoven and the French violin school [Electronic resource] // The Musical Quarterly. Vol. 44, No. 4, 1958. P. 431–447. URL: <https://www.jstor.org/stable/740706?seq=1>.

Старинная музыка

18. *Schwarz B.* Pugnani, Gaetano [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=pugnani&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.
19. *Spoehr L.* Autobiography. London: Reeves & Turner, 1978.
20. *Stowell R.* Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
21. *White E.Ch.* Giovanni Battista Viotti and his violin concertos: diss. PhD. Princeton University, 1957.
22. *White E.Ch.* Toward a more accurate Chronology of Viotti's Violin Concertos [Electronic source] // *Fontes Artis Musicae*, Vol. 20, No. 3, 1973. P. 111–124. URL: <https://www.jstor.org/stable/23506743>.
23. *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.

REFERENCES

1. *Berford T.V.* Nikolo Paganini: Stilevye istoki tvorchestva [Nicolo Paganini: The style sources of creativity]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova [Publishing House named after N.I. Novikov], 2010.
2. *Byuken E.* Muzyka epohi rokoko i klassicizma / pod red. M.V. Ivanova-Boreckogo, per. s nem. V.V. Mikosho [Music of the era of Rococo and Classicism / ed. by M.V. Ivanov-Boretsky, trans. by V.V. Mikosho]. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1934.
3. *Kirillina L.V.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. CH. III. Poetika i stilistika [Classical style in the music of the 18th – early 19th centuries. Part III. Poetics and stylistics]. Moscow: Izdatel'skiy dom «Kompozitor» [Composer Publishing House], 2007.
4. *Baillot P.* L'Art de Violon. Nouvelle Méthode. Paris: L'imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834.

Старинная музыка

5. *Baillot P., Rode P., Kreutzer R.* Méthode du violon par les Citoyens Baillot, Rode et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique [Rédigée par Citoyen Baillot]. Paris: Au Magasin de Musique, 1802.

6. *Baird O.* Pugnani and Viotti's European tour: new materials from the memoirs of Ludwig-Wilhelm Tepper de Ferguson [Electronic source] // *The Musical Times*, Vol. 155, № 1926, 2014. P. 95–98. URL: <https://www.jstor.org/stable/24615707>.

7. *Cotte R.J.V.* Baron, Bagge de [Electronic source] // *Grove Music Online*. Oxford, 2001. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001761>.

8. *Dellaborra M.-T.* Giovanni Battista Viotti. Palermo: L'Epos, 2006.

9. *Einstein A.G.-B.* Preface to: Viotti. Violin Concerto № 22, a-moll. London, 1939.

10. *Fetis F.-J.* Viotti, Giovanni Battista // *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruxelles, 1844.

11. *Fetis F.-J.* Rode, Pierre // *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Vol. 7. Paris: Firmin Didot Frères, 1875.

12. *Hardy J.* Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766–1789. Paris: Librairie Fischbacher, 1910.

13. *Lister W.* Amico: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford: Oxford University Press, 2009.

14. *Mell A.* Lolli, Antonio [Electronic source] // *Grove Music Online*. Oxford, 2001. Vol. 15. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016891>.

15. *Pougin A.* Notice sur Rode. Paris: Pottier de Lalaine, 1874.

Старинная музыка

16. *Pougin A.* Viotti et L'Ecole moderne de Violon. Paris: Mayence; Les Fils de B. Schott, 1888.

17. *Schwarz B.* Beethoven and the French violin school [Electronic source] // The Musical Quarterly. Vol. 44, No. 4, 1958. P. 431–447. URL: <https://www.jstor.org/stable/740706?seq=1>.

18. *Schwarz B.* Pugnani, Gaetano [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=pugnani&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.

19. *Spohr L.* Autobiography. London: Reeves & Turner, 1978.

20. *Stowell R.* Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

21. *White E.Ch.* Giovanni Battista Viotti and his violin concertos: diss. PhD. Princeton University, 1957.

22. *White E.Ch.* Toward a more accurate Chronology of Viotti's Violin Concertos [Electronic source] // Fontes Artis Musicae, Vol. 20, No. 3, 1973. P. 111–124. URL: <https://www.jstor.org/stable/23506743>.

23. *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.



В связи с юбилейным годом Дж.Б. Виотти в 4 номере журнала «Современные проблемы музыкознания» планируется публикация статьи П.Б. Подмазовой, посвященной малоизвестным фактам биографии скрипача