

Е. Э. БАХТИЯРОВА

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.035(2)+78.072.2-32

СКРИПИЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В РОССИИ XVIII ВЕКА

Культура игры на струнных инструментах – гудках, смычках, скрипичах, перегудницах – издревле была широко распространена и популярна в славянских землях. Истоки её связаны с историческим развитием нашей страны, формированием народной культуры в период становления самого русского государства. Во многом они определялись религиозными, культурными, политическими и торговыми отношениями Древней Руси с иными государствами. Однако, несмотря на то, что исполнительская традиция получила достаточное развитие в народной среде, она не была поставлена на профессиональный уровень, и история не сохранила прямых свидетельств о её особенностях.

Профессиональный подход к проблеме скрипичного исполнительства в России был осуществлён лишь в XVIII столетии, а последняя треть века отмечена небывалым доселе всплеском концертной жизни, в которой одну из лидирующих позиций занимала скрипичная музыка.

Изучению концертно-исполнительской практики в России конца XVIII столетия посвящён ряд работ отечественных авторов. В первую очередь, это труд И. Ямпольского «Русское скрипичное искусство» [18], глава книги Л. Гинзбурга и В. Григорьева «История скрипичного искусства» [2], учебное пособие Л. Раабена «История русского и советского скрипичного искусства» [11], монография Г. Фесечко «И. Е. Хандошкин» [15]. Их авторы единодушны во мнении, что решающим для истории развития русской скрипичной исполнительской традиции с её поворотом в профессиональное русло стал XVIII век, когда менее чем за пятьдесят лет исполнительское искусство русских скрипачей было доведено практически до европейского уровня; на концертных площадках Москвы и Петербурга всё чаще звучала скрипичная музыка, а в концертных афишах появились имена русских исполнителей.

Основным материалом для изучения проблем русского скрипичного исполнительства XVIII века помимо трудов вышеперечисленных авторов, могут служить также работы А. Кандинского, Ю. Келдыша, О. Левашёвой [5; 6], Т. Ливановой [7], А. Соколовой [12; 13], П. Столянского [14], Н. Финдейзена [16], посвящённые музыкальной культуре XVIII века.

Новейшими работами, затрагивающими проблемы скрипичного исполнительства в России кон-

ца XVIII века, опубликованными в последнее десятилетие, являются исследования Е. Гординой [3], В. Гуревича [4], Н. Огарковой [9]. Они посвящены исследованию деятельности отдельных музыкантов, так или иначе повлиявших на возникновение феномена русского скрипичного исполнительства конца XVIII века.

Несмотря на наличие работ, направленных на изучение концертно-исполнительской практики в России конца XVIII столетия, вопрос скрипичного исполнительства не выделялся из контекста общих исполнительских проблем этого времени. Сведения, относящиеся к интересующей нас теме, рассредоточены в различных изданиях и часто затронуты лишь в связи с другими проблемами, касающимися русского скрипичного искусства в целом. В исследовании этой области национальной культуры до сих пор не был прослежен весь процесс становления русского скрипичного исполнительского искусства и путь его развития, а работы вышеперечисленных авторов лишь частично отражают некоторые стороны вопроса. Цель данной статьи – воссоздать целостную картину скрипичного исполнительства в России конца XVIII века на фоне общих тенденций культуры того времени; систематизируя рассредоточенные сведения, дать оценку этому явлению.

В XVIII веке русская наука, литература, поэзия, живопись, архитектура, музыка, театральное искусство выходили на общеевропейские пути развития. С началом бурного развития светской культуры, которую стали наполнять ценности европейского образа жизни, изменился привычный уклад старой России. Утверждение новых общественных порядков потребовало изменений в искусстве, отражавшем мироощущение человека эпохи Просвещения, что было обусловлено социальными преобразованиями. В первую очередь, это было связано со становлением российской науки, новым подходом к системе образования, утверждением европейских форм в искусстве.

XVIII столетие – время зарождения русского профессионального музыкального искусства, начавшего формирование в придворном быту, дворянских поместьях, городских салонах и кружках, и постепенно вышедшего на большие концертные площадки обеих столиц. Проводимые уже в начале века придворные церемонии, ассамблеи, а также всплеск интереса

к театральному искусству вызвали потребность в большом количестве музыкантов разных специальностей. Отсутствие отечественных профессиональных композиторов, исполнителей и педагогов в начале и в середине XVIII века побуждало русский двор приглашать на службу иностранцев, творчество которых во многом определяло направление развития русского искусства. Это был период ученичества русской музыкальной культуры, приобщения к формам европейской музыки. Б. Асафьев пишет, что её «оформление шло в порядке подражательности образцам, шедшим с Запада, но, тем не менее, подражательность заключала в себе элемент творческой активности: как опыт, как постепенное усвоение в работе, на личной практике, приёмов и средств выражения, современных данной эпохе» [1, с. 12]. Так, уже в последние десятилетия XVIII века русская музыкальная культура была украшена именами отечественных композиторов и исполнителей, которые обучаясь за границей или у иностранных, в основном итальянских музыкантов, работавших в России, создали ряд уникальных и самобытных произведений в различных жанрах.

В условиях формирования исполнительского искусства в России, безусловно, преобладали формы *вокальной музыки*, что вполне естественно, так как, по словам Б. Асафьева, «молодая полуварварская культура, насыщенная песенностью, тяготела к той сфере звукоискусства, где царил человеческий голос, как полновластный властелин» [1, с. 9]. Эта особенность русского национального музыкального искусства отразилась на развитии оперного жанра, в котором проявились национально-самобытные черты русского музыкального стиля («Мельник – колдун, обманщик и сват» М. Соколовского, «Ямщики на подставе» Е. Фомина).

Вместе с оперным и, шире, вокальным искусством, довольно интенсивно развивались формы инструментального музицирования, которые были широко представлены творчеством исполнителей на различных инструментах и ансамблями разных составов: скрипка, фортепиано, клавесин, виолончель, контрабас, фагот, валторна, флейта, арфа. Значительного распространения достигло фортепианное (клавирное) исполнительство.

Ещё в начале XVIII века «в исполнении разного рода инструментальной и вокальной музыки, – пишет В. Музалевский, – немалая роль принадлежала клавиру как сольному и аккомпанирующему инструменту», а к последней трети столетия «клавирная музыка начинает приобретать профессиональный характер» [8, с. 20, 22]. Наряду с иностранными композиторами, сочинившими во время своей службы в России ряд произведений (Д. Паизиелло, В. Пальшау, Д. Чимароза) появляются русские композиторы-пианисты – Д. Бортнянский, П. Енгальчев, В. Караулов, В. Трутовский.

Всплеском своего развития русская скрипичная музыка этого времени, несомненно, обязана уверенному становлению *композиторской школы*, охватившей практически все жанры музыкального искусства того времени. Тем не менее, к творчеству композиторов XVIII столетия исследователи следующих поколений относились неоднозначно, а порой даже скептически. Вплоть до середины XX столетия считалось, что русская музыка этого времени лишь подражала иностранной, находясь под её сильным влиянием. Однако в скрипичном искусстве конца XVIII века дело обстояло иначе. Огромная заслуга в утверждении и развитии жанров национальной скрипичной музыки в России принадлежит И. Е. Хандошкину – автору уникальных скрипичных произведений, которые составляют значительную часть скрипичного наследия русских композиторов.

Скрипичное исполнительство в России конца XVIII века росло и утверждалось на фоне интенсивного становления музыкальной культуры, и в частности, концертной жизни страны. Русская скрипичная исполнительская практика, пройдя эволюцию от своего, фактически, прикладного назначения, связанного с сопровождением придворной жизни в начале и в середине столетия, за достаточно небольшой срок (около 50 лет) в последние десятилетия XVIII столетия сумела выйти на концертную эстраду столичных площадок.

Скрипичная музыка начала играть важную роль в формирующейся русской музыкальной жизни уже со времён правления Анны Иоанновны – в 30-е годы XVIII столетия, когда вместе с появлением итальянских антрепренёров при дворе стали фигурировать имена итальянских скрипачей Д. Верокаи, Д. Далольо, Л. Мадониса, П. Мира (шута Педрилло). В конце столетия она уже являлась «одной из распространённых форм аристократического досуга», а ансамблевое музицирование, и «хорошая игра придворного на скрипке нередко оказывались поводом для его успешного социального продвижения» [9, с. 260]. Увлечение игрой на скрипке великого князя Александра Павловича, графа Платона Александровича Зубова (последнего фаворита императрицы) естественным образом благотворно сказывалось на формировании и укреплении скрипичной исполнительской традиции не только при дворе, но и в русской концертной исполнительской практике, становление которой отнесится к описываемой эпохе.

К концу XVIII века изменилось отношение к концертной жизни страны. А. Соколова по этому поводу пишет следующее. Если в начале и в середине столетия организация концертов «не имела других целей, кроме простого развлечения и приобщения к обиходу западноевропейской культурной жизни», то к последней четверти века вкусы и потребности русской аудитории уже не могли удовлетворить музыканты «средней руки», а концертная жизнь 80-х

годов XVIII столетия «явно обнаруживает ту просветительскую тенденцию, которой суждено было укрепиться в будущем XIX веке» [12, с. 248, 252, 255].

Становление молодой русской музыкально-исполнительской культуры происходило в условиях сильного влияния зарубежных школ. В особенности это касается итальянского скрипичного искусства. Наряду с ним, своё воздействие оказывали австро-немецкая и французская традиции, а также славянские культуры [6, с. 11]. Помимо итальянских виртуозов, традиционно представлявших скрипичное искусство, на российских концертных площадках выступали представители немецкой и французской национальных школ, а также английской, шведской, формирующейся русской скрипичных традиций. Можно говорить о феномене мультикультурализма в скрипичном исполнительском искусстве России последних десятилетий XVIII века. Тем не менее, большинство скрипачей-исполнителей, давших немало концертов в России, все же были представителями *итальянской* школы. Исходя из этого, мы можем предположить, что по сравнению с выступлениями представителей других школ, они пользовались большей популярностью у русских слушателей. Во многом это обусловлено тем, что штат итальянских придворных музыкантов, занимавший основательные позиции при дворе ещё со времён Анны Иоанновны (порой, благодаря иному роду деятельности, не связанному с их профессиональными заслугами), создал довольно крепкую коалицию, которая оказывала всё большее влияние на вкусы молодой русской публики. По-видимому, по этой причине в последние десятилетия XVIII века приток итальянских исполнителей в Россию был оправдан их востребованностью в сравнении с остальными.

С именами прославленных итальянских виртуозов А. Лолли, Г. Пуньяни, И. Ярновича, а также менее известных скрипачей Дж. Альбетрацци, А. Галетти, Ф. Жиардини, М. Керцелли, Ч. Кормьера, Ф. Тарди, Ф. Фьорилло связано появление разнообразных видов концертов, площадок выступлений. Всего, по сохранившимся данным, в последние десятилетия XVIII века эти скрипачи участвовали не менее чем в двадцати концертах разных типов, около десяти из которых были сольными. Участником наибольшего количества концертов являлся знаменитый итальянский виртуоз А. Лолли.

После итальянцев скрипичная музыка была представлена творчеством *немецких исполнителей* – Нойстена, Пьельтена, Ф. Сартори, А. Ф. Тица, И. А. Фейера, Х. Хенселя. Возможно, что такие скрипачи-исполнители, как Ф. Кенниг, Лидерс, И. Масснер, И. Фодор, также принадлежали немецкой исполнительской традиции, хотя прямых доказательств этому исследователями музыкальной культуры России конца XVIII века не обнаружено. Среди немецких музыкантов наиболее значимым для русского скри-

пичного исполнительства является имя А. Ф. Тица, о котором речь пойдёт ниже, а лидерство в активном участии в концертной жизни принадлежит Пьельтену, Ф. Сартори и И. А. Фейеру. Некоторые упомянутые в программах концертных сезонов немецкие скрипачи фигурируют в них без указания имён, только по фамилии (скрипачи Нойстен, Лидерс, Пьельтен).

Менее всего скрипичное искусство было представлено исполнительским искусством *французских музыкантов*, но среди них присутствуют имена довольно значимых для европейской музыкальной жизни того времени исполнителей – Л. А. Пезибля, М. Сирмен. Каждый из них, согласно сохранившимся данным, выступил в России не менее пяти раз в сольных и смешанных концертах; также известно, что один сольный концерт в Москве дал скрипач Л. Изабе.

Помимо широко представленных итальянской, немецкой и французской исполнительских традиций, в концертной жизни России рассматриваемого периода также участвовали шведский придворный музыкант И. Г. Заар и английский скрипач Д. А. Фишер – концертмейстер и один из совладельцев театра «Ковент-Гарден», которые дополнили многонациональную картину русского скрипичного исполнительства конца XVIII века.

Русские скрипачи в рассматриваемый период всего несколько раз заявили о себе как о солистах-исполнителях. На фоне творчества иностранных музыкантов отечественное профессиональное скрипичное исполнительство находилось в начальной стадии своего развития. Однако именно в этом виде музыкального искусства полнее всего проявилось яркое национальное качество, отличающее исполнительское искусство русских музыкантов от всех остальных. В первую очередь, оно связано с деятельностью выдающегося русского скрипача-композитора И. Е. Хандошкина. Помимо него, в концертах последних десятилетий XVIII века участвовали крепостной музыкант Д. Е. Столыпина Козаков и 11-летний скрипач Козлов.

Не сохранилось точных сведений о публичных сольных выступлениях других русских исполнителей, но до нас дошли имена таких скрипачей, как А. Ершов, Н. Логинов, В. А. Пашкевич, Н. Г. Поморский, А. М. Сыромятников, И. Ф. Яблочкин. Об этих музыкантах известно немного, тем не менее, ряд их имён указывает на то, что помимо иностранных исполнителей, начинала складываться русская скрипичная исполнительская школа.

Я. Штелин сообщает, что «из придворных же музыкантов с большим успехом сыграл скрипичный концерт юный Поморский» [17, с. 139]. И. Ямпольский пишет, что А. Ершов в юном возрасте участвовал в концертах «инструментальных виртуозов», а Н. Логинов в присутствии П. Роде исполнил труднейший концерт Местрино, после чего знаменитый

французский виртуоз отказался исполнять концерт своего сочинения [18, с. 124].

Одним из основных вопросов скрипичного исполнительства в России конца XVIII века является изучение той музыки, которая звучала с петербургских и московских концертных площадок. До наших дней дошли программы не всех концертов, которые давались скрипачами в обеих столицах. Однако сохранившиеся данные об их *репертуаре*, приведённые А. Соколовой [13], подтверждают следование традиции исполнения произведений собственного сочинения. К ним относятся сонаты и концерты А. Лолли, Ф. Сартори, И. М. Ярновича, дуэты, трио и концерт Л. А. Пезибля, концерты Пьельтена, его вариации на русские песни. Среди этого перечня произведений мы находим упоминание о концерте И. Е. Хандошкина, а также его «соло на расстроенной скрипке» – единственном сочинении подобного рода в репертуарном списке исполнителей. Однако в списке дошедших до нас его скрипичных сочинений таких произведений не обнаружено. Можно предположить, что в программе этого выступления имелся в виду его знаменитый концерт для альты, но в настоящее время факт его принадлежности Хандошкину оспаривается многими музыкантами. Скорее всего, произведения Хандошкина, упомянутые в программе концерта, не были опубликованы и безвозвратно утеряны. Вероятно, такая же ситуация возникала и с выступлениями некоторых других артистов, об исполнительском репертуаре которых мы можем только догадываться.

Английский музыкант Д. А. Фишер, по предположению А. Порфирьевой, в своих выступлениях также мог исполнять свои собственные сочинения, опубликованные в Берлине, вскоре после его гастрольной поездки в Петербурге [9, с. 193]. С большой долей уверенности можно предположить, что в репертуаре французской скрипачки М. Сирмен, также выступавшей в концертах разного типа, присутствовали произведения её прославленного учителя Дж. Тартини.

Некоторую информацию о репертуаре скрипачей конца XVIII столетия мы можем почерпнуть из приведённого Т. Ливановой «Каталога музыкальных изданий» И. Д. Герстенберга за 1796 год. Его восемь разделов включают партитуры симфоний и увертюры для различных инструментов; концерты, дуэты, трио, соло для таких инструментов, как флейта, кларнет, гобой, фагот; концерты, сонаты и «другие пьесы с аккомпанементом и без него» для клавирина или фортепиано; ноты для пения; музыкальные пособия. Упомянутый каталог содержит специальные разделы «концерты для скрипки с оркестром» и «секстеты, квинтеты, квартеты, трио для скрипок или флейт, альты и виолончели» [7, с. 343]. Такое выделение скрипичной музыки из общего списка продаваемых нот, а также деление её на сольную и

ансамблевую, говорит нам о большой популярности скрипичного исполнительства в музыкальном мире России конца XVIII века. Среди авторов скрипичных концертов «для одной или двух скрипок» названы композиторы Эк, Гоффман, Плейель, Фейер, Фодор, Жернович (Ярнович). Имена трёх последних авторов уже встречались нам в списке концертов с участием скрипки. Возможно, что именно те произведения, которые предлагались в каталоге Гертенсберга, и исполнялись ими в концертах.

Заметим, что перечисленные выше музыканты, участвовавшие в открытых публичных концертах, предпочитали произведения композиторов XVII–XVIII веков. Несколько иначе обстояло дело с концертами камерной ансамблевой музыки. Такой тип концерта был сосредоточен в основном при дворе, а неизменным участником «музыкального оформления праздничных и повседневных событий императорской семьи» был А. Ф. Тиц [9, с. 259]. Н. Огаркова сообщает, что среди наиболее исполняемых ансамблем Тица произведений были дуэты, трио, квартеты, диверсисменты Й. Гайдна, квартеты его ученика И. Плейеля. В репертуар ансамблевого музицирования входили струнные квинтеты В. А. Моцарта, И. де Винченти, квартеты Й. Ф. Бервальда, трио А. Эберля, а также собственные сочинения Тица. На придворных музыкальных вечерах звучали и симфонии Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. А. Хофмайстера, Ф. К. Нойбауэра, Л. А. Кожелуха. В «господстве венского вкуса» в придворных концертах автор статьи видит прямую заслугу Тица [9, с. 263], творчество которого также можно отнести к традициям венского классицизма.

Многие исследователи, занимающиеся изучением творчества иностранных музыкантов, работавших в России XVIII века, обращают внимание на то, что их произведения часто включают интонации и темы русских народных мелодий. Причиной этому, вероятно, послужил подлинный интерес европейских музыкантов к доселе практически неизвестному западной музыке русскому музыкальному фольклору. Его использование в произведениях, написанных в формах европейской музыки, несомненно, делало их более привлекательными и понятными для русской аудитории, а также вызывало симпатии слушателей к автору и исполнителю, обеспечивая приток публики на концерты.

И. Ямпольский пишет: «Концерты, в которых принимали участие исключительно русские артисты, пользовались у публики громадным успехом» [18, с. 63]. Таких концертов, по сохранившимся данным, было всего пять. В трёх из них, как уже говорилось, Хандошкин играл свой концерт и «соло на расстроенной скрипке», а 11-летний скрипач Козлов исполнял концерт Ярновича. Возможно, это был концерт № 7, изданный около 1780 года в Лондоне, в который входит «Rondo russe». Возможно также и

то, что этим произведением мог быть его изданный в Париже в 1789–1790 годах 14-й концерт, в финал которого включены вариации на тему «Камаринской».

Таким образом, формирование скрипичного исполнительства в России в последние десятилетия XVIII века происходило при участии лучших скрипачей-композиторов своего времени, представляв-

ших различные национальные традиции. Через их творчество молодая русская музыкальная культура впитывала достижения европейских скрипичных школ. В свою очередь, наряду с множественными иностранными явлениями выдвигается творчество отечественных музыкантов, свидетельствуя о становлении русской школы скрипичного исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. – Л.: Академия, 1927. – С. 7–29.
2. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып 1. – М.: Музыка, 1990.
3. Гордина Е. Мван Мане Ярнович – легенда европейской музыки XVIII века // Музыкальная культура Сербии, Хорватии, Словении. – М.: Музыка, 2008. – С. 202–235.
4. Гуревич В. Антонио Лолли – на пересечении с Россией // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. ст. / ред.-сост. А. Цукер; Ростовская государственная консерватория. – М.: Композитор, 2010. – С. 101–128.
5. Кандинский А., Келдыш Ю., Левашёва О. История русской музыки. Ч. 1. – М.: Музыка, 1972.
6. Левашёва О. Введение // История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1984. – Т. 2: XVIII век, ч. 1. – С. 5–29.
7. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. Т. 1. – М.: Музгиз, 1953.
8. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. – М.: Музгиз, 1961.
9. Огаркова Н. Антон Фердинанд Тиц и петербургская культура // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 2002. – Т. 6. – С. 250–278.
10. Порфирьева А. Джон Абрахам Фишер // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. – СПб.: Композитор, 1999. – Т. 3. – С. 193.
11. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства: учеб. пособие. – М.; Л.: Музыка, 1978.
12. Соколова А. Концертная жизнь // История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1985. – Т. 3: XVIII век, ч. 2. – С. 242–275.
13. Соколова А. Хронологическая таблица. Концертная жизнь // История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1985. – Т. 3: XVIII век, ч. 2. – С. 400–415.
14. Столянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. – Л.: Музыка, 1989.
15. Фесечко Г. И. Е. Хандошкин: монографический очерк. – Л.: Музыка, 1972.
16. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с начала до конца XVIII века. Т. 1, вып. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1929.
17. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – СПб., 2002.
18. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – Л.: Музыка, 1951.

Бахтиярова Екатерина Энверовна

аспирантка кафедры истории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

