

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

## PERFORMING ART



УДК 787.1.087.1

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_31

**З. Э. АЛИЕВА**

*Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова*

### ПРОГРАММНОСТЬ КАК ЗНАЧИМЫЙ ФАКТОР ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В «ХУДОЖЕСТВЕННЫХ» ЭТЮДАХ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

В публикуемой статье рассматривается весьма характерный для отечественной теории и практики смычкового исполнительства подход к «художественной» разновидности скрипичного этюда как универсальной составляющей концертного и педагогического репертуара. Применительно к XIX столетию акцентируется несомненное родство подобных образцов этюдного жанра и романтической инструментальной миниатюры, из чего произрастает видимый интерес крупнейших скрипачей-композиторов романтической эпохи к различным типам программности, в большей или меньшей степени воздействующим на авторские индивидуальные концепции отдельных этюдов. В частности, знаменитый Каприс E-dur, op. 1 № 9 («Охота») Н. Паганини трактуется исследователями с позиции оригинального преломления ренессансных и барочных традиций. Воссоздаваемые в данной пьесе специфические черты «охотничьего» жанра с многовековой историей (ит. caccia – «охота, погоня») указывают на принципиальную допустимость нескольких программных толкований обобщенно-сюжетного плана: буквального, символического (в духе пасторалей «галантной» эпохи) или пародийно-сатирического. Двойственность концептуального замысла присуща также Этюду-капрису A-dur, op. 10 № 8 Г. Венявского. В данном случае пародийная ориентация авторского заглавия «Песнь на бивуаке» обуславливается «избыточным» нагромождением виртуозных трудностей, явно противоречащим «официальной» программе. Возвышенная картина «благочестивого музицирования под открытым небом» предстает фактически в комедийном аспекте: самодеятельные певцы, увлекшись стихийно возникшей атмосферой «состязания», изо всех сил пытаются «превзойти» друг друга. Напротив, запечатлеваемый в Этюде b-moll, op. 48 № 21 А. Вьетана «музыкальный портрет» крупнейшего мастера эпохи романтизма («Воспоминание о Р. Шумане») отличается проникновенностью и лирической глубиной. В целом, привлекаемые к анализу образцы свидетельствуют о несомненной масштабности интерпретаторских задач, выдвигаемых программными концепциями «художественных» скрипичных этюдов XIX века.

Ключевые слова: «художественные» этюды для скрипки соло, эпоха романтизма, программность, 24 каприса для скрипки соло Н. Паганини, Этюды op. 10 Г. Венявского, Этюды op. 48 А. Вьетана.

Для цитирования: Алиева З. Э. Программность как значимый фактор исполнительской интерпретации в «художественных» этюдах романтической эпохи для скрипки соло // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 31-37

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_31

**Z. ALIEVA**

*F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University*

### PROGRAM IN MUSIC AS AN IMPORTANT FACTOR OF PERFORMING INTERPRETATION IN THE “ARTISTIC” ETUDES OF ROMANTIC ERA FOR VIOLIN SOLO

The article examines one of the common for the Russian theory and practice of bow instruments performance approaches to the “artistic” violin etude – a universal component of the concert and pedagogical repertoire. An obvious connection between such etudes and romantic instrumental miniature in the 19th

century is emphasized. That is where the apparent interest of the greatest violinists and composers in the various types of program music stems from; these tendencies more or less evidently influence the author's concepts of etudes. In particular, the famous Caprice in E Major, Op. 1 No. 9 ("Chase") by N. Paganini is considered by the specialists from a position of original interpretation of the Renaissance and Baroque traditions. Specific features of the "chase" genre with centuries-old history (Italian "caccia") which are recreated in this etude point to the possibility of several program interpretations – literal, symbolic (in the spirit of "Fetes galantes" pastorals), or parody and satirical. The duality of conceptual idea is also inherent in Etude-Caprice in A Major, Op. 10 No. 8 by H. Wieniawski. The parody of the author's title ("The Canticle at bivouac") is manifested in the "excessiveness" of virtuoso difficulties which evidently contradict with the "official" program. The sublime picture of performing music in the open air in fact acquires comic features (amateur singers, spontaneously carried away by the atmosphere of "competition" and trying to excel one another). On the contrary, the "musical portrait" of the greatest master of Romantic era – Etude in B Flat Minor Op. 48 No. 21 by H. Vieuxtemps ("Recollection on R. Schumann") is notable for heartfelt character and lyrical intensity. As a whole, the named pieces demonstrate that interpretation plays a significant role when it comes to the concepts of the program «artistic» violin etudes of the 19th century.

Keywords: "artistic" etudes for violin solo, Romanticism, program music, 24 Caprices for violin solo by N. Paganini, Etudes op. 10 by H. Wieniawski, Etudes op. 48 by H. Vieuxtemps.

For citation: Alieva Z. Program in music as an important factor of performing interpretation in the "artistic" etudes of Romantic era for violin solo // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 31-37.

DOI: 10.52469/20764766\_2022\_03\_31



Как известно, начиная с 1960-х годов, в отечественной методической литературе утверждается «полифункциональное» толкование жанра скрипичного этюда, что подразумевает не только многогранное техническое развитие и совершенствование молодых инструменталистов, но и «...воспитание исполнительской техники, отражающей стилистические особенности музыки определенных эпох (с учетом взаимовлияния последних) <...>» [1, с. 5]. В связи с этим неуклонно растет профессиональный интерес к художественному потенциалу концертных скрипичных этюдов XIX столетия, вплоть до целенаправленно выявляемых параллелей между названным жанром и романтической инструментальной миниатюрой [Там же, с. 76]. В частности, необходимо отметить, что образно-содержательная концентрация авторского замысла в сочетании с лаконизмом и подчеркнуто рельефным характером индивидуального высказывания может способствовать появлению этюдов программного типа, заведомо нацеленных на концертное исполнение и фактически уподобляемых аналогичным миниатюрам для скрипки соло.

Один из примечательных образцов соответствующей программности в жанре «художественного» этюда – широко известный Каприс E-dur, op. 1 № 9 («Охота»), созданный великим Никколо Паганини еще в раннеромантическую эпоху. К настоящему времени исследователями подробно охарактеризованы важнейшие творческие интенции «24 каприсов», прежде всего их ориентация на барочную стилистику [2, с. 19]. Исходя из этого, представляется вполне есте-

ственным обращение Паганини к ренессансному «...жанру вокальной пьесы имитационного склада под названием "качка", изображающей картины охоты, погони <...> и получившей впоследствии, в XVII–XVIII веках, значительное распространение и в инструментальной музыке», включая скрипичную [3, с. 282]. По мнению И. Ямпольского, творческие новации, привносимые в указанный жанр композитором новой эпохи, связаны с более масштабной трактовкой образной характеристичности. Названный подход активно воздействует на процессы формообразования и драматургического развития, порождая особую яркость и масштабность тематизма, своеобразную «инструментовку», обнаруживая «богатые колористические возможности скрипичного звучания» [Там же, с. 283], и т. д.

Следует заметить, однако, что исходным творческим импульсом, предопределяющим указанные авторские новации, явилась оригинальная трактовка программности в *обобщенно-сюжетном духе*<sup>1</sup>. Так, выбор классического пятичастного рондо благоприятствовал гибко реализуемому сочетанию заостренной контрастности и преемственности чередующихся построений (рефрена и эпизодов) в условиях лаконичной инструментальной пьесы. Изобретательное применение «колористических» эффектов, опирающихся на взаимодействие громкостно-динамических, темброво-регистровых сопоставлений и «вариативных диспозиций» смычка, позволяло конкретизировать «повествование», придавая ему необходимую связность и пространственную ассоциативность. От-

меченная тенденция прослеживается в рефрене освещаемого Каприса: авторские предписания («подражая флейте» и «подражая валторне») не только вызывают мгновенные ассоциации с «охотничьей» тематикой<sup>2</sup>, но и способствуют живописному запечатлению двух переключившихся групп «музыкальных персонажей» согласно традиционному принципу «близкого» и «удаленного» их местоположения.

Дальнейшее развитие «повествования» соотносится с контрастными эпизодами анализируемой композиции. Первый эпизод (e-moll), с одной стороны, является тематически производным от рефрена, с другой, – контрастирует последнему благодаря использованию одноименного минора, «уплотнению» фактуры (трех- и четырехзвучные аккорды), громкой динамике (весь эпизод исполняется на *f*) и господству учащенной ритмической пульсации («сплошное» подчеркивание основных тактовых долей). «Решительный», даже несколько воинственный характер данного эпизода в этом случае ассоциируется с коллективным шествием охотников к месту будущего состязания в меткости и удачливости. Второй эпизод (a-moll – C-dur) представляет собой несколько иллюстративную сценку, запечатлевающую указанное состязание: энергичные фанфарные ходы с удвоениями в октаву («стрелки на огневом рубеже») оттеняются стремительными пассажными «взлетами» и трелями в предельно высоком регистре, а также переключками беспокойно «порхающих» мотивов (они исполняются штрихом *ricochet*) – традиционными изобразительными характеристиками «птичьего царства» на лоне Природы.

Следует заметить, что в недавних исследованиях фигурирует иная программная интерпретация, связанная с предполагаемым стремлением композитора «...тонко имитировать стиль французских клавесинистов, начиная с формы (пятичастное рондо наподобие “Les Tourbillons” [“Вихрей”. – З. А.] Ж. Ф. Рамо) и заканчивая тематизмом (жанровая основа первого эпизода – бурре). <...> Пьеса тем самым предстает некой рокайльной картинкой в духе эпохи Людовика XV. Сценка дворцовой охоты перерастает <...> в метафору куртуазных отношений между дамами и кавалерами: чередование в рефрене подражания звучанию флейт и валторн с ярким противопоставлением “женского” и “мужского” регистров <...> прочитывается как символический диалог представителей противоположных полов. Да и сама ситуация охоты <...> приобретает здесь явный эротический смысловой обертон» [4, с. 193–194]. Разумеется, представленное альтернативное толкование отнюдь не свободно от полемических «издержек» (преувеличений и

видимых неточностей)<sup>3</sup>, однако столь нетривиальные художественные параллели, стимулирующие фантазию современных музыкантов-исполнителей, бесспорно, заслуживают внимания.

Более того, в качестве вполне уместного дополнения к вышеописанным толкованиям следует назвать «пародийно-смеховую» интерпретацию, проистекающую из общеизвестного профессионального суждения компетентных современников о Паганини как непревзойденном мастере «музыкальной юмористики». Допустимость указанной интерпретации обуславливается уже самим оформлением нотного текста «Охоты». Во-первых, жанрово-характерные «модели» (например, качча и бурре), привлекаемые композитором, воспроизведены с видоизмененной метроритмической пульсацией ( $\frac{2}{4}$  вместо  $\frac{6}{8}$ ) либо в «двойном уменьшении» (распространенная танцевальная формула «четвертная длительность – две восьмых» заменена другой: «восьмая – две шестнадцатых»)<sup>4</sup>. Во-вторых, оба эпизода, излагаемые по большей части в миноре, как будто претендуют на «серьезность» образного содержания вплоть до некоего «драматизма» или «патетики», однако данные претензии фактически дезавуируются возвращением невозмутимо-жизнерадостного рефрена с характерными «интонациями, приближающимися к дразнилке» [4, с. 193]. Иными словами, традиционные приемы пародийно-комической сферы – «миниатюризация» и преувеличение – здесь органично дополняют друг друга, воссоздавая ту или иную грань исходного жанрового пространства сквозь призму авторского «музыкального юмора».

По-видимому, творчески-вдохновляющее значение вышеприведенных толкований для современного инструменталиста, зачастую склонного воспринимать Каприс «Охота» в качестве некоей совокупности изобретательно комбинируемых виртуозных приемов, едва ли нуждается в обстоятельной аргументации. При этом важно учитывать необходимость последовательной репрезентации конкретного прочтения, отбирая и логически соотнося различные средства исполнительской выразительности. Так, «пасторальное» толкование предполагает целенаправленно выдерживаемую «облегченность» штрихового арсенала (с преобладанием *spiccato*), умеренность громкостно-динамических контрастов и максимальное избегание заостренной акцентуации (при главенствующей роли *tenuto*). В свою очередь, «пародийная» интерпретация востребует более крупного, отчасти «шаржированного» скрипичного штриха (легкое *martellato* с вероятным его «утяжелением»), подчеркнутой яркости многократных сопоставлений *forte* – *piano* и «маркированных» акцентов. Подобной

«вариативности», несомненно, благоприятствуют и весьма лаконичные авторские ремарки, выписанные в нотном тексте и предоставляющие потенциальным исполнителям возможность формирования различных образно-смысловых прочтений данного программного замысла.

К числу выдающихся достижений скрипичного виртуозного репертуара середины XIX столетия принадлежат «Восемь этюдов-каприсов» ор. 10 Генрика Венявского, сочиненные и опубликованные в 1854 году. Авторский подзаголовок «L'école moderne» («Современная школа [скрипичной игры. – З. А.]»), на первый взгляд, должен был свидетельствовать о дидактической направленности указанного опуса. Между тем 19-летний выпускник Парижской консерватории полагал необходимым радикально преобразовать процесс технического развития будущих скрипачей, претворяя в жизнь художественные заветы великого романтика Н. Паганини [5, с. 230]. В числе бесспорных преемственных связей, выявляемых при сопоставлении «24 каприсов» Паганини и «Восьми этюдов-каприсов» Венявского, следует упомянуть индивидуальный подход к программности. Наглядное тому свидетельство – Этюд ор. 10 № 8 под заглавием «Le Chant du Bivouac» («Песнь на бивуаке»), призванный содействовать «...овладению виртуозной техникой левой руки и смычка – в исполнении аккордов и двойных нот (с переброской пальцев на большие интервалы), а также в сочетании с *pizzicato* левой руки» [1, с. 92]. Тяготение к видимой «...преувеличенности сложнейших исполнительских приемов и ошеломляющих звуковых эффектов» [Там же, с. 90] в данном случае мотивируется необычным замыслом жанрово-характеристической сценки, заслуживающим более подробного комментария.

Прежде всего, нуждается в специальном истолковании авторское заглавие. Образно-смысловой диапазон французского *le chant* («песнь, песнопение») соотносится преимущественно с религиозной или духовно-философской музыкой «высоких жанров», например с ораторией или кантатой, а не с репертуаром для скрипки соло. Да и «бивуак» / «бивак» (временная стоянка или ночлег под открытым небом какой-то организованной группы людей – военнослужащих или путешественников) едва ли располагает к прослушиванию или исполнению подобных песнопений. Из авторского темпового предписания (*Allegro marziale* – «скоро и воинственно») следует, что «на лоне природы» запечатлено, скорее всего, армейское подразделение<sup>5</sup>. Довольно подвижный темп и метроритмическая пульсация  $\frac{3}{8}$ , равно как и сложная трехчастная форма с развивающей се-

рединой, – характерные черты светских песенно-танцевальных жанров, распространенных в бытовом музицировании Западной Европы на протяжении первой половины XIX века. Преобладание специфической трехдольности и «кругообразных» мелодических оборотов ассоциируется с одной из ранних «версий» будущего вальса. Между тем, в серединном разделе появляются вполне узнаваемые гемиольные мотивы, характерные для мазурки (тт. 54–63), что позволяет безошибочно идентифицировать предполагаемых «звуковых персонажей» как военнослужащих французской армии<sup>6</sup>. Воссоздаваемая атмосфера непритязательного «отдыха на привале» фактически соответствует раннеромантическим стереотипам программных жанровых зарисовок *картинного* плана.

По сути, лишь фактурное изложение, которое как будто призвано имитировать процесс вокально-ансамблевого или хорового пения, в тт. 22–37 сопровождаемого «гитарным аккомпанементом» – *pizzicato* левой рукой, озадачивает слушателя своей «хаотичностью». Внезапные смены регистров и мелодические сдвиги, обильная хроматика, а также свистящие «фальцетные выкрики» (флажолеты) максимально высоких тонов инструментального диапазона производят впечатление рассогласованности и нестройности, порой бестолковой «состязательности» (доморощенные вокалисты, подражая профессионалам-концертантам, стремятся ошеломить публику самой яркой, эффектной и «недосягаемой» для сослуживцев нотой). Безусловно, у композитора были надлежащие основания, чтобы с убийственным сарказмом назвать подобное состязание именно *песнью* – в духе «кошачьих серенад», «ослиных концертов» и других аналогичных эпизодов европейской сатирико-аллегорической художественной традиции (от Античности до эпохи романтизма).

Как бы приглашая будущих интерпретаторов Этюда ор. 10 № 8 к «сотворчеству» в данной сфере, композитор ограничился минимумом исполнительских предписаний. Достаточно заметить, что в нотном тексте «Песни на бивуаке» отсутствуют громкостно-динамические и агогические ремарки, а штриховой арсенал исчерпывается наиболее важными комментариями. Это позволяет современным музыкантам в полной мере проявить свою изобретательность, ярко изображая подразумеваемый «конкурс вокалистов». Безусловно, особая роль «преувеличенной» виртуозности связана в данном случае с изображением непрофессионального, хотя и весьма амбициозного музицирования<sup>7</sup>. Избегая нарочитости (скажем, звуковысотной или ритмической «приблизительности») и

в ходе концертного исполнения, скрипач может подчеркнуть какую-либо характерную деталь названного «конкурса» посредством искусно сопоставляемых динамических нюансов или акцентов, «демонстративных» замедлений или ускорений и т. п.

В числе программных скрипичных этюдов романтической эпохи особое место занимает «Воспоминание о Шумане», ор. 48 № 21 Анри Вьетана. Следует напомнить, что прославленный бельгийский скрипач и композитор был знаком с Р. Шуманом, чьим творчеством искренне восхищался. Своеобразные «отголоски» шумановских произведений 1830-х годов прослеживаются уже в раннем цикле Вьетана «Шесть концертных этюдов» ор. 16. По мнению современного исследователя, датируемый 1839 годом цикл, «...отразивший различные грани творческой индивидуальности юного музыканта... в значительной мере способствует подготовке скрипача к исполнению не только крупных произведений Вьетана, но и в целом широкого круга сочинений его эпохи» [1, с. 87]. Именно этим объясняется довольно широкий стилистический диапазон влияний, преломляемых в Этюдах ор. 16, – от Н. Паганини и К. Липиньского до Л. Шпора и Ш. О. Берлио. Здесь же прослеживается тенденция к целенаправленному обогащению индивидуального авторского стиля, явственно тяготеющего к «диалогу» с романтическим инструментализмом. Наглядное тому подтверждение – Этюд B-dur, ор. 16 № 1, основная тема которого в интонационно-ритмическом плане обнаруживает несомненную близость к «фантазийно-карнавальной» образности произведений Шумана.

Много лет спустя, как бы подводя итог своей интенсивной концертной и педагогической деятельности, А. Вьетан вновь обратился к жанру скрипичного этюда. Характеризуя собственный замысел, маэстро подчеркивал необходимость «...передать забвению надоевшие всем этюды Крейцера и Роде. Мои (этюды. – З. А.) должны воспитывать не только искусных инструменталистов, ловких акробатов, но и музыкантов» (цит. по: [7, с. 159]). В связи с этим, сборник этюдов ор. 48, которому предпосылалось авторское посвящение Парижской консерватории, следовало рассматривать не только с позиции преемственного развития широко известной дидактической «Методы...» рубежа XIX–XX столетий. Речь шла, прежде всего, о последовательном обновлении музыкального языка (чему способствовало значительное усложнение гармонического и ладового развития, темброво-фонической составляющей инструментальной звучности и т. п.), о насыщении «этюдного» материала яр-

кой характеристичностью, увлекательностью образно-эмоциональных «метаморфоз». Не будет преувеличением утверждать, что избранный подход благоприятствовал «прорастанию» черт концертности в довольно скромных инструктивных этюдах, казалось бы, всецело обусловленных решением технических задач.

Блестящим образцом вполне органичного сочетания педагогических устремлений А. Вьетана с подобной «завуалированной» концертностью служит финальный этюд названного сборника (F-dur, ор. 48 № 36) – «Вариации на тему Гавота А. Корелли». Здесь «...концентрированному изложению технических и выразительных элементов, которые позиционировались Вьетаном в качестве основы профессионального владения инструментом» [1, с. 132], сопутствует изобретательное преломление интонационных и фактурных «идиом» барочной эпохи<sup>8</sup>. Аналогичная сопряженность присуща «мини-циклу» из трех этюдов (№№ 21–23), который можно было бы назвать «шумановским триптихом». Последний открывается Этюдом «Воспоминание о Шумане» (№ 21), фактически представляющим собой оригинальную по замыслу программную миниатюру. С одной стороны, «музыкальный портрет» явно ориентируется на соответствующие характеристические «зарисовки» самого Р. Шумана («Киарина», «Эстрелла», «Шопен», «Паганини» из цикла «Карнавал», миниатюра «4 ноября 1847 г.» памяти Ф. Мендельсона из «Альбома для юности»). Данная параллель оттеняется шумановской «афористичностью» изложения (59 тактов) и наличием определенной интонационно-тематической «модели» – пьесы «Вещая птица» (№ 7) из цикла «Лесные сцены» ор. 82. Таким образом, вьетановский «звуковой портрет» воссоздает облик Шумана, соотносимый с конкретным периодом творчества (рубеж 1840–1850-х годов) и столь же конкретными впечатлениями автора-«мемуариста» от встреч с великим романтиком.

С другой стороны, комплекс технических проблем, фигурирующих в данном этюде, не сопрягается с преодолением традиционных виртуозных трудностей, на что указывают сдержанный темп (Moderato), повсеместное «легатное» звуковедение, пульсация шестнадцатыми длительностями, отсутствие двойных нот, тесситурные ограничения (самый высокий звук – f<sup>3</sup>) и др. Напротив, интенсивная хроматизация мелодической линии, порождаемая общей ладотональной неустойчивостью, множественные внутритактовые синкопы, внезапные громкостно-динамические акценты, нарушающие заданную пульсацию, стилистически корреспондируют с тем же поздним шумановским

творчеством. Сходные черты присущи и другим этюдам из рассматриваемого «триптиха», в частности № 22, также снабженному «шумановским» заглавием – «Беспокойство». Это позволяет специалистам не только именовать подобные образцы «художественно-инструктивными», подчеркивая их роль как «наиболее ценного воспитательного материала... в скрипичной педагогике и концертной практике» [1, с. 138], но и рекомендовать соответствующий материал к более активному применению в сольных разделах камерных программ, исполняемых ныне современными инструменталистами.

Каковы же наиболее существенные особенности интерпретаторского прочтения Этюда «Воспоминание о Шумане»? Очевидно, более глубокому уяснению авторского программного замысла должно способствовать предварительное изучение «первоисточника» – шумановской пьесы «Вещая птица» (весьма желательно, впрочем, ознакомиться и с «Лесными сценами» в целом для того, чтобы проникнуть в образно-смысловую атмосферу таинственной «романтики природы», господствующую в данном цикле). Отметив музыкально-языковые элементы, способствующие слуховой идентификации названной «модели», исполнителю надлежит внести необходимые коррективы в сценическое воплощение анализируемого сочинения. Здесь подразумевается, во-первых, изобретательно вводимая агогика, вызывающая непосредственные

ассоциации с птичьими руладами, во-вторых, специфическая смена метроритма («скрытая» двухдольность в границах трехдольного тактового деления). Активное модуляционное развитие, о котором говорилось выше, явственным образом влияет на темброво-фоническую окраску сопоставляемых мотивов и фраз: мажорные построения, а также фрагменты в тональностях диэзной сферы должны звучать более ярко на общем «сумрачном» фоне (основная тоника «Воспоминания о Шумане», *b-moll*, как известно, принадлежит к «затемненной» сфере ладо-тонального спектра).

Итак, наряду с решением разнообразных задач технического плана, и виртуозные капризы, и в целом «художественные» этюды XIX столетия явственно тяготеют «...к дифференциации, классификации и обобщению музыкальной лексики. <...> Присущее таким сочинениям свойство... углубленного выявления характерных деталей не только музыкального языка, но и образного содержания позволяет им занимать видное место в исполнительской практике в качестве сольных концертных произведений» [1, с. 189]. Значимым фактором, благоприятствующим этому, является программность как важнейший элемент авторского замысла, необходимое звено творческой коммуникации в «диалогах» прославленного скрипача-композитора с потенциальными интерпретаторами и слушательской аудиторией различных эпох.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Как известно, в скрипичной литературе более раннего периода господствовала программность картинного плана («Времена года» А. Вивальди и др.), обусловленная более или менее свободным чередованием самостоятельных эпизодов – характеристических или звукоизобразительных.

<sup>2</sup> Образно-ассоциативная атмосфера, связанная с валторной (нем. *Waldhorn* – «лесной рог») в европейской музыке, на протяжении XVII–XIX веков прежде всего подразумевала имитацию охотничьего рога. Более обширными и многоплановыми представлялись соответствующие «функциональные ассоциации» для флейты – от инструментария пастухов до военных «мини-оркестров» и ансамблей.

<sup>3</sup> Не случайно в современном комментарии к подобным интерпретациям, где музыкальный текст рассматриваемой пьесы может быть трактован в духе «препирательств пастушки и охотника – двух популярных персонажей такого жанра... как пастораль», отмечается явная противоречивость, а порой и «наивность» соответствующих аналитических описаний [Там же, с. 194].

<sup>4</sup> Напомним, кстати, что сходная «версия» бурре в знаменитой баховской Увертюре (Сюите) *h-moll* для оркестра и солирующей флейты получила авторское название «Шутка» (фр. *badinerie*).

<sup>5</sup> Данное указание подтверждается и широким распространением в XIX столетии слова «бивуак» именно в качестве военного термина.

<sup>6</sup> В данном случае «автобиографическая деталь», напоминающая слушателю о происхождении композитора, явно корреспондировала с реалиями военной истории. Согласно комментарию одного из биографов Г. Венявского, «национальные» подразделения, сформированные из польских эмигрантов, считались неотъемлемой составляющей армии Франции на протяжении нескольких десятилетий – от времен наполеоновских походов до Франко-прусской войны 1870–1871 годов [6, с. 316].

<sup>7</sup> Помимо барочных образцов такого рода «пьес-шуток», следует упомянуть знаменитый «Секстет деревенских музыкантов» для 2 валторн и струнного квартета, принадлежащий В. А. Моцарту и датированный 1787 годом.

<sup>8</sup> В данном случае возникает очевидная параллель с выдающимся фортепианным опусом романтической эпохи «Вариации и фуга на тему Генделя» И. Брамса (1861).

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Третьяченко В. Ф.* Пути развития скрипичного этюда: моногр. Красноярск: КГУ, 2003. 282 с.
2. *Нестеров С. И.* Цикл этюдов и капризов П. Роде в контексте истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 3. С. 18–24.
3. *Ямпольский И. М.* Никколо Паганини: Жизнь и творчество: моногр. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1968. 448 с.
4. *Берфорд Т. В.* Никколо Паганини: Стилиевые истоки творчества: исслед. СПб.: Нестор-История, 2010. 480 с.
5. *Фельдгун Г. Г.* История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века: Курс лекций. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2006. 500 с.
6. *Чекальский Э.* Волшебная скрипка: Повесть о Генрике Венявском. Варшава: Народное кооперативное изд-во, 1963. 283 с.
7. *Гинзбург Л. С.* Анри Вьетан. М.: Музыка, 1983. 176 с.

### REFERENCES

1. *Tretiyachenko V.* Puti razvitiya skripichnogo etyuda [The ways of the violin etude genre development]: monograph. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 2003. 282 p.
2. *Nesterov S.* Tsikl etyudov i kaprisov P. Rode v kontekste istorii zhanra [The cycle of Etudes and Caprices by P. Rode in context of the genre history]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 3. Pp. 18–24.
3. *Yampolskiy I.* Nikkolo Paganini: Zhizn' i tvorchestvo [Niccolo Paganini: His life and creative work]: monograph. The 2nd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1968. 448 p.
4. *Berford T.* Nikkolo Paganini: Stilevye istoki tvorchestva [Niccolo Paganini: The style sources of his creative work]: research work. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2010. 480 p.
5. *Feldgun G.* Istoriya smychkovogo iskusstva ot istokov do 70-kh godov XX veka [History of the Bowing Art from the sources to the 1970s]: course of lectures. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2006. 500 p.
6. *Chekal'skiy E.* Volshebnyaya skripka: Povesť o Genrike Venyavskom [A Magic Violin: The Story on Henryk Wieniawski]. Warsaw: The People's Cooperative Publishing House, 1963. 384 p.
7. *Ginzburg L.* Anri V'etan [Henri Vieuxtemps]. Moscow: Muzyka, 1983. 176 p.

**Алиева Зарема Эбазеровна**

профессор кафедры музыкально-инструментального искусства  
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова  
Россия, 295015, Симферополь  
*selsebil@inbox.ru*  
ORCID: 0000-0002-8037-9692

**Zarema E. Alieva**

Professor at the Department of Musical Instrumental Art  
F. Yakubov Crimean Engineering and Pedagogical University  
Russia, 295015, Simferopol  
*selsebil@inbox.ru*  
ORCID: 0000-0002-8037-9692