

*Гудимова С.А.\**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.  
О РУССКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЕ**

*Аннотация.* С начала XIX в. российская пресса сообщает читателям обо всех музыкальных событиях. Хотя авторы публикаций не были профессионалами, уровень рецензий и заметок поражает знанием искусства, особенно знанием тонкостей скрипичного исполнительства. Объяснить данный феномен можно только богатым слуховым опытом журналистов. В России была интенсивная музыкальная жизнь, в салонах и на сценах не только столиц, но и провинциальных городов выступали самые знаменитые виртуозы того времени. К началу XIX в. сложилась сильная русская скрипичная школа с оригинальной («вокальной») трактовкой звука. Ее представители уделяют значительно больше внимания качеству звука, чем зарубежные виртуозы, которые ставят на первый план техническое совершенство, подчас в ущерб даже элементарным требованиям музыкальности.

Русская музыкальная критика никогда не вторила мнениям западных коллег, у нее были свои критерии оценок. Она смело критиковала даже признанных в Европе скрипачей-фигляров и поддерживала российских виртуозов, которые вскоре получили мировое признание.

---

\* *Гудимова Светлана Алексеевна* – старший научный сотрудник Института научной информации по общественным наукам РАН, Москва, Россия, e-mail: [gudimova-svetlana@mail.ru](mailto:gudimova-svetlana@mail.ru)

*Gudimova Svetlana Alekseevna* – senior scientific researcher of the Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, e-mail: [gudimova-svetlana@mail.ru](mailto:gudimova-svetlana@mail.ru)

*Ключевые слова:* кружки; салоны; музыкальные издания; скрипичная школа; трактовка звука; музыкальная жизнь России; И.Е. Хандошкин; Г.А. Рачинский; И.И. Семенов; Н.Д. Дмитриев-Свечин; А.Ф. Львов; К. Липиньский; Г. Берлиоз.

Поступила: 19.01.2021

Принята к печати: 03.02.2021

**Gudimova S.A.**  
**Music journalism of the first half of the 19 th century**  
**about the Russian violin school**

*Abstract.* Since the beginning of the XIX century the Russian press informs its readers about all musical events. Although the authors of the publications were not professionals, the level of reviews and notes amazes with their knowledge of art, especially knowledge of the intricacies of violin playing. This phenomenon can only be explained by the rich auditory experience of journalists. In Russia there was an intense musical life, the most famous virtuosos of that time performed in salons and on stages not only in capitals, but also in provincial cities. By the beginning of the 19 th century a strong Russian violin school was formed with an original («vocal») interpretation of sound. Its representatives pay much more attention to the quality of sound than foreign virtuosos, who prioritize technical perfection, sometimes to the detriment of even the elementary requirements of musicality.

Russian music criticism has never echoed the opinions of Western colleagues; it had its own criteria for evaluating it. She boldly criticized even the violinists-buffooners recognized in Europe and supported the Russian virtuosos, who soon gained worldwide recognition.

*Keywords:* circles; salons; musical publications; violin school; interpretation of sound; musical life in Russia; I.E. Khandoshkin; G.A. Rachinsky; I.I. Semenov; N.D. Dmitriev-Svechin; A.F. Lvov; K. Lipiński; G. Berlioz.

Received: 19.01.2021

Accepted: 03.02.2021

В 20–30-е годы XIX в., когда основы русского музыкознания только начинали закладываться и музыкальная печать была еще недостаточно развита, большую роль в музыкальной жизни играли различ-

ные кружки и салоны Петербурга и Москвы. Из московских музыкально-философских кружков С.Е. Раича, С.В. Станкевича и кружка «архивных юношей» вышли известные музыкальные критики первой половины XIX в. – Одоевский, Боткин, Мельгунов. Многие собрания в Петербурге тоже уделяли большое внимание проблемам музыки – салоны В. Одоевского, М. Вильгорского, Н. Греча, Н. Кукольника, З. Волконской, А. Дельвига, круг посетителей которых был разнообразен и широк. На петербургских «средах» и «четвергах» слушали русских и иностранных исполнителей, в салоне М.Ю. Вильгорского – симфонические программы. В доме В.Ф. Одоевского композиторы исполняли свои новые сочинения, горячо обсуждались философско-эстетические проблемы музыки и музыкального воспитания. По существу, петербургские гостиные становились законодателями музыкальной моды.

Но кружки и салоны были, конечно, не единственной формой обмена мнений. Периодическая печать первой половины XIX в. отводит музыке довольно много места<sup>1</sup>. Карамзинский «Вестник Европы» с 1802 г. знакомит русских читателей с музыкальной жизнью Европы, журнал Шаликова «Аглая» систематически дает нотные приложения. Позже в московских журналах – «Вестнике Европы» Каченовского, «Телескопе» Надеждина, «Московском телеграфе» Полевого, «Московском вестнике» Погодина, «Московском наблюдателе» Мельгунова и Белинского (затем «Москвитянин») – печатаются интересные статьи о музыке, многие из которых носят аналитический характер.

Интенсивность петербургской музыкальной жизни, напротив, способствует развитию информационных жанров. Много хроники в «Библиотеке для чтения» Сенковского, «Литературной газете» Дельвига<sup>2</sup>, «Художественной газете» Кукольника. Очень интересные и профессиональные (даже с современной точки зрения) рецензии печатались в провинциальных газетах (Одесском, Воронежском, Вологод-

---

<sup>1</sup> С 30-х годов XVIII в. Санкт-Петербургские ведомости постоянно информировали читателей о значимых событиях в театральной и музыкальной жизни Европы. В Приложении газеты ее редактор, историк и искусствовед Якоб Штелин опубликовал фундаментальное исследование «Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера». – *Прим. авт.*

<sup>2</sup> С 1831 г. газету редактировал О. Сомов. Дельвиг был отстранен с этого поста Бенкендорфом. – *Прим. авт.*

ском и других «Вестниках» и «Ведомостях») и даже в таком, казалось бы, далеком от музыки издании, как «Полицейские ведомости».

В конце 30-х и в 40-х годах в Петербурге возникают специальные издания – «Репертуар русского театра» Песоцкого, «Пантеон русского и всех европейских театров» Кони, «Литературные прибавления к “Нувеллисту”» и газеты «Музыкальный свет» («*Le monde musical*»)<sup>1</sup>, «*Journal de St. Petersbourg*»<sup>2</sup>.

Поражает высокий уровень музыкальных публикаций первой половины XIX в., которые писались любителями музыки. Объяснение этому феномену может быть только одно – богатый слуховой опыт. Консерваторий в России еще не было, профессиональное музыковедение начитается только с работ В.Ф. Одоевского. Но в России была невероятно интенсивная музыкальная жизнь. В Петербурге в концертном сезоне 1839 г., который проходил с 12 февраля по 10 марта, было дано 42 концерта такими исполнителями, как Тальберг, Серве, Ромберг, Мейнгардт, Бем, Маурер, Роммерс и др. Пресса извещала, что в столицу уже прибыли знаменитейшие скрипачи – Уле Буль и Кароль Липиньский, а на днях ожидают виртуозов Берии и Вьетана.

Хороших музыкантов можно было послушать не только в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве и Одессе, но практически во всех провинциальных городах. Все знаменитые музыканты того времени (кроме Н. Паганини) выступали в разных концертных залах и салонах России.

Например, в первом турне по России (1851–1852) братья Венявские (скрипач Генрик и пианист Юзеф) дали 200 концертов. Эти еще юные талантливые музыканты собирали полные залы в Киеве, Петербурге, Москве, Харькове, Одессе, Полтаве, Воронеже, Туле, Пензе, Курске, Орле, Тамбове, Саратове, Симбирске... А о том, насколько было развито любительское музицирование даже в таежных «медвежьих» углах, достаточно ярко говорит тот факт, что в 1829 г. в Тобольске было три хора и оркестр из 100 (!) человек.

В каждой губернии звучали крепостные оркестры. В Петербургской губернии было 38 смешанных струнно-духовых оркестров, в Московской – 73, в Курской губернии – 16, в Волынской – 16, Орловской – 8, в Полтавской – 35, в Смоленской – 12, Тульской – 11, Харьковской – 12, Черниговской – 12... При некоторых оркестрах открывались музыкальные школы, в которых в основном учились солдат-

---

<sup>1</sup> Издание велось на русском и французском языках параллельно. – *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Издание выходило на французском языке. – *Прим. авт.*

ские дети и крепостные. Конечно, оркестры различались составами. В оркестре крепостного театра помещика И.Д. Шепелева в Выксе (Владимирская губерния) было 50 музыкантов, ими руководил капельмейстер Н.Я. Афанасьев, который до этого служил скрипачом в Московском оркестре Большого театра. На Выксе, писал Афанасьев, театр был немногим меньше Петербургского Мариинского театра. Все приспособления и механическая часть театра были безукоризненны, и самые сложные оперы того времени шли без всяких затруднений. Театр освещался газом, хотя в то время даже императорские театры в Петербурге освещались масляными лампами.

Представители высшего света обучались музыке у итальянских и французских музыкантов. Настоящим меломаном был император Петр III. Игра на скрипке была его истиной страстью. Ей он посвящал практически весь свой досуг, играл в оркестре всегда первую скрипку, а вместе с ним играли придворные кавалеры, офицеры и другие высокопоставленные дилетанты.

В России к началу XIX в. сложилась сильная скрипичная школа. Уже в XVIII в. под влиянием народного музыкального творчества формируются черты самобытного русского скрипичного стиля. В искусстве происходит сближение чистого инструментализма с вокальным, песенным элементом. Это «очеловечивание» (термин Б. Асафьева) инструментализма вовсе не было лишь подражанием человеческому голосу. Сущность процесса – в поисках выразительности и эмоционального тепла, свойственных лучшим песенным образцам.

Конечно, амплитуда стилевых исканий и конкретных стилевых форм была велика, но все же в музыке XVIII в. можно выделить отправную точку, от которой в дальнейшем стала развиваться русская скрипичная школа. Ее формирование связано с творчеством «славного российского музыканта», «первого сочинителя и игрока русских песен» – И.Е. Хандошкина (1747–1804).

Иван Евстафьевич Хандошкин завоевал известность не только в России, но и за границей. Несмотря на то что его технические возможности были гораздо выше, чем у таких европейских знаменитостей, как Виотти и Местрино и играл он порой «паганиниевски сходственным образом» (расстрой, на одной струне и т.п.), более всего Хандошкин славился как исполнитель и создатель скрипичной кантилены. В своем творчестве он обращался ко всем жанрам сольной инструментальной музыки. Оригинальность его произведений не только в своеобразии формы и разработки фактуры, но и в типично национальных особенностях музыкального языка, что позволяет говорить о

Хандошкине как об одном из крупнейших русских композиторов-инструменталистов доглинкинской эпохи (его Скрипичный концерт до сих пор входит в программу музыкальных училищ). Хандошкин создал кантилену лирико-элегического склада, которая окончательно совершенствуется в творчестве П.И. Чайковского. Деятельность Хандошкина закрепляет в русском исполнительском искусстве вокальную трактовку скрипичного звука. Его ученики и последующие представители скрипичной школы рассматривают скрипку как эмоционально-выразительный инструмент – и поэтому уделяют значительно больше внимания качеству звука, чем зарубежные виртуозы. В западноевропейских скрипичных школах в то время доминирует тенденция инструментальной трактовки звука с характерным подражанием тембрам различных инструментов, что ставит на первый план техническое совершенство, подчас в ущерб мелодическому дыханию и даже элементарным требованиям музыкальности.

Уже в первой половине XIX в. скрипка занимает на эстраде главенствующее положение. В 1828 г. в прессе, например, отмечалось, что в течение Великого поста больше всего концертов было дано отечественными скрипачами. Покорить сердца слушателей только внешней виртуозностью и округлостью движений правой руки теперь становится трудно. Анонимный рецензент пишет об игре знаменитого Лолли, которого безмерно одаряла Екатерина II: «изъявляя гласное удивление о его проворстве... не могу охарактеризовать этого скрипача иначе, как музыкальным на воздухе фигурантом» [цит. по: Ямпольский, 1951, с. 61]. Столь же резкую оценку получает скрипичное акробатство знаменитого А. Буше: «Многие видя беспрестанно его левую руку у подставки или летающую к оной от верхней части грифа, восхищались, говоря: “какие он трудности делает!” – писал В.Ф. Одоевский. – Умолчим уже о том, что трудности, независимо от красоты, принадлежат не к музыке, а к фиглярству; положим даже, что трудность имеет свое достоинство; но она имеет его тогда только, когда побеждена; сей же победы мы не заметили в г. Буше, ибо фальшивые ноты беспрестанно били мне в уши» [От читателя ..., 1823, с. 225–226].

Все русские концертирующие скрипачи этого периода «вольноотпущенные из крепостных» Семенов, Поляков и Аматов, мелкопоместный дворянин Рачинский, разночинец Дмитриев-Свечин, князь Львов в совершенстве владели техникой, и это давало возможность воплощать глубокие образы, создавать, как выражались рецензенты, поэтическую оправу музыкальных самоцветов.

Русская скрипичная школа была сильна своей преемственностью. Опыт предшественников входил в арсенал художественных средств и затем преломлялся в творческих лабораториях молодых скрипачей. Это своеобразие русской скрипичной школы неоднократно отмечала критика: «Рачинский и в таланте своем воскресил знаменитого русского скрипача Хандошкина. Согретый теплотой южного неба он образовал игру свою, так сказать *поющею*; без этого свойства никакой механизм рук не одушевит инструмента звуками, доходящими до сердца, а удивляет только глаз своею мудреностью», – писали о концерте Рачинского «Черниговские губернские ведомости» [Черниговские ..., 1848, с. 4].

Русское скрипичное искусство знали не только в столицах. Концертные турне виртуозов России пролегли и через далекие «азиатские» и северные края. Очень интересно в этом отношении письмо новгородского любителя музыки: «К счастью, мне еще привелось слышать виртуоза, – это Львов, он проезжал из Москвы, <...> хотя я не музыкант, *но столько слышал наших артистов* (выделено мной. – С. Г.), что могу некоторым образом судить о музыке. Я сравнивал игру его с искусством нашего Гердлички, о котором я тебе уже говорил; и должен сказать по справедливости: что Львов чистотой тонов и выразительностью смычка превосходит нашего виртуоза» [цит. по: Ямпольский, 1951, с. 209].

Алексей Федорович Львов – действительно выдающийся представитель русского музыкального искусства первой половины XIX в. Виртуоз, камерный исполнитель, дирижер, композитор оперной, духовой и скрипичной музыки, директор придворной капеллы, поднявший до высочайшего художественного уровня хоровое искусство. И его творчество, и его «Советы начинающему играть на скрипке» оказали значительное влияние на исполнительское искусство и музыкальную критику того времени. По его мнению, деление на классическую и романтическую игру есть не что иное, как «фантазмагория». Есть только один род игры – *хороший*, т.е. сообразный с музыкальным чувством и законами мелодии и гармонии. «...если скрипачи, гоняясь за неуловимым фантомом, забудут о том, что главный характер скрипки *певучесть*, и обратят все силы свои лишь на выделку фокусов, известных под ложным названием паганиниевских, то такие артисты горько раскаются; они отвыкнут от настоящего, художественного исполнения на скрипке, потеряют время и исказят свои способности, – а между тем флажолеты и щипки успеют всем надоеть и падут без-

возвратно в мнении публики. Эта эпоха уже начинается» [Львов, 1951, с. 367].

Русские скрипачи – частые гости в музыкальных центрах Европы. Они выступают в Париже, Вене, Лондоне, Лейпциге... – и всегда с неизменным успехом. Активно поддерживает русскую школу прогрессивное немецкое издание – лейпцигская «Новая музыкальная газета»<sup>1</sup>, которая ставила перед собой такие задачи: укрепить новую художественную красоту, победить недавние течения, сводившиеся лишь к подъему внешней виртуозности и «поэтому антихудожественные», помочь формированию и приближению нового поэтического будущего. Основатель этой газеты Роберт Шуман с восторгом писал о концертах князя Львова. Композитор называет скрипача редким, исключительным артистом, музыка которого необыкновенно оригинальна, глубока, искренна, свежа, «восходит как бы из иных сфер»; очарованный слушатель невольно «порабощается» и хочет слушать без конца. Если в столице России, отмечал Р. Шуман, есть еще такие дилетанты, то иному артисту приходится там скорее поучиться, нежели учить. Такую же высокую оценку мастерства А.Ф. Львова дает и Феликс Мендельсон-Бартольди: «превосходнейший», «одухотвореннейший» из всех, кого приходилось слышать.

Таким образом, творческое кредо Львова и лучших русских скрипачей – никакая мысль, никакое чувство не выражается кудряво – получило признание не только в России, но и за рубежом. Более того, европейская пресса даже высказывала опасение за состояние своих скрипичных школ, так как «новый вид пропаганды русских» производил огромное впечатление на публику.

Но нельзя сказать, что русская скрипичная школа развивалась изолированно, исполнительская культура, безусловно, учитывала иноземный опыт. В России в первой половине XIX в. концертными выступали крупнейшие западноевропейские скрипачи. Роде, Лафон, Вьетан, а позже Генрик Венявский долгое время служили придворными солистами в Петербурге. Скрипичная жизнь того времени напоминала большую фугу, в голосах которой чередовались различные народности. Особенно «многогетмны» были Киевские «контракты», на них начиная с 1819 г. почти ежегодно приезжал Кароль Липиньский, которого мировая пресса называла единственным соперником Паганини.

---

<sup>1</sup> Лейпцигская «Новая музыкальная газета» начала выходить в апреле 1834 г. Она выпускалась еженедельно в виде небольших тетрадей журнального формата. – *Прим. авт.*

Липиньский часто выступал в разных городах России. Польский музыкант славился не только как великий виртуоз, но и как глубочайший интерпретатор Бетховена. «Кто не слышал Липиньского в квартетах Бетховена, – писала “Северная пчела”, – тот не имеет никакого понятия о божественной музыке Бетховена, и о великом, единственном таланте, постигшем вполне Бетховена» [цит. по: Григорьев, 1963, с. 190].

Творческое общение Липиньского с русскими скрипачами – Г.А. Рачинским, А.П. Поляковым, А.М. Амаатовым, И.И. Семеновым – его дружеские советы и поддержка оказали огромное влияние на наших музыкантов. В 1833 г. автор «Северной пчелы» отмечал: «Семенов, ободренный вниманием Липиньского, шел вперед, и с той поры (около девяти лет), неутомимо изучая свой инструмент, наконец, достиг своей цели, и самая строгая и беспристрастная критика должна почтить его одним из первых скрипачей, живущих в России» [цит. по: Григорьев, 1963, с. 186]. Именно И.И. Семенова критика считала лучшим исполнителем Скрипичного концерта К. Липиньского.

Русские музыканты нередко отправлялись за наукой в другие страны, но, как правило, они бережно сохраняли национальное своеобразие исполнительской манеры: «Мы услышали смычок необыкновенно грациозный, верный руке, ясный до крайности, отработанный в подробностях, и должно еще прибавить – смычок истинного художника, без всяких современных штук, без тех натянутых эффектов, которыми унижается музыка даже у первенствующих талантов Европы» [Г. Щепин, 1842, с. 563–564], – писали в «Москвитянине» о выступлениях возвратившегося из Парижа Артемия Щепина, который пробыл во Франции около пяти лет.

В 40–60-е годы одним из самых популярных русских скрипачей был Николай Дмитриев-Свечин. И хотя он воспитывался в Дрездене и некоторое время жил в Париже, его инструмент звучал в унисон со скрипками лучших музыкантов России: «Сила игры Дмитриева – **пение**: адажио и анданте. Пение это заставляет трепетать сердца... сознаемся откровенно, что кроме Липиньского, мы не слышали в жизни нашей ни одного виртуоза, который бы извлекал такие живые звуки из бездушного инструмента», – писал рецензент «Северной пчелы» [Ф.Б., 1840, с. 1]. В этом отзыве, рассчитанном на широкого читателя, нельзя заподозрить рекламную гиперболу. В личных письмах и воспоминаниях встречаются не менее восторженные оценки. Тонкий знаток музыки, известный «любомудр» В.П. Титов писал в одном из писем об игре Дмитриева-Свечина: «Это виртуоз исключительный. Ка-

кая чарующая певучесть смычка, какая сила и нежность <...> какое высокое художественное понимание исполняемого, а техника – это брызги родника» [цит. по: Ямпольский, 1951, с. 253].

Сравнение творчества Дмитриева-Свечина с игрой Кароля Липиньского совсем не случайно. Дмитриев был ярким представителем того же направления в скрипичном искусстве, к которому принадлежал и Липиньский. Исполнительская манера Николая Дмитриева-Свечина соединяла в себе «все преимущества классической методы с лучшими отличительными чертами нынешней школы» [Репертуар ..., 1842, с. 51] (новой школой в то время называлось романтическое направление). Рецензент «Одесского вестника» обращает внимание на то, что слушатели не замечали всех трудностей, «производимых беглостью пальцев и смычка, хотя такие трудности ему нипочем. Тут, так же, как и у других, раздаются трели флажолетов, колокольчики, стакаты и т.п., механические безделки, но эти трели, эти колокольчики играют не главное, а побочное дело, потому что в целом выражено единство чувства, единство, которое невидимо проникает в душу слушателя и роднится с нею» [Короновский, 1847, с. 4].

Русская музыкальная пресса смело, без оглядки на западных «знатоков», выражала свое мнение. Если, например, польские критики всегда «пели» в унисон с венскими, парижскими или лондонскими рецензентами, то авторы из Москвы или Одессы смело вступали с ними в полемику.

В 20–50-е годы XIX в. мировую эстраду заполнили «чудо-дети». Тогда в России побывали многие вундеркинды – братья Эйхгорн, Контские, Венявские; сестры Нерудо, Меланолло, Ферни и другие. Отзывы русских рецензентов заметно отличались от тех панегирических восклицаний, которыми награждала юных музыкантов, например, парижская пресса. На страницах периодических изданий велась продолжительная полемика о том, как относиться к этому явлению в искусстве. Русские журналисты в отличие от своих западных коллег выступили против поощрения «вундеркомпаний», против рекламирования «чудо-детей», против отношения к искусству юных музыкантов как к новому виду развлечений «пресыщенной публики»: «Она (публика. – С. Г.) не слушала, а смотрела игру их... тешилась зрелищем малюток, играющих словно старые опытные артисты, смело, ловко, чисто, с важностью великих виртуозов, с самонадеянностью своих учителей, со всеми ухватками экспрессии, чувства и души, проказливо подмеченными у взрослых... Эти концерты имели необычайный успех именно как детская комедия...» [Библиотека ..., 1851, с. 88–94] – пи-

сал рецензент «Библиотеки для чтения», отмечая, что «буржуазный мир» вовлекает молодые таланты в «ад корыстных расчетов и спекуляции» [Библиотека ..., 1851, с. 88–94].

Когда весь высший свет был в «горячке итальянщины» (В.В. Стасов), передовая русская критика пыталась обратить внимание слушателей на творчество Бетховена, Баха и подготовить публику к восприятию новой музыки – музыки Гектора Берлиоза. После провала в Париже драматической легенды «Осуждение Фауста» (1846) Берлиоз решил отправиться на гастроли в Россию. Музыкальной прессе удалось привлечь внимание к музыке автора «Ромео и Юлии» и «Фантастической симфонии». Через день после концерта музыкант-любитель напечатал в «Санкт-Петербургских ведомостях» (5 апреля) огромную статью, в которой говорилось: «Берлиоза поняли в Петербурге! <...> Берлиоз был вызван по крайней мере 12 раз в продолжении концерта <...> У Берлиоза все ново, и нет струны в его гениальной фантазии, которой бы не вторила струна в душе слушателя, струна новая, которой существование мы и не подозревали!» [цит. по: Стасов, 1952, с. 443]. А «Библиотека для чтения», которая не очень-то благоволила к Берлиозу, все-таки отмечала: «У Берлиоза мы находим много нового: новые идеи, новые формы, новые ритмы, новые оркестровые эффекты. Если он посвящает свои усилия на достижения невозможной цели (произвести все впечатления поэзии и живописи одною инструментальною музыкаю), то этим он заслуживает не насмешек, а уважения за свою непоколебимую твердость. Да и кто знает, до каких еще высоких результатов он может дойти?» [цит. по: Стасов, 1952, с. 445].

Но успех концертов Берлиоза зависел не только от мнения прессы и таких влиятельных знатоков искусства, как графы братья Вильгорские, князь Одоевский и генерал Львов. Успех во многом зависел и от исполнения сочинений Петербургским оркестром и хором под управлением Львова. Оно было безупречным (об этом с восхищением не раз писал композитор: «Какой оркестр! Какая точность! Какой ансамбль!»). И тайна удивительного звучания лучших оркестров России заключалась в оригинальной трактовке звука, выработанной годами русской скрипичной школой. Уже в первой половине XIX в. принцип «песенного» концертирования (тема с вариациями) творчески обогащается и перерастает в принцип симфонического развития, который в середине столетия будет обобщен П.И. Чайковским на новой симфонической основе и положит начало русскому скрипичному концертному стилю. Уже в первых русских операх (Соколовского и Фомина)

национальный элемент выявляется не только в вокальном, но и в инструментальном стиле, который во многом определялся специфическим использованием группы скрипок. От привнесения в партию струнных манеры и приемов русского исполнительского искусства общий колорит звучания оркестра отличался от зарубежных коллективов. Струнная группа и ее функции в оркестре, как отмечали русские и западные музыковеды, – очень сильная сторона глинкинской инструментовки, его оркестрового мышления. Глинка создал великолепные образцы оркестрового скрипичного соло. Так, в арии Людмилы из оперы «Руслан и Людмила» (IV действие) он использует экспрессивные возможности скрипки как эмоционально-выразительного инструмента для поэтической характеристики драматургического действия. Переплетение человеческого голоса с голосом скрипки, оттеняющим все полутона переживаний героини, помогает полнее раскрыть ее внутренний мир и сделать свой, авторский лирический комментарий.

Русские композиторы использовали скрипку как «совершеннейший оркестровый голос» для воплощения поэтических образов в различных жанрах симфонической, оперной и балетной музыки («Ноктюрн» Бородина из Второго квартета, «Шахеразада» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, «Лебединое озеро» и Третья оркестровая сюита Чайковского, балет «Раймонда» Глазунова...)

Русская скрипичная школа завоевала мировое признание и сегодня находится на вершине музыкального Олимпа.

### **Список литературы**

- Библиотека для чтения. – СПб. : Изд-во П.Д. Боборыкин и К°, 1851. – Т. 106, разд. 15. – С. 88–94. – Режим доступа : [https://books.google.ru/books?id=gZo4AQAIAAJ&dq=editions:LCCN47043668&lr=&pg=PP11&redir\\_esc=y&hl=ru#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=gZo4AQAIAAJ&dq=editions:LCCN47043668&lr=&pg=PP11&redir_esc=y&hl=ru#v=onepage&q&f=false)
- Григорьев В.Ю.* Кароль Липиньский в России // Русско-польские музыкальные связи. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – С. 182–198.
- Г. Щепин // Москвитянин / ред. и изд. М.П. Погодин. – М., 1842. – Ч. 2, № 4 : Летопись. – С. 563–564. – Режим доступа: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_60000188517/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_60000188517/)
- Короновский И.* Дмитриев-Свечин в Киеве // Одесский вестник. – 1847. – № 17. – С. 4.
- Львов А.* Советы начинающему играть на скрипке // *Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – С. 362–367.

О концертах в Москве в продолжение Великого поста 1828 г. // Московский телеграф / изд. Н. Полевой. – М., 1828. – Ч. 20, № 5. – С. 118.

От читателя журналов (псевдоним В.Ф. Одоевского) // Вестник Европы / ред. и изд. М.Т. Каченовский. – СПб., 1823. – № 7. – С. 225–226.

Репертуар русского и пантеон всех европейских театров на 1842 год. – СПб. : Издатель В. Поляков, 1842. – Т. 7. – 52 с.

Стасов В.В. Лист, Шуман и Берлиоз в России // Стасов В.В. Избранные сочинения : в 3 т. – М. : Искусство, 1952. – Т. 3. – С. 409–484.

Ф.Б. Виртуоз Николай Дмитриевич Дмитриев // Северная пчела (газ. полит. и лит.). – СПб., 1840. – № 134 (17 июня). – С. 1. – Режим доступа: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_DIGIT\\_90065/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_90065/)

Черниговские губернские ведомости : [часть неофициальная] [газ.] / ред. П.М. Дмитриев. – Чернигов, 1847–1906. – 1848. Прибавление к №№ 47 и 48.

Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 516 с.

## References

(Anonymous) (1851). *Biblioteka dlya chteniya*. [A library for reading]. *T. 106, razd. 15*, 88–94, Saint Petersburg : Izd-vo P.D. Boborykin i K<sup>o</sup>; Retrieved from : [https://books.google.ru/books?id=gZo4AQAIAAJ&dq=editions:LCCN47043668&lr=&pg=PP11&redir\\_esc=y&hl=ru#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ru/books?id=gZo4AQAIAAJ&dq=editions:LCCN47043668&lr=&pg=PP11&redir_esc=y&hl=ru#v=onepage&q&f=false) (In Russian).

Grigor'ev, V. Yu. (1963). Karol' Lipin'skij v Rossii [Karol Lipinski in Russia]. In *Russko-pol'skie muzykal'ny'e svyazi*, 182–198. Moscow : Izd-vo AN SSSR. (In Russian).

(Anonymous) (1842). G. Shhepin [G. Shhepin]. In *Moskvityanin*, *Ch. 2*, (4), *Letopis'*, (pp. 563–564). (In Russian).

Koronovskij, I. (1847). Dmitriev-Svechin v Kieve [Dmitriev-Svechin in Kiev]. In *Odesskij vestnik*, (17), (p. 4); Retrieved from : [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_60000188517/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_60000188517/) (In Russian).

L'vov, A. (1951). Sovety nachinayushchemu igrat' na skripke [Tips for beginners to play the violin]. In *Yampol'skij I. Russkoe skripichnoe iskusstvo*. [Russian Violin Art], 362–367. Moscow – Leningrad : Muzgiz. (In Russian).

(Anonymous) (1828). O koncertax v Moskve v prodolzhenie Velikogo posta 1828 g. [Concerts in Moscow during the Great Lent of 1828]. In N. Polevoj (publisher) *Moskovskij telegraf*, [Moscow Telegraph]. *Ch. 20*, (5), (pp. 118). (In Russian).

(Anonymous) (1823). Ot chitatelya zhurnalov (pseudonim V.F. Odoevskogo) [From a reader of magazines (pseudonym V.F. Odoevsky)]. In M.T. Kachenovskij (ed. & publ.) *Vestnik Evropy* [Bulletin of Europe], (7), (pp. 225–226). Saint Petersburg. (In Russian).

(Anonymous) (1842). *Repertuar russkogo i panteon vsekh evropejskih teatrov na 1842 god* [The repertoire of the Russian and the pantheon of all European theaters for 1842]. *T. 7*. Saint Petersburg. : Izdatel' V. Polyakov. (In Russian).

Stasov, V.V. (1952). List, Shuman i Berlioz v Rossii [Liszt, Schumann and Berlioz in Russia]. In Stasov V.V. Izbranny`esochineniya: v 3 t. [Selected works: in 3 vols.] T. 3. 409–484. Moscow : Iskusstvo. (In Russian).

F.B. (1840). Virtuoz Nikolaj Dmitrievich Dmitriev [Virtuoso Nikolai Dmitrievich Dmitriev]. In Severnaya pchela (gaz. polit. i lit.). [Northern Bee (newspaper polit. and lit.)], (134) (17 june), (p. 1); Saint Petersburg. (In Russian). Retrieved from : [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_DIGIT\\_90065/](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_90065/)

Chernigovskie gubernskie vedomosti, 1848. – Pribavlenie k №№ 47 i 48.

P.M. Dmitriev (ed.). (1848). *Chernigovskie gubernskie vedomosti : [chast' neoficial'naya] [gaz.]* [Chernigovskie gubernskie vedomosti : [part unofficial] [newspaper]. Pribavlenie k (47 & 48). Chernigov, 1847–1906. (In Russian).

Yampol'skij, I. (1951). Russkoe skripichnoe iskusstvo [Russian violin art]. Moscow – Leningrad : Muzgiz. (In Russian).