

УДК 78.082

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_5_13

Д.А. Дятлов

Самара

Самарский государственный институт культуры
diatlovda@mail.ru

СОЛЬНЫЕ СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ ИВАНА ХАНДОШКИНА В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ РОССИИ XVIII ВЕКА

Статья посвящена композитору и исполнителю Ивану Хандошкину. Знаменитый российский скрипач-виртуоз оказал заметное влияние на формирование национального инструментального стиля. В статье представлена панорама русской музыки XVIII в. в различных формах ее бытования. Определены характерные черты нарождающегося национального стиля в синтезе европейских форм, жанров и характерных особенностей русской музыки. Трискрипичные сольные сонаты – вершина виртуозного инструментального стиля Ивана Хандошкина – рассматриваются как единый микроцикл.

Ключевые слова: русская музыка XVIII в., Иван Хандошкин, русское скрипичное искусство, национальный инструментальный стиль, соната для скрипки соло.

Русская камерная инструментальная музыка XVIII столетия долгое время оставалась на периферии магистрального пути исследований музыкальной науки. Одна из причин – повышенное внимание историков музыки к музыкальному театру и хоровому концерту, наиболее ярко заявившим о себе в то время. Кроме того, сама форма бытования камерной музыки как прикладного жанра, призванного к увеселению или украшению домашних празднеств аристократии и просвещенных горожан, не способствовала появлению ценных в художественном отношении произведений. Музыка, исполнявшаяся в быту, в основном принадлежала танцевальным жанрам. Неприятельность «пользователей» камерного инструментального жанра оказывала известное влияние на простоту изложения и фактурную безыскусность инструментальных пьес той поры. Велико было значение и русской народной песни. Музыканты-любители и композиторы, владеющие в той или иной степени канонами европейского классического стиля, способами разработки мелодического материала, обрабаты-

вали для заинтересованной аудитории самые разные мелодии русских народных песен и плясок. Публика и музыканты-исполнители охотно включали в свой культурный обиход многообразные инструментальные вариации на народные темы. Тем самым закладывалась важнейшая составляющая национального инструментального стиля. На протяжении десятилетий XVIII в. постепенно, шаг за шагом, шло развитие инструментального исполнительства, одно за другим появлялись произведения русских музыкантов в камерно-инструментальном жанре.

Российские музыканты с огромным интересом изучали инструментальный европейского симфонического оркестра и специфику исполнения на нем. Учились на известных образцах западной музыки, осваивали различные музыкальные формы, включались в общеевропейскую традицию. Это были, как правило, выходцы из социальных низов российского общества, поскольку в XVIII в. светская музыка не воспринималась чем-то серьезным, а лишь служила развлечением или украше-

нием быта. Из крепостных происходил Дегтярев, из солдат – Фомин, из ремесленников – Хандошкин [1, с. 137].

Практика домашнего музицирования, исполнения новой музыки русских и зарубежных мастеров постепенно готовила и слушателя к восприятию произведений камерного инструментального жанра самодовлеющей художественной ценности. Медленное и постепенное вхождение в европейскую инструментальную традицию связано еще с одной особенностью русской жизни. Несколько столетий и быт, и повседневную жизнь, и праздники сопровождала народная песня – сольная или ансамблевая и, конечно, хоровая музыка церковных служб. Инструментальная же музыка, звучание европейских оркестровых инструментов долгое время не воспринималось как нечто важное. Такое же отношение было и к русским музыкантам, стремившимся освоить выразительные и виртуозные возможности европейского инструментария. До 80-х гг. XVIII в. в кругах русской аристократии в основном пользовалась успехом музыка итальянских композиторов. Первые же образцы русской камерной инструментальной музыки относятся к концу столетия. Эта замечательная музыка связана с именами Дмитрия Бортнянского и Ивана Хандошкина. Именно их творчество заложило основы отечественной камерной инструментальной музыки, принесшей богатейшие плоды уже в XIX и XX веках. Бортнянский и Хандошкин представляют своим искусством как бы два полюса национального камерного стиля. Это стиль галантного утонченного рафинированного искусства Бортнянского и концертный виртуозный демократичный по своим устремлениям стиль Хандошкина. Бортнянский оставил после себя значительное количество сочинений в самых разных жанрах, Хандошкин ограничил себя исключительно скрипичным искусством, но поднял его на почти недостижимую высоту.

В конце XVIII столетия в обеих русских столицах началась довольно интенсив-

ная концертная жизнь. В дни Великого поста, когда закрывались все театры, наступала пора камерной музыки. Очевидец сообщает в своих записках о 1789 годе: «Никогда еще так много не утешались всеми своими музыками, как в тогдашнее спокойное и приятнейшее в году время. Все они доведены были уже до довольно совершенства, и нам оставалось только или утешаться, чего мы и не упускали делать и нередко музыкантов и певчих доводили даже до усталости. Редкий день проходил, в который бы не доходило у нас до оных дело» [2, с. 68]. Театры открывали свои двери для музыкантов и слушателей камерной музыки. Звучали в основном произведения современных композиторов. За исключением ораторий Генделя, Телемана и некоторых других авторов первой половины XVIII в., репертуар состоял из новой музыки, в том числе и русских композиторов [2, с. 71].

Камерная музыка, отраженная в рукописных сборниках XVIII в., представлена в основном музыкой клавирной. Так же как и в Европе, семейство клавишных инструментов становится привычным в домашнем музыкальном обиходе России. К концу столетия молоточковое фортепиано вытесняет клавикорд. Клавирные сонаты Дмитрия Бортнянского были написаны уже для нового инструмента. Певучий звук фортепиано как нельзя лучше вписался в национальный инструментальный стиль, изначально тяготевший к русской песне. Еще более естественным оказался звук скрипки, способный со свойственной ей теплотой передать дух народной песни. Скрипка включалась в то время в самые разные составы камерных ансамблей. Можно с уверенностью сказать, что великая русская симфоническая традиция имела своим началом камерную инструментальную музыку XVIII века. Его прообразом стала музыка, написанная и исполнявшаяся ансамблями, включавшими в себя европейские оркестровые инструменты, среди которых скрипка, как правило, играла главенствующую роль.

Большое значение для формирования русского скрипичного исполнительства имели итальянские музыканты: Джованни Веронаи, Луиджи Мадонис, Доменико Далольо, Антонио Лолли, Джузеппе Виотти, Джузеппе Тартини. Последний оказал заметное влияние на выдающегося композитора эпохи Ивана Хандошкина. Так, М.Р. Габдуллин отмечает наиболее существенные аспекты воздействия итальянского скрипача и композитора на искусство своего русского коллеги – это «тяготение к итальянскому стилю *concitato* (в частности, использование диссонирующих интервалов); опора на особенности оперного речитатива; воплощение специфики оперного стиля *lamento*; передача вокальной природы народной мелодики; балансирование между четкой структурной организацией (с глубокими контрастами разделов) и сквозным развитием; расширение технических возможностей правой руки (обогащение штрихов)» [3, с. 97].

Иван Хандошкин, названный современниками «Нашим Орфеем», всецело посвятил себя камерному инструментальному жанру. Как и другие композиторы того времени, он писал музыку в основном в форме вариаций. Его трактовка жанра выходит далеко за пределы обихода домашнего музицирования. Самое масштабное сочинение в форме вариаций – 40 вариаций на тему песни «Калинушка». По масштабу это сочинение можно сравнить лишь с тартиниевским «Искусством смычка». Автор монографического очерка о Хандошкине Г.Ф. Фесечко называет вариационный цикл композитора «энциклопедией разнообразных приемов вариационной разработки русских народных песен» [4, с. 62]. Техническая изобретательность автора никогда не противоречит духу русской песни, положенной в основу вариаций. «Хандошкина как композитора вариаций, – пишет В.А. Цуккерман, – отличает прежде всего искусство сохранять дух темы в любых, даже самых развитых и оживленных ее преобразованиях; интонации темы почти

всегда сквозят через ткань вариаций. Поразительны свобода рисунка, живость и разнообразие ритмики. В вариациях Хандошкина фигурация служит композитору, а не он ей» [5, с. 237].

Его совершенное владение скрипкой стало главным подспорьем масштабного виртуозного стиля как во множестве вариаций на русские темы, нескольких дуэтах для струнных инструментов, так и в трех сольных скрипичных сонатах. Фактура этих сочинений не просто сложна, а изощрена. Она изобилует самыми разными виртуозными приемами и штрихами, полна аккордовой техникой и изобилием двойных нот. Как известно, жанр сольной скрипичной сонаты достиг своего расцвета в эпоху барокко, особенно в творчестве И.С. Баха. Хандошкин, хорошо знакомый с европейской традицией, прежде всего с музыкой итальянцев, создает, однако, свои сочинения в этом жанре на совершенно иных основаниях, нежели европейские мастера. Был ли знаком Хандошкин с сольными скрипичными сонатами Баха, доподлинно неизвестно. Из немецких композиторов наиболее близок Хандошкину почти не исполняющийся сегодня, а в то время достаточно известный немецкий композитор Вильгельм Фридрих Руст. Скрипичные сольные сонаты и немецкого, и русского композиторов основываются на старинной сонате, но в некоторых чертах приближаются к сонатной форме венских классиков. Ю.В. Келдыш считает, что Хандошкин «культивирует форму скрипичной сонаты соло в последних десятилетиях XVIII века, когда на Западе она была уже почти забыта и вышла из творческого обихода композиторов» [6, с. 107]. Сонаты Хандошкина заимствуют форму старинной сонаты-сюиты от итальянцев. Но в своем творчестве он идет дальше: развивает мелодику и фактуру. Хандошкин почти не прибегает к использованию полифонических приемов. Фактура его скрипичных сонат, за редким исключением, гомофонна. И. Ямпольский в этом видит принци-

пиальное отличие от скрипичных сочинений Баха: «...применяя аккорды и двойные ноты, достигая разнообразия и полноты звучания, Хандошкин остается в рамках чисто гомофонного стиля. В этом – отличие его сонат от сонат и партит И.С. Баха для скрипки соло» [7]. Наличие разработки и репризы сонатного *allegro* в сонате соль минор сближает форму с классическим каноном сонаты. Стройная архитектура скрипичных сонат Хандошкина – одно из их неоспоримых достоинств. По мнению Г.Ф. Фесечко, «Хандошкин обнаруживает не только композиторское мастерство в отношении преобразования тематизма и тематического развития, но и замечательное чувство музыкальной формы в целом» [4, с. 64].

В скрипичных сонатах Хандошкин обнаруживает редкую изобретательность в использовании приемов различных предшествующих, современных и только нарождающихся стилей. С.И. Нестеров так пишет об этом свойстве композитора Хандошкина: «Он ни разу не повторяется в структуре цикла, свободно комбинирует части классических сонат и сюит, церковной сонаты и барочной партиты, вариаций. Все три сонаты для скрипки соло представляют собой метацикл из трех циклических образований, что подтверждают прямые тематические связи первой и третьей сонаты. Третья соната композиционно неустойчива. И равновесие формы поддерживается ее только “репризностью” по отношению к первой сонате. Во всех сонатах есть вариации, в которых использованы орнаментальные классические модели. Композитор использует виртуозные приемы игры на скрипке, идущие преимущественно от Моцарта и Тартини. Это обеспечивает синтез в его творчестве барочных и классических тенденций. Возникает диалог стилей...» [8, с. 9].

По тому, сколько много технических приемов и трудностей встречается в сонатах для скрипки соло, можно судить и о техническом мастерстве автора, и о скрипичном исполнительстве того вре-

мени. Еще до явления на европейской сцене великого Никколо Паганини Иван Хандошкин потрясал своих слушателей своим искусством концертного скрипача. Очевидец пишет: «...при неописуемо смелых скачках и пассажах, какие он с истинно русской удалью исполнял на своей скрипке, так ноги слушателей и слушательниц сами собой начинали невольно подпрыгивать» [9, с. 33]. Хандошкин играл и на одной струне, и на перестроенном инструменте. Примечателен текст объявления в «Санкт-Петербургских ведомостях» о концерте, в котором надлежало играть русскому виртуозу: «В четверток 12 числа сего месяца, на здешнем немецком театре будет дан музыкальный концерт, в котором г. Хандошкин играть будет соло на расстроенной скрипке» [9, с. 33]. И. Ямпольский считает, что «широкое использование Хандошкиным приема скордатуры характерно для связей его исполнительского искусства с искусством народных скрипачей. Скордатура, прием, обычный для народного скрипача, беспрестанно изменяющего строй скрипки в соответствии с тональностью исполняемой песни. Благодаря этому приему скрипач получает возможность, не выходя за пределы первой позиции, извлекать из своего инструмента сочетания звуков, которые при нормальном строе извлечь невозможно» [7]. Игра мастера была не только головокружительно виртуозна, но и чрезвычайно проникновенна в певучей музыке. «Слушая “Адажио” Хандошкина, никто не в силах был удержаться от слез», – свидетельствует слушатель [9, с. 34]. Музыкант не чурался в ярмарочный день выйти на площадь и играть перед простым людом. Может, еще и поэтому его стиль называют концертным, он стал как бы предчувствием широкой демократизации музыкального искусства, предощущением того времени, когда музыка высокой традиции выйдет из дворцов и аристократических гостиных и станет достоянием многих.

Каждая из сольных скрипичных сонат представляет собой маленький шедевр. Они образуют и некое подобие цикла, объединяясь тематическими или мотивными связями. Строение их идентично некоторым образцам раннеклассического стиля. Это медленная первая часть, менуэт с трио или сонатное *allegro* второй части и стремительный финал с некоторыми чертами весьма подвижного характерного танца.

Первая соната соль-минор выделяется исследователями как безусловный шедевр национального камерно-инструментального искусства. В ней, наряду с обилием ярчайших проявлений концертно-виртуозного стиля, можно отметить и монументальность формы, и напряженность патетического высказывания, и тонкость лирических тем. Ее начало – редкий в жанре сольной скрипичной сонаты траурный марш. Его иногда называют маршем-эпитафией за рельефную речитативную выразительность интонации. Музыка здесь почти буквально подражает патетической речевой декламации. Так много здесь контрастной громкостной динамики, мелких мотивных делений фразы, самых разных штрихов, много кратких экспрессивных усиления и пассивных затуханий звука. Есть здесь и некоторые черты диалога. Он проявляется и в параллельном движении нижнего голоса, и в ответах «баска» на патетические возгласы темы:



Стремительная вторая часть написана в форме сонатного *allegro*. Здесь можно усмотреть связь как со старинной сонатной формой, так и с раннеклассической сонатой. Заметны здесь и элементы

двухтемности. Непрестанное движение восьмых в очень быстром темпе прерывается речитативными реминисценциями и каденциями, предусмотренными автором как импровизации солиста:



Финал сонаты представляет собой вариации на песенную тему печально-элегического характера. Музыка темы финала связана с темой траурного марша первой части. Шесть последующих вариаций являют динамизацию темы. Каждая новая вариация вместе с тематическим развитием вносит новые фактурные решения, сопровождаемые усложнением приемов скрипичной игры. Принято считать, что финал первой скрипичной сонаты Хандошкина – один из самых трудноисполнимых опусов во всей скрипичной литературе:



Вторая соната Си-бемоль мажор написана в моцартовском духе. Автор, как и в других своих сочинениях, вкладывает в европейскую классическую форму характерную напевность русской народной песни. Изысканность мелодического рисунка, слегка украшенного прихотливой орнаментикой группетто, мордентов и форшлагов, галантные завершения мотивов отнюдь не мешают проявлению русского мелоса:



Менуэт второй части несет в себе и черты галантного придворного танца, и патетического речитативного высказывания, и всепроникающего песенного начала:



Трио менуэта приводит с собой «тень» минорного лада. Автор следует по разным тональностям, неизменно держась минорного оттенка в гармонии, и завершает менуэт все в том же параллельном основной тональности до миноре:



Моторное финальное рондо, по выражению И. Ямпольского, своеобразно преломляет идею «перпетууммобилености» [7]. Явно слышны здесь и отголоски народной пляски. На память приходят и некоторые «колена» Камаринской:



Ремарка *Maestoso*, предпосланная первой части третьей сонаты, относит нас к Сонате № 1 соль минор, к ее траурному маршу. Но мажорный лад и общий светлый колорит этой музыки говорят об абсолютно противоположном образе. Есть, правда, некоторое сходство в довольно заметном разговоре будто двух персонажей, один из которых ведет пространную речь, другой сопровождает. Так же, как и в траурном марше, есть некий «собеседник» темы, отвечающей краткими репликами. Начало темы с доминантового звука к тонике по-своему оппонирует подобному затакту марша первой сонаты, где горестный вопрос «задается» от тонического звука к доминантовому:



Завершается первая часть эпизодом в манере органной токкаты в одноименном минорном ладу. Здесь автор, отмечая два места ферматами, предполагает каденции солиста. Можно только предполагать, с каким искусством импровизировал сам Хандошкин в этих местах:



Без перерыва *attacca* вступает грациозный менуэт второй части сонаты. И здесь, так же как в менуэте Ми-бемоль мажорной сонаты, галантность соединяется с напевностью, так свойственной многим народным темам:



Венчает весь цикл лаконичный финал. Его отличает смелая виртуозность, изобилие разнообразнейших приемов на такой короткой «дистанции», энергичные аккорды и головоломные броски пассажей с использованием и *staccato*, и *legato*, грация мелких мотивов, собранных «певучей» линией фразы. Роль второго «скрипача» в дуэте более заметна, чем ранее:



И здесь перед финальным проведением темы Хандошкин ставит фермату на «ля» малой октавы, как бы приглашая скрипача-виртуоза высказаться в каденции, в импровизации выразить свое отношение к этой прекрасной, яркой и вместе с тем тонкой и чрезвычайно обаятельной музыке.

В сонатах для скрипки соло Иван Хандошкин явил себя как выдающийся

композитор эпохи, обладающий своим узнаваемым лицом; явил себя и как недюжинный и редкий тип исполнителя-виртуоза. И в том, и в другом роде профессиональной деятельности он обогатил русскую музыку и в своих произведениях. В исполнительском искусстве открыл богатейшие ресурсы русской народной песни, показал универсальные возможности европейских музыкальных форм и способов разработки материала на поле национального русского мелоса, ввел некоторые черты народного певческого искусства (такие как подголосочная полифония) в ткань своих сочинений. Великий русский симфонизм и камерная инструментальная музыка последующих эпох опираются на прекрасные образцы камерного жанра конца XVIII столетия, заложившие прочные основы русского национального стиля, на произведения мастеров, до сегодняшнего дня сохранивших свою оригинальность и свежесть музыкальной мысли. Среди музыкантов той поры имя Ивана Хандошкина занимает одно из важных и почетных мест.

Список литературы

1. Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. История русской музыки: учебник: в 3 вып. Вып. 1 / под общ. ред. Е. Сорокиной и А. Кандинского. Москва: Музыка, 2009. 558 с.: ноты.
2. Рыцарева М.Г. Русская музыка XVIII века. Москва: Знание, 1987. 125 с.
3. Габдуллин М.Р. Основные аспекты влияния Джузеппе Тартини на скрипичные сонаты Ивана Хандошкина // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1 (26). С. 92-98.
4. Фесечко Г.Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин: моногр. очерк. Ленинград: Музыка, 1972. 86 с.
5. История русской музыки: в 10 т. Т. 3: XVIII век, ч. 2 / [Б.В. Доброхотов и др.]. Москва: Музыка, 1985. 423 с.: ноты.
6. Келдыш Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. Москва: Советский композитор, 1978. 514 с.
7. Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство: очерки и материалы. Ч. 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin3/> (дата обращения: 02.09.2021).
8. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 22 с.
9. Русские композиторы: История отечественной музыки в биографиях ее творцов: справочник / сост. и науч. ред. Л.А. Серебрякова. Челябинск: Урал Л.Т.Д., 2001. 502 с.

Сведения об авторе:

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры фортепиано Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
diatlovda@mail.ru

Дата поступления статьи: 02.09.2021

Одобрено: 20.09.2021

Дата публикации: 28.09.2021

Для цитирования:

Дятлов Д.А. Сольные скрипичные сонаты Ивана Хандошкина в контексте камерно-инструментальной музыки России XVIII века // Сфера культуры. 2021. № 3 (5). С. 13–21. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_5_13

УДК 78.082

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_5_13

D.A. Dyatlov

Samara

Samara State Institute of Culture

diatlovda@mail.ru

THE SOLO VIOLIN SONATAS OF IVAN HANDOSHKIN IN THE CONTEXT OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF EIGHTEENTH-CENTURY RUSSIA

This article deals with the composer and violinist Ivan Khandoshkin. The famous Russian virtuoso had a considerable influence on the formation of a national instrumental style. The article presents a panorama of Russian music of the eighteenth century in its various forms. It defines the typical features of the nascent national style in a synthesis of European

forms and genres with characteristic features of Russian music. Khandoshkin's three violin solo sonatas – the peak of his virtuoso instrumental style – are regarded as a cycle.

Keywords: 18th-century Russian music, Ivan Khandoshkin, Russian violin art, national instrumental style, sonata for solo violin.

References

1. *Istoriia russkoi muzyki: uchebnik* (2009) [History of Russian music: textbook]. Ed. E. Sorokin, A. Kandinskogo. Moscow: Muzyka: noty [musical notes]. (In Russian).
2. Rytsareva, M.G. (1987) *Russkaia muzyka XVIII veka* [Eighteenth-century Russian music]. Moscow: Znanie. (In Russian).
3. Gabdullin M.R. (2017) Osnovnye aspekty vliianiia Dzhuzeppe Tartini na skripichnye sonaty Ivana Khandoshkina [The main aspects of Giuseppe Tartini's influence on Ivan Khandoshkin's violin sonatas], *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of Musical Science]. 1 (26), 92-98. (In Russian).
4. Fesechko, G.F. (1972) *Ivan Evstaf'evich Khandoshkin. Monograficheskii ocherk* [Ivan Evstafievich Khandoshkin: Monographic essay]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).

5. *Istoriia russkoi muzyki* (1985) [History of Russian music, 3, 2. Moscow: Muzyka: noty [musical notes]. (In Russian).
6. Keldysh, Iu.V. (1978) *Ocherki i issledovaniia po istorii russkoi muzyki* [Essays and research on the history of Russian music]. Moscow: Sovetskii kompozitor. (In Russian).
7. Iampol'skii, I.M. (1951) *Russkoe skripichnoe iskusstvo: ocherki i materialy* [Russian art of the violin: essays and materials]. (In Russian). URL: <https://blagaia.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin3/> [Accessed 02.09.2021].
8. Nesterov, S.I. (2009) *Puti razvitiia sonaty dlia skripki solo v kontekste stilevykh, zhanrovyykh i ispolnitel'skikh iskanii muzyki XX veka: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniia* [The development of the solo violin sonata in the context of stylistic, genre and performance studies of twentieth century music. Dissertation. Abstract]. Rostov-on-Don. (In Russian).
9. *Russkie kompozitory: Istoriia otechestvennoi muzyki v biografiakh ee tvortsov: spravochnik* (2001) [Russian composers: The history of national music in the biographies of its creators: A handbook]. Ed. L.A. Serebriakova. Chelyabinsk: Ural L.T.D. (In Russian).

About the author:

Dmitry A. Dyatlov, Doctor of Art History, Professor, Professor of Piano Department, Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., office 423, Samara, 443010
diatlovda@mail.ru