

Niccolò Paganini

И. Ямпольский

Никколо

Паганини

Жизнь и творчество



Москва . 1961

Государственное музыкальное издательство

*Н. ПАГАНИНИ (фронτισпис)*

*С портрета маслом приписываемого Дж. Пёттну (1832 г.)*

*Светлой памяти учителя и друга  
Константина Алексеевича  
КУЗНЕЦОВА  
посвящает свой труд автор*

# Введение

Ни один из великих музыкантов прошлого не пользовался такой легендарной славой, как Паганини. Не только его искусство, но и весь романтический образ артиста, каждая деталь его увлекательной биографии, каждая мелочь быта захватывали внимание современников.

Гёте и Берлиоз сравнивали Паганини с блестящим метеором, за необычными формами и быстротой движения которого с изумлением следила вся Европа. Следила не только с величайшим наслаждением, но и с немалой толикой суеверного страха, настолько личность Паганини выпадала из круга привычных представлений. Поражали в нем и наружность, и манеры, и приемы игры. Но все меркло перед электризирующим воздействием звуков его скрипки на аудиторию.

Игра Паганини, «ироническая и шутливая, как «Дон-Жуан» Байрона, причудливая и фантастическая, как новеллы Гофмана, меланхолическая и мечтательная, как стихотворения Ламартина, дикая и палящая, как проклятия Данте, сладостная и нежная, как мелодия Шуберта»; потрясала и околдовывала слушателей<sup>1</sup>.

В жизни Паганини, как и в его искусстве, полным резких контрастов, многое противоречиво. Он решительно отказался воспитывать сына у иезуитов, но в завещании приказал отслужить сто заупокойных месс по своей неугомной душе. Чуждый тщеславия, он, однако, хлопотал перед прусским королем о баронском титуле, а после того как получил отказ, купил его у вестфальского двора. К числу друзей великого музыканта принадлежали многие передовые деятели культуры и искусства, в то же время он был в хороших отношениях с австрийским канцлером Меттернихом — оплотом европейской реакции. Таков Паганини...

Неслыханному в музыкальных летописях успеху артиста противостоит трагическая судьба человека. Хрупкий, больной, гибнущий от тяжелого недуга, Паганини рано познал муки физических страданий и горечь одиночества. Он никому не позволял заглянуть в глубь своей души.

Лишь в звуках его скрипки раскрывался слушателям мир поэтических образов, богатая гамма чувств и настроений — от героического пафоса, страстного драматизма и едкого сарказма до нежнейших лирических излияний человеческой души.

За внешними перипетиями скитальческой жизни, полной превратностей и драматических коллизий, вырисовывается мятущийся образ художника романтической эпохи. Тема «странствования» и «одиночества», столь типичная для творчества романтиков, нашла свое реальное воплощение не только в жизни Паганини, но и в посмертной одиссее гениального артиста.

О Паганини создана огромная литература. И все же ни об одном великом музыканте не существует столь превратного представления. Биографы окружили жизнь Паганини ореолом такой фантастики, что порою трудно отличить действительное от вымышленного.

Распространению всевозможных небылиц способствовали противоречивость личности артиста, свойственная ему самому склонность к мистификации. Клеветнические слухи, порочащие имя Паганини, инспирировались и поддерживались католической церковью, преследовавшей артиста за антиклерикальные взгляды и атеизм.

Подавляющее большинство работ о Паганини — это романтизированные повествования либо так называемые исследования, целью которых было раскрытие «секрета Паганини». Первые — посвященные описанию внешних сторон его жизни — полны беллетристического вымысла и смакования любовных похождения героя. Они не только не проливают света на деятельность великого художника, но лишь затемняют действительную картину его жизни и творчества. Вторые — подменяют живое, творческое искусство артиста абстрактными, мертвыми схемами.

Получившие распространение романы, повести, рассказы о Паганини в еще большей степени способствовали формированию у широкого круга читателей ложного, искаженного представления о личности и творчестве великого скрипача.

В основу паганинианы легла автобиография артиста, написанная им в 1828 году по просьбе венгерского музыкального критика Петера Лихтенталя<sup>2</sup>, а позднее продиктованная им же пражскому профессору Юлиусу Максу Шоттки. Вместе с другими материалами, полученными от Паганини, Шоттки опубликовал автобиографию в своей книге «Жизнь и деятельность Паганини как художника и человека» (1830)<sup>3</sup>. В дальнейшем были изданы: «Паганини в своей карете и комнате, в часы досуга, в обществе и своих концертах» (1830)<sup>4</sup>, секретаря Паганини Георга Гарриса; «Физиологическая заметка о Никколо Паганини» (1831)<sup>5</sup>, автором которой является его личный врач Франческо Беннати; методический труд «Об искусстве игры на скрипке Паганини» (1830)<sup>6</sup>, франкфуртского капельмейстера Карла Гура; краткие биографические заметки о Паганини Имбера де Лафалека (1830) и Готфрида Андерса (1831)<sup>7</sup> и, наконец, книга первого итальянского биографа Паганини Джанкарло Конестабиле «Жизнь Никколо Паганини из Генуи» (1851)<sup>8</sup>. Во всех последующих монографиях—Франсуа Фетиса (1851), Ореста Бруни (1873), Элизы Полько (1876), Арнольда Ниггли (1882), Жака Продомма (1907) и многих других<sup>9</sup>,—вплоть до появления в 1913 году книги «Паганини» Юлиуса Каппа<sup>10</sup>, в той или иной степени используются эти источники, перемешивается правда с вымыслом. Монография Каппа, благодаря живости изложения и богатству иконографического материала, получила наибольшую популярность, выдержав множество переизданий. Однако, хотя Капп и привлек неизвестные ранее материалы, относящиеся, главным образом, к периоду 1828—1835 годов (в этом работа явилась шагом вперед в изучении жизни и творчества Паганини), он повторил, к сожалению, и многие домыслы и легенды, распространявшиеся о великом скрипаче.

С шестидесятых годов прошлого столетия появляются публикации подлинных документов и писем Паганини в общих работах итальянских исследователей: Франческо Регли («История скрипки в Пьемонте», 1863)<sup>11</sup>, Луиджи Томазо Бельграно («Имбrevиатура Джованни Скриба», 1882)<sup>12</sup> и других, не находившие до последнего времени отражения в специальных работах о Паганини.

В 1910-х годах появляются и первые аннотированные описания рукописей Паганини: Арнальдо Бонавентура—«Музыкальные автографы Паганини» (1910)<sup>13</sup> и Георг

Кинский — «Каталог музыкально-исторического музея В. Гейера в Кёльне» (4-й том, 1916)<sup>14</sup>. Эти труды явились важным источником для исследователей композиторского творчества Паганини.

Новую страницу в паганиниане открыл итальянский профессор Артуро Кодиньола. В 1935 году им издана книга «Интимный Паганини»<sup>15</sup>, которая включает большую часть эпистолярного наследия Паганини (287 писем), охватывающего период его жизни с 1814 по 1840-й год. В ценном комментарии и содержательном вступительном разделе к этой книге Кодиньола, опираясь на архивные документы, опроверг многие вымыслы, ходившие об итальянском артисте. Работа Кодиньолы позволила впервые проникнуть во внутренний мир Паганини, пролила свет на его эстетические вкусы, на круг его интересов. Вслед за Кодиньолой Франческо Момпельо переиздал в 1936 году, в переработанном и дополненном виде, монографию Конестабиле<sup>16</sup>. Новый материал, относящийся ко времени пребывания Паганини в Англии, дал английский музыковед Джеффри Пульвер (1936)<sup>17</sup> в своей книге «Паганини. Романтический виртуоз».

В 1940 году, к столетию со дня смерти Паганини, в Генуе вышла «Генеалогия Никколо Паганини» Джованни Боэро<sup>18</sup>; в ней автору удалось установить происхождение предков артиста, — вопрос, в который сам великий скрипач внес немалую путаницу.

На изысканиях Кодиньолы и Момпельо во многом основываются две лучшие современные монографии: «Паганини. Жизнь и произведения» Марии Тибальди-Шнезы (1940)<sup>19</sup> и «Паганини-генуэзец» Джералдины Де Курси (1957)<sup>20</sup>. Особую ценность представляет двухтомный труд Де Курси. Содержащийся в нем богатый документальный материал, обнаруженный автором во многих частных коллекциях и государственных архивах, библиотеках, периодической прессе различных стран, остававшийся до сих пор неизвестным, позволил ей восстановить биографическую канву жизни Паганини. Однако ряд принципиальных положений автора, затрагивающих характеристику личности Паганини, его интимных связей с друзьями, отношения к движению карбонариев, представляются ошибочными.

Большой раздел паганинианы, имеющий огромную познавательную ценность, составляют многочисленные печатные отклики на концертные выступления артиста, воспо-



минания и высказывания его современников, в особенности выдающихся деятелей культуры и искусства — Бальзака, Берлиоза, Гейне, Гёте, Листа, Рельштаба, Шумана. Известное значение имеют и работы, носящие более ограниченный, узко профессиональный характер. Написанные скрипачами, они представляют собой попытку раскрыть специфически игровые стороны исполнительского искусства Паганини. Это «Держание скрипки Паганини» Зигфрида Эберхардта (1908)<sup>21</sup>, «Новая теория аппликатуры. Паганини и его секрет» Альбера Ярози (1922)<sup>22</sup> и другие.

Однако во всех вышеперечисленных работах почти полностью обходится вопрос общественных истоков исполнительского искусства и композиторского творчества Паганини, не затрагиваются вопросы анализа стиля его игры и манеры письма. Какими в действительности были жизнь и деятельность Паганини, под влиянием каких общественно-исторических условий сформировался его гений, какие идеи нашли выражение в его искусстве, — на это ответа пока не дано.

Глубокий интерес к личности и творчеству Паганини проявляли русские передовые музыканты, всегда с горячим сочувствием следившие за творческой деятельностью представителей западноевропейского прогрессивного музыкального романтизма. Их привлекали дух новаторства и ярко выраженный национальный характер творчества романтиков.

Хотя Паганини, несмотря на постоянно высказывавшееся им желание, никогда не гастролировал в России (если не считать его выступлений в Польше, входившей тогда в состав Российской империи), русская общественность была хорошо о нем осведомлена. Просвещенные русские путешественники, часто посещавшие Италию и другие западноевропейские страны и слышавшие игру гениального итальянского скрипача, в письмах, воспоминаниях и статьях о Паганини, печатавшихся в периодической прессе 1830—1840-х годов, осветили перед русскими читателями личность и творчество артиста. И когда в 1842 году, уже после смерти Паганини, его ученик и соотечественник Камилло Сивори выступил в Петербурге и Москве со знаменитыми вариациями на одной струне и с рондо «Колокольчик» своего учителя, его исполнение вызвало в представлении русских слушателей уже давно знакомый им образ «великого виртуоза романтизма».

Русские скрипачи, начиная с Николая Дмитриева-Свечина и Николая Афанасьева, всегда были пропагандистами творчества Паганини<sup>23</sup>, а советская скрипичная школа выдвинула блестящую плеяду истолкователей его музыки во главе с Давидом Ойстрахом и Леонидом Коганом. Бурные и романтические эпизоды жизни великого итальянца вдохновили гениального русского пианиста и композитора Сергея Рахманинова на сочинение «Рапсодии на тему Паганини» для фортепьяно с оркестром<sup>24</sup>.

Несмотря на огромный интерес в России к жизни и деятельности Паганини, русская паганиниана небогата специальными работами. В дореволюционное время она ограничивается переводом французской биографии Андерса, вышедшим в Петербурге в 1831 году, тотчас после издания этой книги в Париже, главой, посвященной Паганини, в книге Бориса Михаловского «Об игре на скрипке» (1901), небольшой работой Ивана Шулячука «Жизнь Паганини» (1912), представляющей собой, в основном, перевод работы французского музыковеда Продомма с приложением очерка Беннати, заимствованного из биографии Андерса, и его же брошюры «Секрет Паганини» (1913). В советское время изданы брошюра Марка Мейчика «Паганини» (1936), работа Константина Мостраса «24 каприса Паганини. Методический комментарий» (1959) и несколько статей и публикаций автора этих строк.

Для полноты картины следует назвать роман Анатолия Виноградова «Осуждение Паганини» (1937). Эта книга, автор которой очень вольно излагает биографию артиста, благодаря своей популярности и многочисленным переизданиям, оставалась до сих пор, к сожалению, единственным источником, откуда широкий круг советских читателей мог почерпнуть представление о жизни и деятельности Паганини.

Личность гениального итальянского скрипача продолжает возбуждать живой интерес и поныне. Чем дальше уходит в глубь веков образ Паганини, тем рельефнее вырисовывается гигантская фигура художника, наложившего печать своего гения на целую эпоху, вошедшую в историю европейской культуры как эпоха музыкального романтизма.

Искусство Паганини определило во многом творческий путь Шумана и Листа, оказало влияние на Шопена, Берлиоза, Мейербера, Россини. Лучшие умы эпохи — Гейне,

Гёте, Бальзак, Жорж Санд, Делакруа, Мюссе — испытали могучее воздействие игры этого «мага и волшебника» звуков.

Предлагаемая читателю книга состоит из двух самостоятельных, но взаимосвязанных частей — биографии артиста и характеристики его исполнительского и композиторского творчества.

Основываясь на подлинных документах, письмах самого Паганини, высказываниях современников, автор стремился осветить жизненный и творческий путь великого музыканта на фоне социально-политической и культурной жизни эпохи. В биографии Паганини осталось еще немало пробелов, противоречий, до конца не выясненных обстоятельств, а также неверно истолкованных фактов — результат применения ложных методов их освещения. Поэтому, прежде чем делать те или иные выводы и заключения, пришлось идти путем сопоставления, привлечения косвенных доказательств, проведения дополнительных изысканий.

В частности, пришлось отбросить, как порочный, метод, основанный на связи отдельных периодов жизни Паганини с его любовными увлечениями. Подобный «метод» применен почти всеми исследователями, в том числе Тибальди-Шиезой и Де Курси. Отдельные главы их работ так и озаглавлены: «Анжелика Кавана», «Элиза Бонапарт», «Карлотта Уотсон», «Елена» и так далее.

Бесспорно, женщины занимали большое место в биографии великого артиста и, с психологической точки зрения, тема «Паганини и женщины» заслуживает внимания. Он отдал дань «культу сердца», и это было согласно с романтической эстетикой. Но женщины никогда не заслоняли в жизни Паганини главного — искусства.

Если в биографической части имелась возможность использовать разработанный фактологический материал, то в разделе, посвященном творчеству, приходилось, по существу, заново восстанавливать облик Паганини — исполнителя и композитора.

Важным представлялось рассмотрение отдельных эстетических проблем творчества Паганини, связанных с романтизмом, народностью, с характером художественно-выразительных и технических приемов исполнительского искусства, содержанием и формой его произведений.

Не менее существенным оказалось выявление связи но-

ваторского искусства Паганини с творчеством его предшественников — создателей «золотого века» скрипки в Италии — Локателли и Тартини и современников — композиторов Россини и Беллини, поэта-революционера Фосколо.

Нельзя было пройти и мимо глубокого интереса великого скрипача к передовым течениям в современном ему музыкальном искусстве, в особенности к творчеству Бетховена и Берлиоза.

Связь с историческим прошлым его родины, как и симпатии к прогрессивным творческим направлениям в европейской музыке, помогают уяснить многое в облике Паганини — подлинного революционера в искусстве.

В этом разделе были использованы ранее изданные автором статьи, очерки и публикации, посвященные Паганини, а также материалы курса лекций «История и теория скрипичного искусства», прочитанного им в Московской ордена Ленина государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Задача настоящей работы — показать историческое значение деятельности музыканта-новатора, воссоздать образ Паганини — человека и художника, отразившего в своем искусстве героический дух итальянского национально-освободительного движения эпохи Рисорджименто.

Жизнь

A decorative flourish consisting of several overlapping loops and curves, rendered in a black, elegant script style.



# Италия

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

(1782—1801)

Ты знаешь край? Цветут лимоны в нем,  
И апельсин в листе горит огнем.  
Там с неба веет ветерок,  
Тих скорбный мирт и гордый лавр высок.

Гётте

В северо-западном углу Апеннинского полуострова, на берегу Средиземного моря, у подножья поднимающихся амфитеатром гор, как бы «замыкающих в объятиях прелестный морской залив», расположен древний город Генуя. Некогда небольшое поселение, позднее морская гавань и крепость, откуда смелые и беспокойные духом генуэзцы ходили в далекие заморские края открывать неведомые земли, Генуя с веками превратилась в центр Лигурийской области, стала родиной таких выдающихся деятелей итальянской культуры, как Христофор Колумб и Джузеппе Мадзини.

В этом городе, «где на каждом шагу перед вашими взорами предстает прекрасное, безобразное, жалкое, величественное, чарующее и отвратительное»<sup>1</sup>, родился Никколо Паганини.

Биографы, ссылаясь на рассказы самого Паганини, указывают на февраль 1784 года как на дату его рождения<sup>2</sup>. В действительности же Паганини родился 27 октября 1782 года и, следовательно, был почти на полтора года старше<sup>3</sup>. Никколо был не вторым ребенком в семье, как это считалось, а третьим. Старший брат, Карло, появился на свет

в 1778 году, второй, Бьяджо, родился в 1780 году, но умер в раннем детстве <sup>4</sup>.

О предках великого скрипача с его слов известно было только то, что они происходили «от Паганини, похороненного в церкви Санта-Анна в Капуе». На надгробии мы читаем:

Hic, Paganine, jaces Musarum gloria, Luci,  
Grammaticae pariter Rhetoricaeque decus  
Cujus jam meritis tantum Campania debet,  
Varroni quantum maxima Roma suo! \*

Установлено, что предки Паганини происходили из небольшого горного селения Карро, расположенного в восточной Лигурии, неподалеку от Сестри-Леванте. В семье Паганини никто не был музыкантом. Простые крестьяне, они тяготели к образованию, к науке. Одна из ветвей этого многочисленного рода, генеалогия которого прослеживается с начала XVIII века, выдвинула ряд видных церковных деятелей.

К этой ветви принадлежал и дед Никколо, Джованни Баттиста Паганини, родившийся в 1720 году. В молодости он переселился в Геную, где в 1745 году женился на Марии Анжеле Гамбаро, уроженке Монтесиньяно Генуэзской провинции. Вскоре, однако, он покинул Геную и поселился в Вико ди Пармиджани, где числился в списках прихода Сан-Стефано с 1746 года. От этого брака он имел двоих сыновей. Младший — Франческо Антонио Мариа, родившийся в 1754 году, — был отцом гениального скрипача <sup>6</sup>.

Как гласит выписка из метрической книги генуэзской церкви Санта-Кроче и Сан-Сальваторе: «Года 1782, 28 октября, Николаус Паганино, Антонио, сына Джованни Баттиста, и Терезы Джованни Боччардо, супруги, рожден и сегодня крещен; преемниками были Николао Карута Бартоломеи и Колумба Мариа Ферамолла, супруга» <sup>7</sup>.

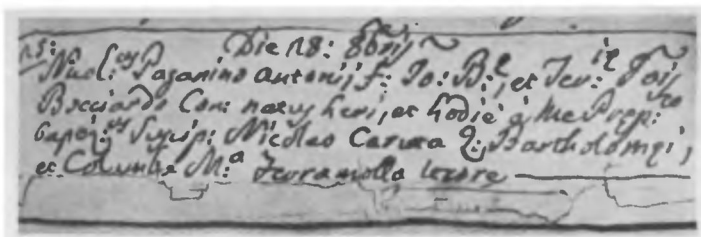
Церковь Санта-Кроче и Сан-Сальваторе находится в старинной части Генуи, расположенной на гористой местности, неподалеку от аристократических кварталов с роскошными палаццо и соборами. На одной из ее древних улочек, похожих на извилистые и узкие каменные прохо-

\* Здесь, Паганини, слава муз, ты лежишь,  
Равный грамматике, украшение риторики.  
Заслугам твоим Кампанья так же обязана,  
Как великий Рим своему Варрону! <sup>5</sup>

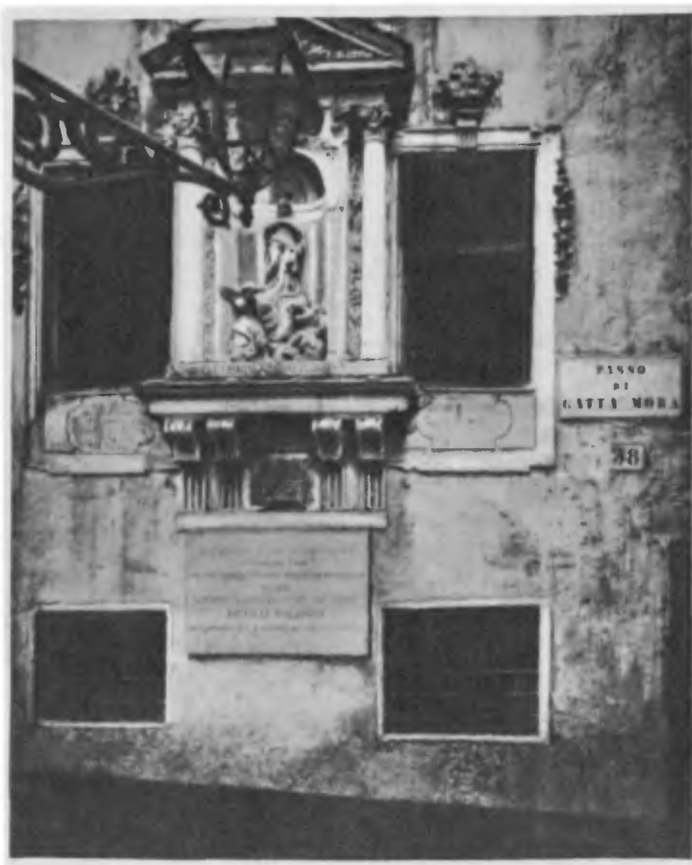




Генуя. С литографии А.А. Лемерсье по рисунку Э. Держа



Акт о рождении и крещении Н. Паганини. Из книги записей церкви Санта-Кроче и Сан-Сальваторе в Генуе



Дом в Генуе, где родился Н. Паганини.

ды, некогда служившие генуэзцам для защиты от набегов сарацин, сохранился дом, в котором родился Паганини.

Ночью излучины этой улочки принимают самые причудливые, порою фантастические очертания. Отсюда мрачное название «Passo di Gatta Mora» — «Улица Черной кошки». Здесь, вдали от природы и солнца, прошли детские и юношеские годы будущего виртуоза.

Антонио Паганини владел небольшой мелочной лавкой. В свободные от торговли часы он не гнушался работы упаковщика в генуэзском порту. Страстный любитель музыки, Антонио в молодости мечтал о карьере артиста; но, лишенный дарования, не пошел дальше посредственной игры на мандолине. Впрочем, неприятельное исполнение им народных песен, кажется, пользовалось успехом в кругу не слишком искушенных в музыке приятелей. Неудовлетворенное честолюбие и обманутые надежды наложили отпечаток на характер Антонио, сделали его раздражительным и жестоким.

Тереза Бочхардо была простой крестьянкой. Кроткая и религиозная женщина страдала от деспотизма мужа и искала утешения в любви к детям. Их было у нее пятеро, но Тереза безотчетно предпочитала всем остальным своего третьего сына Никколо—хрупкого и болезненного ребенка. Характерно, что вера в чудесное, столь распространенная в то время, витала уже над его колыбелью. Суеверная, склонная к экзальтации, Тереза по одной ей известным приметам и сновидениям уверовала в то, что любимый сын будет великим скрипачом.

Много лет спустя, во время европейских триумфов Паганини, она писала ему: «Делай все, что в твоих силах, дабы имя твое стало бессмертным»<sup>8</sup>.

Истинно итальянское честолюбие женщины, ставившей превыше всего артистическую славу сына, оказало влияние на черты характера Никколо. До конца жизни он сохранял к ней нежную сыновнюю привязанность. Совсем иные взаимоотношения сложились у него с отцом. Безотрадно протекала юность художника в родном доме.

Музыкальное дарование проявилось у Никколо еще в раннем детстве. Едва начал он осознавать окружающее, музыка стала его страстью, жизнью. Когда Паганини было пять лет, звон колоколов, такой, какой бывает только в Италии, доставлял ему величайшее удовольствие, а иногда вселял странное чувство меланхолии<sup>9</sup>. В церкви, куда

он часто ходил с матерью, «звуки органа трогали его до слез»<sup>10</sup>.

Часами мог он слушать венецианские и неаполитанские народные песни в исполнении отца. Четырехлетний мальчик уже безошибочно поправлял фальшивые звуки, извлекавшиеся из мандолины неискусными пальцами Антонио. «Музыкальная тонкость слуха Паганини, — писал впоследствии его врач Франческо Беннати, — превосходит все, что можно вообразить себе. Среди многочисленного оркестра, во время оглушительного звучания труб и барабанов, ему стоит только коснуться слегка струн, чтобы настроить свою скрипку, и при тех же обстоятельствах он слышит самые незначительные неточности настройки струн инструмента на невероятно далеком расстоянии. Во многих случаях он доказал совершенство своей музыкальной организации, играя чисто на расстроенной скрипке»<sup>11</sup>.

Антонио был достаточно наблюдательным. Он заметил необычайно сильное впечатление, которое производила музыка на ребенка, в отличие от отца обладавшего тончайшим слухом. Он начал учить сына сначала игре на мандолине и гитаре, а затем на скрипке. Как и отец Листа, он надеялся увидеть в артистической карьере сына осуществление своих разбитых мечтаний.

Своеравный и деспотичный отец, Антонио оказался еще более суровым педагогом. В автобиографии Паганини рассказывает, что с утра до ночи его заставляли играть на скрипке. «Когда отцу казалось, что я недостаточно прилежен, то он, дабы придать усердия, лишал меня еды. Это оказало пагубное влияние на мое физическое состояние. Между тем, не было необходимости прибегать к таким жестоким мерам, так как я сам увлекался скрипкой и непрестанно работал над тем, чтобы изобретать новые, еще неизвестные приемы игры, звуковые результаты которой приводили слушателей в изумление. В тесном кругу наших знакомых уже тогда полагали, что я должен буду возбуждать к себе внимание»<sup>12</sup>.

Непосильные для ребенка занятия и болезни сказались на его и без того хрупком здоровье, способствовали развитию предрасположения к туберкулезу. Необычайная раздражительность нервной системы явилась причиной частых заболеваний, которым Паганини был подвержен с детских лет. «На четвертом году жизни у него была корь, и болезнь эта, редко злокачественная у детей, приня-

ла характер недуга необыкновенно жестокого. Нервная система пострадала до того, что оказалась каталепсия, и он целый день пролежал в состоянии совершенной бесчувственности. Огорченные родители облекли его уже в саван, хотели положить в гроб, когда легкое движение возвестило присутствующим, что он еще жив. На седьмом году Паганини болел скарлатиной, которая также имела пагубное влияние на его нервную систему: оказались содрогания, судороги и спазматическое сжимание мышц, возобновлявшееся и впоследствии. Нельзя не упомянуть здесь о двух горячках с пятнами, которым подвергался Паганини в своем детстве, и о страдательном состоянии во всем продолжении оных нервной системы»<sup>13</sup>.

Первым скрипачом, у которого учился Паганини, некоторые биографы называют Джованни Серветто или, точнее, Антонио Мариа Черветто, как он именуется в реестре театральных музыкантов Генуи за 1787—1790 годы. Записи имен и выплачиваемого жалования, содержащиеся в реестре, дают ясную картину профессионального положения генуэзских музыкантов того времени. Судя по ним, Черветто — скромный скрипач, фигурировавший в группе подсобных музыкантов<sup>14</sup>.

Сам Паганини в двух прижизненно опубликованных автобиографиях не упоминает имени Черветто. Это вызывает сомнение в правильности утверждений о том, что он был первым учителем великого артиста.

Граничившие с чудом успехи сына пробудили в Антонио ненасытную алчность. В сущности, он всегда был обуреваем духом корысти и стяжательства. Страсть к музыке уживалась в нем с неменьшим влечением к азартным играм. С упорством маньяка он занимался хитроумными математическими вычислениями и комбинациями, с помощью которых хотел предугадать, какие номера лотерейных билетов принесут ему счастливый выигрыш. Поняв, что талант сына представляет более надежный путь к достижению богатства, Антонио рано стал заставлять ребенка выступать за деньги.

На Никколо обратил внимание видный генуэзский музыкант, композитор Джованни Ньекко — автор популярных в то время мелодрам. Будучи сам скрипачом, он давал мальчику ценные советы и указания. Как признает Паганини, Ньекко оказал некоторое влияние на его музыкальное развитие<sup>15</sup>.

Вероятно, Ньекко уговорил Антонио передать сына в более умелые руки и указал на своего учителя — первого скрипача капеллы собора Сан-Лоренцо — Джакомо Коста. Уроки с Коста продолжались в течение полугода. Консервативный и педантичный музыкант придерживался канон старой итальянской школы. Никколо нельзя было назвать покорным учеником. У него рано начали проявляться необычные для ребенка инициатива и самостоятельность мышления. «Я с удовольствием вспоминаю милого старого Косту, но я-то вряд ли доставил ему много удовольствия, так как многие его укавания казались мне противостоительными и у меня не было ни малейшего желания перенять у него способ ведения смычка»<sup>16</sup>.

Ко времени занятий с Костой относятся первые выступления Паганини перед широкой публикой. Генуя была крупным музыкальным центром, хотя и не могла соревноваться со своей старой соперницей Венецией блеском оперных театров. Особенно славилась Генуя превосходными инструментальными исполнителями, музыкальными празднествами и торжествами. Во всех генуэзских церквях были органы и специально оборудованные помещения для оркестра. Опытные мастера возглавляли церковные капеллы. Во время религиозных церемоний исполнялась музыка Корелли, Вивальди, Лео, Дуранте, Моцарта. В Генуе было распространено и светское камерное инструментальное музицирование. Струнные квартеты генуэзских музыкантов пользовались известностью в Европе. Знатные синьоры содержали домашние театры, на сцене которых ставились оперы и оратории в исполнении прославленных певцов и певиц<sup>17</sup>.

Генуэзская публика была очень требовательна. Она «подмечает малейший промах, ни к чему не относится добродушно, подстерегает, видимо, любой повод освидетельствовать исполнителей и одинаково беспощадна к актерам и актрисам. Но поскольку тут нет других проявлений общественной жизни, где дозволялось бы выразить хоть малейшее неудовольствие, генуэзцы, видимо, хватаются за эту единственную возможность»<sup>18</sup>.

Несмотря на высокий уровень музыкальной культуры, среди местных скрипачей не было яркой творческой фигуры, и детские впечатления Паганини в этом отношении довольно скромны. Из генуэзских скрипачей он мог слышать только Джованни Баттисту Педевиллу, испанца по

происхождению. Это был наиболее известный исполнитель концертов в местных церквях.

Мало вероятно, чтобы шестилетний мальчик, как указывают некоторые биографы, мог слышать игру Антонио Лолли, крупнейшего итальянского виртуоза того времени, приехавшего в Геную в 1788 году. Фетис называет имя польского скрипача Августа Дурановского, посетившего Геную и открывшего юному Паганини «секрет всего того, что можно сделать на скрипке»<sup>19</sup>. Но сведения, приводимые Фетисом, сомнительны, поскольку точная дата пребывания Дурановского в Генуе не установлена.

В гораздо большей степени могло сказаться на развитии юного Паганини влияние искусства выдающихся вокальных виртуозов, которых он слышал в Генуе. Рассказывая о своих детских музыкальных впечатлениях, он упоминает имена знаменитого сопраниста Луиджи Маркези и известной певицы Терезы Бертинотти. Впоследствии Паганини будет всегда проявлять большой интерес к вокальному искусству. Дружеские узы свяжут его с крупнейшими современными ему певцами: Крешентини, Веллутти, Рубини, Лаблашем.

Судя по концертным программам молодого Паганини, юный скрипач воспитывался на бывшей тогда в ходу музыкальной литературе — произведениях Плейеля, Виотти, Роде, Крейцера, вероятно и Тартини. До выдвижения Виотти и последующего расцвета Парижской школы, Тартини как композитор и педагог оказывал наибольшее влияние на развитие скрипичного искусства. В генуэзских библиотеках сохранилось множество произведений Тартини в изданиях того времени. Традиции его школы в Генуе поддерживал упомянутый Педевилла, ученик выдающегося воспитанника Тартини — Пьетро Нардини.

Паганини, как и его предшественники — итальянские скрипачи XVII—XVIII веков, начал с игры в церковных концертах. Церковь еще отчасти продолжала сохранять в Италии значение концертного зала. Городские соборы и церкви редко посещали люди из так называемого хорошего общества. Аристократия и богатое купечество слушали мессу в собственных капеллах. Там служба была прилично короткой, а «кавалъеры серванти», согласно светским правилам того времени, держали в одной руке молитвенник, а в другой веер или маленькую собачку своей дамы<sup>20</sup>. Посетителями городских церквей были главным

образом мелкие буржуа, ремесленники, крестьяне, завлекаемые сюда театральной пышностью богослужения и в особенности музыкальными номерами, исполнявшимися порою первоклассными артистами.

Французский путешественник, посетивший в середине 60-х годов XVIII века Италию, оставил описание так называемой большой мессы с музыкой в одной из церквей Болоньи: «Вступления, симфонии, менуэты, ригодоны, арии, дуэты, хоры, в оркестре — барабаны, свирели, одним словом все, что служит для создания гармонического (музыкального.— И. Я.) спектакля, было здесь. Это было образцовое произведение безбожия. Если бы композитор создал мессу для богини сладострастия, он не мог бы найти звуков более нежных и модулирующих более распутных»<sup>21</sup>.

В автобиографии Паганини указывает, что он начал выступать в церкви в возрасте восьми с половиной лет с исполнением концерта Плейеля. Однако печатные отклики на игру юного скрипача относятся к более позднему времени.

Впервые имя Паганини мы встречаем в 1794 году на страницах генуэзской газеты «Avvisi», сообщавшей в хроникальной заметке, что 26 мая, во время большой мессы, «гармонический концерт, исполненный талантливым мальчиком Никколо Паганини, учеником знаменитого профессора скрипки синьора Джакомо Косты, вызвал всеобщее восхищение»<sup>22</sup>.

В той же газете от 6 декабря 1794 года, в заметке, посвященной празднеству в честь Санто-Элиджьо, покровителя университета Орефичи, упоминается об исполнении 1 декабря в одной из генуэзских церквей мессы с оркестром: «Благодаря этому,—писал хроникер,—мы имели удовольствие услышать гармонический концерт для скрипки, исполненный с большим искусством юным двенадцатилетним синьором Никколо Паганини; он выступит еще в понедельник, 8 декабря, во время оратории в церкви Ф. Нерри»<sup>23</sup>.

В этих концертах Никколо познакомился с искусством прославленных вокальных виртуозов, с произведениями старинной итальянской культовой музыки, любовь к которой он сохранил на всю жизнь. Однако работа в церкви не пробудила в нем сколько-нибудь заметных религиозных чувств. Наоборот, возможно, что именно наблюдая с дет-



ских лет неприглядную картину закулисной стороны церковной жизни, он получил непреодолимое отвращение к церковщине, и это было первым толчком к формированию его атеистических взглядов.

Имя Паганини стало настолько известным в Генуе, что летом 1795 года он выступил со своим первым самостоятельным концертом в Сант-Агостино—крупнейшем театре города. «В будущую пятницу 31 июля,— оповещала своих читателей газета «Avvisi»,— состоится академия в театре Сант-Агостино. Ее дает в этот день Никколо Паганини, генуэзец, подросток, уже известный на родине способностью владеть скрипкой. Он отправляется в Парму для усовершенствования в своем искусстве под руководством знаменитого профессора А. Роллы. Не имея возможности покрыть необходимые для этого большие расходы, он берет на себя смелость просить своих соотечественников оказать ему помощь в осуществлении задуманного проекта и приглашает посетить развлечение, от которого он ждет хороших результатов и одобрения»<sup>24</sup>.

К этому времени общественно-политическая обстановка в Генуе все более накалялась. Отголоски французской буржуазной революции, прокатившиеся по всей Европе, с особенной силой сказались на севере Италии, всегда экономически и культурно связанном с Францией. Генуэзцы бурно проявляли симпатии ко всему французскому. На карнавале 1794 года публика освистала в театре Сант-Агостино английские контрдансы в исполнении балетной труппы и потребовала экспромтом исполнить балет на тему французской революционной песни «Карманьола»<sup>25</sup>.

Скрипичные вариации на мелодию «Карманьолы» мы встречаем в программе первого концерта Паганини. Конечно, трудно усмотреть в этом сознательное проявление революционных настроений тринадцатилетнего артиста. Это скорее дань духу времени, ветер фронды, коснувшийся музыкального искусства. Зажигательная мелодия «Карманьолы», расцвеченная виртуозными трудностями, вызвала в исполнении маленького музыканта бурю восторга у слушателей.

Возможно, что именно на этом концерте произошло знакомство Паганини с маркизом Жанкарло Ди Негро—генуэзским патрицием и покровителем искусств. Роскошный палаццо Ди Негро на улице Ломеллини посещали вы-

дающиеся поэты, художники, артисты. Это был один из самых блестящих литературных салонов того времени.

Исполнение революционной песни на концерте не помешало зарождению горячего чувства симпатии у родовитого аристократа к гениально одаренному мальчику. На протяжении всей жизни Паганини Ди Negro и его семья оставались горячими почитателями искусства великого артиста, их связывали близкие дружеские отношения.

В салоне Ди Negro в ноябре 1796 года игру Паганини услышал знаменитый французский скрипач Родольф Крейцер. Он приехал в Геную, как сообщали газеты, для участия в академии, организованной в честь Жозефины де ля Пажери-Богарне, жены главнокомандующего французской армией в Италии. Крейцер был поражен легкостью и грацией, с какой мальчик исполнил одну из его труднейших пьес, и предсказал ему блестящую будущность<sup>26</sup>.

Видимо благодаря материальной поддержке Ди Negro Паганини в 1796 году удалось совершить, вместе с отцом, свою первую концертную поездку по городам Северной Италии, в которой их сопровождал маркиз. Во Флоренции Никколо был представлен известному скрипачу Сальваторе Тинти. Услышав игру юного виртуоза, он, по словам итальянского биографа Паганини Конестабиле, буквально «окаменел»<sup>27</sup>. После концерта в местном театре, прошедшего с успехом, путешественники направились в Парму к Алессандро Ролле, придворному скрипачу и директору герцогской капеллы. У него, по совету друзей, Паганини должен был усовершенствовать свою игру.

Обстоятельства занятий с Роллой остаются невыясненными. По словам самого Паганини, Ролла, услышав его игру, заявил, что он не может ничему его научить<sup>28</sup>; по свидетельству Конестабиле, Паганини все же брал уроки у Роллы<sup>29</sup>. Впрочем, если даже принять версию Конестабиле, то навряд ли уроки Роллы, типичного эпигона классической школы, могли оказать влияние на формирование скрипичного стиля Паганини.

Плодотворными оказались занятия Паганини в Парме по композиции. Ролла направил Паганини к Фердинанду Паэру, в то время самому блистательному оперному композитору Италии, который в 1796 году был не в Германии, как думал Фетис<sup>30</sup>, а служил вместе с женой, известной певицей Рикорди, у герцога Пармского. Паэр сразу

оценил незаурядное творческое дарование Паганини, но непосредственное руководство занятиями передал своему учителю, виолончелисту Гаспаро Джиретти — мастеру контрапункта, оставив за собой лишь общее руководство. Паэру, как опытному мелодисту, Паганини обязан выработкой выразительного и напевного мелодического стиля.

Композиторский талант проявился у Паганини в раннем детстве. Восемилетним мальчиком он написал сонату для скрипки, в тринадцатилетнем возрасте выступил с исполнением собственных вариаций. По Конестабиле, занятия теорией музыки продолжались в течение двух лет. Двадцать четыре фуги написал за это время Паганини в качестве учебного задания без инструмента. В Парме же были сочинены два скрипичных концерта для «академии в большом театре», а также многочисленные инструментальные пьесы.

Паэр и Ролла выражали сомнения в плодотворности новых приемов игры, которые продолжал совершенствовать Паганини, но, тем не менее, они высоко ценили его исполнительское дарование и помогли ему выступить при Пармском дворе. Это обстоятельство и концерт в местном театре принесли Паганини более широкую известность.

Покинув Парму, юный артист предпринял с отцом поездку по Северной Италии. Однако бурные политические события мало благоприятствовали артистическим турне, и в конце 1798 года Паганини возвратились в родную Геную.

В то время молодая Лигурийская республика, созданная Наполеоном Бонапартом в Генуе, сражалась на стороне французских войск против австрийцев. Долгие месяцы осажденный город, подвергаемый непрерывным артиллерийским обстрелам, терзаемый голодом и эпидемиями, вел героическую борьбу. «Печальным городом неизвестности, тревоги и нищеты» называла Геную местная газета<sup>31</sup>. Аристократия, купечество и видные музыканты покидали город, предпочитая укрыться в более безопасных местах. Культурная жизнь замерла. «Я не получаю известий из Генуи, — писал итальянский корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» в ноябре 1799 года, — так как боязливые музы покинули этот город... Тинти и Дрей, лучшие композиторы Флоренции, живут теперь в Венеции, а другие музыканты нашли прибежище в более спокойных провинциях»<sup>32</sup>.

Семья Паганини поселилась в Польшевере — одном из предместий Генуи, где отец владел небольшим домом. Здесь Паганини провел два года, отдавшись занятиям музыкой. Эти бурные 1799 и 1800 годы явились важным переломным периодом в творческой биографии артиста. Именно тогда начало складываться его мировоззрение, формироваться музыкальный гений.

Революционные идеи, принесенные французскими республиканскими войсками, потрясли до основания феодальную Италию, раздробленную, стонущую под игом австрийских поработителей, породили в сердцах итальянского народа жажду национального освобождения и объединения.

Глубокий переворот, происходивший в общественном сознании, возбужденную обстановку тех лет ярко охарактеризовал Стендаль: «Переход от изнеженности к глубоким чувствам, вызванным неожиданным прибытием французской армии, был резок. Вскоре создались новые, страстные нравы. 15 мая 1796 года целый народ понял, что все, уважавшееся им дотопе, было в высшей степени смешным, а порою и отвратительным. Уход последнего из австрийских полков ознаменовал падение старых идей: вошло в моду рисковать жизнью. Все увидели, что после стольких веков пресных чувств надо было любить отечество подлинной любовью, стремиться к героическим подвигам»<sup>33</sup>.

Семнадцатилетний Паганини, увлеченный свободолоубивыми идеями, сильными чувствами, владевшими итальянской молодежью, целыми днями, порою до полного физического изнеможения, работал на инструменте. Он вкладывал в занятия весь свой юношеский пыл и огненный темперамент. Смелые импровизации, в которых находили воплощение образы, создаваемые его не знавшей преград фантазией, пугали отца. Он опасался, что исполнение сына не будет иметь успеха у публики, привыкшей к респектабельной игре виртуозов классического направления. Однако настойчивые попытки заставить сына следовать традиционной манере исполнения оставались безуспешными. Никколо упорно не желал слушать его советов, не хотел идти в искусстве проторенными дорогами, хотя бы это и обещало материальный успех. Назревал конфликт, вскоре приведший к разрыву между отцом и сыном.

Немногие минуты отдыха Никколо уделял чтению, от-

давался игре на любимой им гитаре. Юноша особенно увлекался романом Уго Фосколо «Последние письма Якопо Ортиса», которым зачитывалась вся итальянская молодежь. В образе героя романа, в его трогательной любви и патриотическом отчаянии, глубоко волновавших читателей, поэт воплотил иллюзии, надежды, горячее увлечение, любовь, отчаяние и горе молодежи Италии.

Не сохранилось никаких документов, которые свидетельствовали бы о том, что Никколо в детстве посещал школу. Но, видимо, в юности и в зрелом возрасте Паганини занимался самообразованием. Он не только обладал внешней культурой, умением обращаться с людьми, но и знал французский язык, немного немецкий и английский, историю родной страны, мог по памяти цитировать произведения классической литературы, обнаруживал познания в мифологии и истории, был остроумным и занимательным собеседником.

По ночам, тайком от отца, Никколо пробирался в Геную. Эти опасные поездки в разгар военных действий, когда его могли принять за вражеского лазутчика, совершались им со смелостью карбонария. Здесь, в palazzo маркиза Ди Негро, в богатой музыкальной библиотеке, он просиживал до рассвета над произведениями Корелли, Вивальди, Локателли, Тартини и других мастеров старой итальянской школы.

Воображение Паганини захватили соната «Трель дьявола» Тартини, открывшая ему неведомый мир фантастических образов, и, в особенности, забытые «Каприччи» Локателли. Под влиянием новых приемов виртуозной скрипичной техники, примененных Локателли в этом сочинении, Паганини начал в 1801 году писать свои знаменитые «24 каприччи» для скрипки соло. Они создавались в годы, когда пятнадцатилетний Алессандро Мандзони написал свою первую, ставшую известной, поэму «Торжество свободы».

Несмотря на тревожное время, Паганини выезжал в сопровождении отца с концертами в другие города. В 1800 году он посетил Ливорно, где, по приглашению английского консула, играл перед леди Гамильтон и лордом Нельсоном, сопровождавшими неаполитанскую королеву при посещении этого города<sup>34</sup>.

В декабре того же года Паганини дал два концерта в Модене, в театре Рангони. Сохранившиеся программы да-

ют представление о репертуаре молодого скрипача. 5 декабря он выступил после комедии «Муж четырех жен», исполнив концерты Роде и Крейцера, обработку увертюры к опере «Лодоиска» Майра, «украшенную флажолетами», и вариации на тему «Карманьолы», а 25 декабря сыграл два скрипичных концерта и пьесу собственного сочинения — «Испанское фанданго», в котором, как гласит программа, он «будет подражать пению разных птиц»<sup>35</sup>. Это первые упоминания о применении Паганини игры флажолетами и эффектов натуралистического звукоподражания; последнее типично для раннего периода исполнительской деятельности артиста.

Чем больше чувствовал себя Паганини художником, тем нестерпимее становился для него деспотизм отца. Непонимание его творческих устремлений, постоянные семейные раздоры угнетали Никколо. Паганини просил отца отпустить его на музыкальные празднества в Лукку, где он мог бы блеснуть своей игрой. Но отец долго не соглашался на это: материальные выгоды представлялись сомнительными. Наконец он вынужден был уступить, и Никколо, сопровождаемый старшим братом Карло (также скрипачом), покинул родной дом. Больше он туда не возвратился.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

(1801—1813)

И небеса очам открыты,  
И полнится блаженством грудь.

*Гейне*

Привольно раскинулась в живописной долине, среди апельсиновых и лимонных рощ, Лукка. Небольшой город, насчитывавший около тридцати тысяч жителей, славился расположенными неподалеку целебными источниками. Знаменитые луккские воды привлекали массу приезжих, к

немалой выгоде содержателей местных гостиниц и торговых заведений.

Лукка, родина Луиджи Боккерини и Франческо Джеминьяни, была значительным музыкальным центром. Местная капелла, основанная еще в XIV веке, театр, три семинарии с музыкальными факультетами—все это было необычным для провинциального итальянского города. Особый блеск музыкальной жизни Лукки придавали ежегодные церковные празднества Санта-Кроче и Сан-Мартина, на которые стекались паломники со всех концов страны. Далеко за пределами Лукки пользовались известностью семьи луккских музыкантов — Квиличи и Пуччини. Глава последней Доменико Пуччини (позднее директор герцогской капеллы)—дед Джакомо Пуччини, прославленного автора «Богемы» и «Мадам Баттерфляй».

Незадолго до приезда молодого Паганини местные революционные элементы провозгласили в Лукке республику. Этому охотно содействовали французские войска, находившиеся в ту пору в Италии и не преминувшие дважды обложить луккских аристократов за сотрудничество с австрийцами колоссальной контрибуцией в два миллиона франков. Обстановка в городе была напряженной из-за непрекращающихся стычек между местными якобинцами и роялистами.

Здесь 14 сентября 1801 года впервые Никколо выступил на музыкальном празднестве в честь Санта-Кроче.

В сохранившемся дневнике некоего аббата Джакомо Челлини, члена местной церковной капеллы, содержится описание обстановки, в которой происходило это выступление молодого скрипача: «Музыка (концерт) продолжалась очень долго, что явилось неуважением к прелату, так как впервые во время мессы был исполнен скрипичный концерт. Его играл некий Паганини, генуэзский якобинец, который выступил тотчас после «Курии»; концерт длился двадцать восемь минут. Этот профессор очень искусен, но не обладает ни хорошим вкусом, ни чувством музыкального суждения. Он подражал на скрипке пению птиц, имитировал звуки флейты, трубы, валторны и т. п. Концерт он закончил комическим образом, все невольно смеялись. В то же время слушатели восхищались мастерством и талантом артиста. Я сказал, что у него нет ни хорошего вкуса, ни музыкального суждения, ибо подражание птицам и

различным инструментам на скрипке показывает искусственность профессора, но, будучи далеким от действительности, является всего лишь капризом молодости, уместным в академии, и то с некоторой умеренностью, но нетерпимым в святом месте. Тем не менее, концерт имел очень большой успех, и все якобинцы первые объявили, что никогда не слышали на Санта-Кроче подобной музыки; всякому, кто отважился бы возражать, грозила тюрьма<sup>1</sup>.

Тот факт, что Паганини был окрещен луккскими церковниками «генуэзским якобинцем» и ему была оказана поддержка местными революционерами, указывает на причастность молодого артиста к национально-освободительному движению тех лет. Здесь таятся корни его ненависти к ордену иезуитов, с такой силой проявившейся позднее, корни его антиклерикализма и атеистических взглядов, несмотря на то, что он и получил дома «благочестивое воспитание».

Успех в Лукке явился добрым предзнаменованием для начинающего концертанта. Оттуда он направился через северную Италию в Тоскану, посетив Пизу, Милан, Парму, Ливорно. Однако каких-либо сведений об этой поездке не сохранилось, если не считать различного рода чудесных происшествий и приключений, о которых, склонный к мистификации, Паганини рассказывает в автобиографии.

К этому времени следует отнести возникновение фантастических легенд о Паганини. Ослепительная виртуозность и необычные приемы игры, захватывающий темперамент, оригинальность сочинений возбудили легко воспламеняющееся воображение соотечественников. Одни связывали Паганини с тайным обществом карбонариев, другие приписывали ему тяжкие преступления. Наиболее суеверные из слушателей видели в колдовских чарах его скрипки проявление нечистой силы. В этом сказывались отголоски народных представлений о мастерстве скрипача, мастерстве, которым нельзя овладеть иначе как с помощью дьявола. Суеверия эти нашли свое воплощение и в образах искусства. Вспомним знаменитую сонату «Трель дьявола» Тартини, Мефистофеля в «Фаусте» Гёте, завораживающего слушателей звуками своей скрипки. Интересно отметить, что «чертовщина» никогда не связывалась с игрой на фортепьяно, которое не было, подобно скрипке, народным инструментом.

Сам Паганини, казалось, нисколько не заботился обо



всех пересудах и толках. Полной грудью вдыхал он живой, теплый воздух свободы. Но к молодому артисту со всех сторон тянулись жадные руки дельцов, его подстерегали всяческие соблазны. Наделенный от природы живым воображением, горячим темпераментом, Паганини предается разгульной жизни, азартным играм. Проиграны последние деньги; еще немного, и им была бы проиграна скрипка работы знаменитого Гварнери дель Джезу — дар почитателя из Ливорно. Опасность потерять этот драгоценный инструмент, с которым он никогда не расставался, отрезвила молодого музыканта. «Я совершенно отошел от азартных игр, которым пожертвовал частью своей юности, и отрекся от этой несчастной страсти, уверенный, что игрок должен всюду презирать»<sup>2</sup>.

Ему еще не было двадцати лет, когда на его жизненном пути впервые появилась женская фигура. С ней связывают некоторые биографы таинственное исчезновение Паганини в 1802 году, после первых блистательных концертных дебютов<sup>3</sup>. В дальнейшем он всегда будет опутан сетью любовных интриг в духе романтических авантюрных приключений, составляющих ту часть его биографии, которая особенно охотно освещается в литературе.

Но эта любовь была первым сильным чувством, захватившим молодого музыканта. Имени своей возлюбленной Паганини никогда не называл, и обстоятельства знакомства с ней остались окутанными тайной. Такая сдержанность говорит о многом. В ее имении в Тоскане Паганини провел три года, занимаясь, как он рассказывает, земледелием и игрой на гитаре. Игра на этом инструменте, в которой он достиг высокой степени виртуозности, оказала большое влияние на выработку им новых приемов скрипичной техники. Здесь, в тиши и уединении, им были написаны сонаты для скрипки с сопровождением гитары, квартеты для скрипки, альты, виолончели и гитары, многочисленные гитарные пьесы.

Никогда больше не было у Паганини столь длительно-го увлечения, и, пожалуй, ни одна женщина не имела на него столь благотворного влияния. О ней одной, так же как о матери, вспоминал он с нежностью и сожалением как о верном друге. Впоследствии Паганини будет одинок, несмотря на многочисленные любовные похождения. Одиночество закалит его сердце, сроднит со скрипкой, направит творческие силы по новому пути.

В 1805 году Паганини внезапно появляется на концертной эстраде в той же Лукке. Применявшиеся им тогда толстые струны и длинный смычок вызвали удивление и даже насмешки слушателей, но с первых же звуков его скрипка покорила публику. Успех был столь бурным, что монахи (концерт происходил в церкви) должны были покинуть места на хорах, дабы пресечь крики одобрения, непристойные в святом месте.

К тому времени в Лукке была провозглашена монархия. Водворенная на престол Наполеоном I его сестра Элиза Бачокки получила титул принцессы Пьомбино и Лукки. Эта, по талантам и легкости нравов, луккская Семирамида превратила город в маленькую копию Парижа. Пышный двор принцессы по тонкости этикета мало в чем уступал Тюильри.

Луккский двор стремился привлечь Паганини на службу в качестве придворного музыканта. От имени Элизы Бачокки Паганини было сделано предложение занять место директора придворной оперы и личного солиста ее высочества. Молодой артист дал согласие, хотя материальные условия были не блестящими. Его привлекало не только льстившее молодому самолюбию предложение, но и музыкальная атмосфера, царившая в этом сравнительно небольшом провинциальном городе.

Несмотря на благосклонность принцессы (Паганини пожаловали чином капитана жандармов, дабы он мог участвовать в ее интимных вечерах), придворные обязанности артиста были далеки от синекуры. Он должен был управлять оперными спектаклями, три раза в неделю играть в личных апартаментах принцессы, заниматься устройством академий для придворной аудитории. Кроме того, не мог он уклониться и от игры квартетов с принцем Бачокки, мужем Элизы, который был страстным любителем скрипки.

О характере обязанностей придворных музыкантов дает представление одно из донесений секретаря кабинета Фрюссара генеральному интенданту: «Имею честь уведомить Вас, что по приказу повелительницы оркестр капеллы будет распущен первого января 1808 года. Ваше превосходительство соблаговолит сообщить об этом высокому решению его превосходительству кавалеру (маркизу Рафаэлло Манзи) и поставить в известность, что согласно воле ее высочества жалованье по бюджету будущего 1808



**ПЬЕТРО ЛОКАТЕЛЛИ**  
С современной гравюры



**ФЕРДИНАНДО ПАЭР**  
С современной литографии



**РОДОЛЬФ КРЕЙЦЕР**  
С современной гравюры



Сон Тартини. С литографии Л. Байи (1834 г.)

года предназначается лишь нижепоименованным профессорам музыки:

45 эю в месяц двум братьям Паганини

25 эю в месяц для тенора

18 эю в месяц синьору Доменико Пуччини

при условии, что они будут повсюду сопровождать ее высочество. Такое же жалованье будет дано синьору Рустичи на тех же условиях. Наконец необходимо платить 15 эю в месяц двум скрипачам. Все это составит сумму в 118 эю. Вы будете любезны оповестить вышеперечисленных профессоров музыки, что они должны будут повсюду сопровождать их высочества — в Пьомбино, в Масса, на луккские воды, — когда им прикажут и когда это будет угодно их высочествам. Расходы по поездке будут возмещены»<sup>4</sup>.

Интересные подробности жизни Паганини при дворе принцессы Элизы, характеристика его манеры игры отражены в письмах из Лукки французского археолога и скрипача-дилетанта Буше де Перта, относящихся к 1809—1810 годам: «Принц Бачокки страстный любитель скрипки, и мы играем квартеты. Генуэзец по фамилии Паганини держит первую скрипку и играет на гитаре»<sup>5</sup>.

«Паганини также «его высочество» в своем жанре, и когда он будет меньше шаржировать и откажется от того, чтобы быть великим паяцем скрипок, он станет великим герцогом, даже самым императором и сможет воскликнуть, как это сделал один виртуоз: «Я предпочитаю быть императором скрипок, чем скрипкой императора»<sup>6</sup>.

«...Я вам уже говорил об одном итальянце, с которым музицирую у принца Бачокки. Он приехал сюда с концертами и имеет ошеломляющий успех. Это генуэзец, самоучка, по фамилии Паганини. Так не играет никто. Но он портит игру панталонадами, недостойными искусства и своего прекрасного таланта; я слышал его импровизирующим в концерте Виотти каденцию, в которой он подражал ослу, собаке, петуху и другим животным. Иногда, начиная пьесу, он рвет струну. Казалось бы, следует остановиться, а он продолжает игру на трех струнах. Затем исполняет вариации на четвертой струне. В чем он великолепен, так это в арпеджио, двойных нотах и пиццикато, которое извлекает левой рукой, не расстраивая скрипки. Затем он соединяет все приемы игры, и это кружит головы. Итальянцы, которые любят ловкие штуки, аплодируют до безу-

мия, и когда артист выходит из театра, его провожают сотни людей»<sup>7</sup>.

В Лукке Паганини сблизился с аббатом Доменико Квилличи и его семьей. Директор семинарии Сан-Мишель, где он вел классы сольфеджио, пения и контрапункта, известный педагог, чьи ученики работали по всей Италии, Квилличи оказал большое влияние на молодого артиста, заставил работать его над окончательной редакцией «24 каприччи». Серьезные художественные интересы кружка Квилличи, исполнение и сочинение музыки сказались на формировании музыкального вкуса Паганини.

Нежная любовь к младшей дочери Квилличи Элеоноре осталась одним из самых светлых воспоминаний в его жизни. Ей он посвятил сборник сонат для скрипки и гитары опус три, о ней не забыл много лет спустя, составляя свое завещание.

Старший сын Квилличи Бартоломео рисует привлекательный облик и черты характера начинающего виртуоза: «Паганини вызывал всеобщее восхищение, когда молодым человеком, получив приглашение, поселился в Лукке. Он был милосерден к несчастным, особенно к представителям своей собственной профессии, насколько позволяли его средства, не был ревнивым и завистливым и, сам работая на инструменте, уважал других профессоров, хотя бы они и были ниже его. Иногда, очень вежливо, без какого-либо подчеркивания своего превосходства, говорил, что предпочитает другую методику. В то время в Лукке было пять профессоров, считавшихся искусными виртуозами, но он не только терпел их невежество, но никогда не указывал им на это...»<sup>8</sup> От Бартоломео Квилличи мы узнаем и о том, что Паганини вел в Лукке педагогическую работу.

В творческом отношении пребывание в Лукке примечательно тем, что именно здесь Паганини удалось выработать те специфические виртуозные и колористические приемы игры, которыми он впоследствии приводил в изумление слушателей. Особенно высокого совершенства достиг он в игре на одной четвертой струне *Соль*.

Рассказывая о том, как ему удалось этого добиться, Паганини окрашивает свое повествование в типичные для него романтические тона: «Я любил одну девушку, которая отвечала мне взаимностью. Однако благоразумие требовало, чтобы наши отношения оставались в тайне. Одна-

жды я обещал своей возлюбленной сыграть галантное скерцо, в котором будет воспета наша любовь. На следующем придворном концерте я объявил, что исполню музыкальную новинку под названием «Любовная сцена». Все были удивлены, когда увидели меня со скрипкой, имевшей лишь две струны. Струна Ми должна была выражать сердечные чувства юной девушки, струна Ля — страстные речи ее возлюбленного. Это был род диалога, в котором нежнейшие излияния сменялись сценами пылкой ревности. Наконец наступает примирение и голоса влюбленных сливаются в заключительном гармоническом аккорде. Эксперимент имел шумный успех. Я не говорю о милых взглядах, брошенных мне дамою моего сердца. Сама принцесса Элиза сказала: вы только что совершили невозможное, не думаете ли вы, что для вашего таланта достаточно одной-единственной струны? Я принял вызов и спустя несколько недель написал военную сонату «Наполеон» для струны Соль, которую я исполнил на придворном концерте 25 августа. Успех превзошел самые смелые ожидания. С того времени началось мое пристрастие к струне Соль, в игре на которой я с каждым днем становился все более искусным»<sup>9</sup>.

Конестабиле, хотя и в несколько выпрением стиле, справедливо замечает: «В этой струне, на которой он изливал весь свой гений, сосредоточивалась вся его сущность, драгоценнейшая кровь его сердца, последний вздох его души»<sup>10</sup>.

Большим успехом пользовался в Лукке Паганини и как оперный дирижер. В особенности запомнилось слушателям блистательное исполнение под его управлением «Тайного брака» Чимарозы 9 марта 1809 года.

Однако придворные обязанности тяготили свободолюбивую натуру артиста, и он дает себе слово никогда больше не служить музыкальным лакеем. В 1809 году Паганини покидает Лукку, оставаясь формально придворным музыкантом и время от времени посещая этот город с концертами.

Вновь началась полная приключений жизнь странствующего виртуоза. В эти годы у молодого Паганини проявились первые симптомы грозной болезни, которая позднее свела его в могилу. В 1809 году он тяжело заболел и в продолжение длительного времени был прикован к постели.

Несколько позднее у него завязывается знакомство с генуэзским адвокатом Луиджи Джульельми Джерми. Талантливый оратор и политический деятель, Джерми был страстным любителем и знатоком музыки. Он стал близким другом Паганини, единственным, кого артист посвящал в свою личную жизнь.

К этому времени относится создание молодым музыкантом ряда сочинений, среди которых самое значительное — концерт для скрипки с оркестром ре мажор, написанный в 1811 году наряду с «24 каприччи», — основополагающее произведение романтизма в области инструментальной музыки.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

(1813—1816)

Италия, восстань!  
Сыны твои свободы жаждут.

*Мадзини*

...Прошло пять лет после того, как Паганини покинул Лукку. Он объездил с концертами все города Италии, кроме Генуи. Из памяти еще не изгладились тяжелые воспоминания юношеских лет, проведенных в отцовском доме. Антонио Паганини, однако, не оставлял мысли вернуть блудного сына к домашнему очагу. Он писал ему: «Синьор сын! Мне кажется, что Вы стали настолько богаты, что не думаете о тех, кто менее зажиточен. Так как Вы уже не служите при дворе, не можете ли Вы на время приехать домой? Не думаете ли Вы иногда о тех, кого оставили дома, о Вашем отце, Вашей матери, Ваших сестрах и брате? Я верю, этих слов будет достаточно, чтобы Вы поняли свой долг. Я жду Вас»<sup>1</sup>. Саркастический тон, в котором написано письмо, видимо, был обычным для Антонио в отношениях с сыном. Но призыв его не был услышан.

С весны 1813 года Паганини поселился в Милане, который он любил больше всех других итальянских городов.



И впоследствии он постоянно возвращался сюда после концертных поездок по Италии, вплоть до своего отъезда в Вену в 1828 году.

Здесь создавалась его европейская слава. Одним из балетных шедевров Сальваторе Вигано, поставленным на сцене миланского театра Ла Скала, было навеяно произведение Паганини — вариации «Ведьма», в котором нашли яркое воплощение типические черты его личности и искусства.

Экономический, политический и культурный центр северной Италии, Милан в ту пору притягивал к себе все прогрессивные силы страны. Именно здесь зародилось национально-освободительное движение против австрийских поработителей, начало складываться новое романтическое направление в итальянской литературе, связанное с патристическими идеями национального освобождения. Позднее в этом городе развернула свою деятельность революционная подпольная группа «Молодая Италия», возглавленная Джузеппе Мадзини.

Приехав в Милан в момент нарастания ожесточенных споров между литературными романтиками и последователями классицизма, Паганини окунулся в самую гущу художественной и общественно-политической жизни Италии. Ее напряженный, стремительный пульс, новая идейная атмосфера оказали громадное влияние на Паганини. В этот период развитие эстетических взглядов и творчества музыканта совершалось не только в обстановке острой политической борьбы, но и в условиях борьбы за утверждение национально-самобытного искусства, провозглашенного итальянскими романтиками. На протяжении ряда лет Паганини принимает деятельное участие в музыкально-общественной жизни Милана. Он один из организаторов музыкального общества «Орфей», ставившего своей целью популяризацию старинной итальянской музыки, руководитель его концертов. 7 января 1820 года, в годовщину основания общества, Паганини дирижирует кантатой «Гимн гармонии» для голоса соло, хора и оркестра, написанной им специально для завершения юбилейного вечера.

Средоточием музыкальной жизни Милана тех лет являлся знаменитый театр Ла Скала. На его сцене увидели свет наиболее значительные оперные произведения итальянских композиторов, пели прославленнейшие

певцы и певицы, давали концерты лучшие инструментальные виртуозы Европы.

Великолепный зрительный зал театра в виде огромной подковы, вмещающий три с половиной тысячи зрителей, — чудо архитектурного искусства XVIII века. Его двести двадцать лож — своеобразные салоны — служили местом постоянного времяпрепровождения представителей светского общества столицы северной Италии. Вот что рассказывает об этом английский историк музыки Чарлз Берни, посещавший Ла Скала в 70-х годах XVIII века: «В Милане каждая ложа обставлена, как настоящая комната, с камином, со всем необходимым, чтобы подкрепиться, и с карточным столом. Во время спектакля, как дома, играют в фараон, и партия продолжается, пока идет спектакль. Шумят во время исполнения; исключение делается для двух-трех любимых арий и дуэтов, во время которых каждый выражает свой восторг»<sup>2</sup>.

«Люди, желающие прослушать всю оперу, находят себе места в партере», — свидетельствует позднее Стендаль<sup>3</sup>.

В громадных залах, примыкающих к театру, стояли столы для игры в фараон и в рулетку. Неудивительно, что в Ла Скала влекло не только любителей оперной музыки и почитателей балетного искусства, его охотно посещали любители азартных игр. «Так как итальянец — прирожденный игрок, банкиры очень хорошо обделывали свои дела и вносили большие суммы в театральную кассу... Игра дала возможность Вигано поставить в Милане (1805—1821) свои замечательные балеты; это новое искусство, погибшее вместе с этим великим человеком»<sup>4</sup>.

В 1813 году в Ла Скала шел балет ученика В. А. Моцарта Ф. Зюссмайера «Свадьба Беневенто», по сценарию Вигано. Сюжет балета был заимствован из сборника народных легенд. Присутствовавший на спектакле Паганини был захвачен мрачной, фантастической сценой «шабаша ведьм», обыгранной Вигано с присущими ему театральной выдумкой и изобретательностью. Острое чувство гротеска подсказало Паганини, что на мелодию танца ведьм можно создать увлекательную скрипичную пьесу. В его воображении пронеслась вереница фантастических вариаций. Вот произведение, которым он су-

меет покорить миланцев, не слишком склонных посещать концерты инструментальных виртуозов. Так возникли вариации «Ведьма» для скрипки с оркестром, написанные в течение одного вечера. Как отмечала пресса, исполнение этих вариаций произвело на охваченных жутким трепетом слушателей неизгладимое впечатление.

Небывалому успеху способствовало и то обстоятельство, что в «Ведьме» Паганини первым применил игру двойными флажолетами. Это придало пьесе загадочный, волшебный колорит. Техника извлечения двойных флажолетов в ту пору была неизвестна, и даже видные скрипачи не могли понять, каким образом Паганини удается добиваться столь красочных эффектов звучания.

В Милане Паганини сблизился с многими выдающимися деятелями итальянской культуры — с поэтами Уго Фосколо и Винченцо Монти, певцом Беллуги. Особенно тесно сошелся он с поэтом-революционером Уго Фосколо, романом которого «Последние письма Якопо Ортиса» зачитывался в юности. Сам Фосколо питал живую симпатию к личности Паганини, горячо восхищался его искусством. Вольнодумец, последователь Жан-Жака Руссо (он был переводчиком «Общественного договора» на итальянский язык), Фосколо с юных лет принимал активное участие в революционной борьбе, сражался в рядах цизальпинской армии против австрийцев, одновременно заседал в городском совете Венеции, выступал в местном яacobинском клубе. Занесенный австрийскими властями в проскрипционные списки, поэт вел скитальческую жизнь, закончив ее в изгнании, на чужбине<sup>5</sup>.

По свидетельству Лоренцо да Понте, автора либретто опер Моцарта, Фосколо был замечательным оратором. Рыжеволосый, с горящими глазами, бурный и страстный, он увлекал аудиторию своим огненным темпераментом<sup>6</sup>. Свободолюбивые речи, ораторские приемы Фосколо, образы его поэзии оказали большое влияние на искусство Паганини.

С Фосколо Паганини сближало не только внешнее сходство, отмечавшееся современниками, но и глубокое родство природы, таланта. Один из свидетелей их встреч рассказывает: «Часто казалось, что, слушая игру Паганини, как бы читаешь одно из последних писем Якопо Ортиса. В его музыке передо мною вновь выступала глу-

бокая страстность, меланхолическая умиротворенность, гнев и мужественная определенность Фосколо.

Цикл стихотворений поэта «Гробницы» Паганини воплощал в музыкальных звуках так, словно вновь воссоздавал его».

Я слышал шум Марафонской битвы  
— И пение Парок.

*Фосколо*<sup>7</sup>

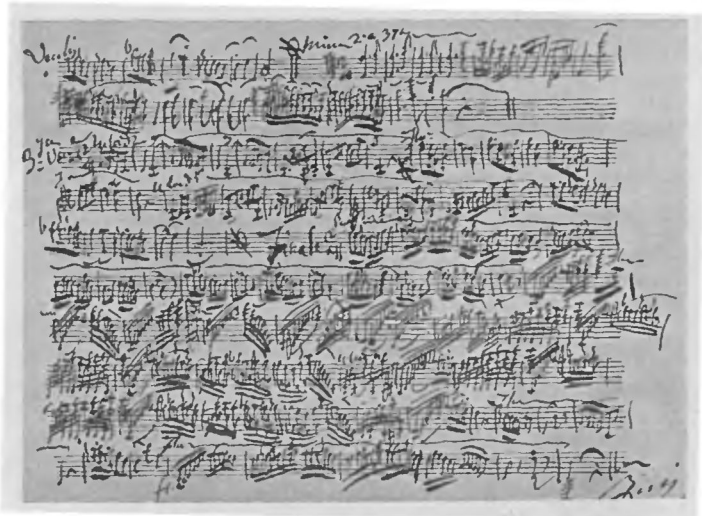
После одного из выступлений Паганини поэт сказал ему: «Вчера вечером я был на Вашем концерте. Когда вы играли, вы были богом и Гомером, парящим передо мною. Первая великолепная часть вашего концерта — это корабли греков под стенами Трои. Адажио, полное благородной прелести, — разговор Бризеиды с Ахиллом; однако скажите мне, когда я услышу плач над трупом Патрокла?» Великий артист не задумываясь ответил: «Когда Ахилл — Паганини найдет среди скрипачей друга Патрокла»<sup>8</sup>.

Среди прочих литературных знакомств Паганини — Стендаль. Постоянный посетитель миланских салонов, где бывал и Паганини, Стендаль оставил меткие характеристики своего знаменитого современника. Еще в 1814 году, услышав его игру в Венеции, Стендаль писал: «Генуэзец Паганини является, по-моему, первым скрипачом Италии; у него необычайная мягкость тона; он играет концерты столь же незначительные, как и те, что заставляют зевать в Париже, но за него всегда говорит его мягкость. Я особенно люблю слушать, как он играет вариации на четвертой струне. Впрочем, этому генуэзцу всего тридцать два года. Быть может, со временем он станет играть что-нибудь получше концертов; быть может, у него хватит здравого смысла и он поймет, что лучше сыграть прекрасную мелодию Моцарта»<sup>9</sup>. Но уже спустя десять лет Стендаль пишет: «Паганини научился выражать свою душу звуками».

Стендалю принадлежит сомнительная честь быть первым, кто ввел в литературу легенду, которая преследовала Паганини до конца жизни. Описывая впечатление от игры Паганини на одном из интимных вечеров в миланском салоне, он рассказывает: «Паганини, лучший скрипач Италии и, может быть, всего мира, — в настоящее время молодой человек тридцати пяти лет (Паганини



**Н. ПАГАНИНИ**  
С портрета маслом неизвестного художника (1814 г.)



Вариации «Ведьма» (партия скрипки). Автограф



Театр Ла Скала. С литографии 1859 г.



**СТЕНДАЛЬ**  
С портрета маслом



**УГО ФОСКОЛО**  
С портрета маслом А. Фабра



**ЛУИДЖИ ГУЛЬЕЛЬМО ДЖЕРМИ**  
С портрета маслом неизвестного художника



**ШАРЛЬ-ФИЛИПП ЛАФОН**  
С современной литографии



было в это время сорок два года. — И. Я.), с черными пронизывающими глазами и густой шевелюрой. Эта пылкая душа достигла своего высокого таланта не восемью годами терпения и консерватории, но благодаря заблуждениям любви, которая, говорят, бросила его в тюрьму на долгие годы. Одинокий и покинутый, в тюрьме, которая могла кончиться эшафотом, он имел при себе в оковах одну лишь скрипку. Он научился выражать свою душу звуками; долгие вечера неволи дали ему время усовершенствоваться в этом языке»<sup>10</sup>.

Прочитав эти строки, возмущенный Паганини писал своему другу Джерми: «Ты найдешь здесь копию статьи, безрассудно включенной Стендалем в Париже в его «Жизнь Россини». Подобные абсурдные утверждения дают право с присущей тебе пронизательностью написать специальную статью, которая своевременно покажет всю неосновательность этих бредовых сведений и пресечет неуместные разговоры в публике, которые могут возникнуть после прочтения упомянутой статьи»<sup>11</sup>.

Джерми исполнил эту просьбу, и позднее Паганини с благодарностью писал: «Твое письмо о клевете автора «Жизни Россини» произвело фурор в Венеции и вызвало ликование среди моих друзей»<sup>12</sup>.

Дружба Паганини с Фосколо, встречи со Стендалем — с людьми, находившимися под надзором австрийской тайной полиции, проливают свет на характер миланских связей великого артиста.

С годами слава Паганини проникла за пределы Италии. Даже лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета», этот оплот консерватизма, вынуждена была отдать дань его миланскому триумфу. Слухи о «маге и чародее» скрипки, один фантастичнее другого, распространялись по всей Европе, возбуждая страстные споры в музыкальных кругах. Известный критик Бертольд Дамке, описывая в своих воспоминаниях музыкальную жизнь одного из заштатных городов Германии 20-х годов XIX века, свидетельствует о том, что и туда доносились отголоски славы артиста. «Каждая журнальная статья о великом генуэзце была читана в наших собраниях с комментариями и толкованиями и подавала повод к самым жарким спорам, потому что каждый из нас составил себе свое собственное понятие о новом виртуозе»<sup>13</sup>.

Изумление парижских скрипачей вызвал рукописный

список «24 каприччи» Паганини. Полные смелости и оригинальности мысли, они опрокидывали привычные представления о скрипичной игре. Профессора консерватории брали под сомнение возможность преодоления подобных трудностей, рассматривали эти странные пьесы как занятную мистификацию. Прославленные виртуозы — Байо, Берлио, Лафон, Абенек — пытались раскрыть тайну этих музыкальных ребусов, но так и не сумели ничего добиться. Между тем музыканты, приезжающие из Италии, рассказывали, что они слышали скрипача, легко побеждавшего подобные трудности. Это был сам автор, это был Паганини. Им не верили, над ними смеялись. Впрочем, это не помешало Лафону объявить о своем намерении поехать в Италию, чтобы помериться силами с этим «дьявольским» виртуозом.

«Скрипач Лафон испытывает пламенное желание услышать Паганини», — иронически писал последний. Когда французский артист приехал в Милан, Паганини был в Генуе. Он решил не уклоняться от встречи с соперником тем более, что вызов Лафона получил широкую огласку, и немедленно направился в Милан. Посетив его концерт в Ла Скала, Паганини кратко резюмировал свое впечатление: «Играет хорошо, но не поражает»<sup>14</sup>.

Совместный концерт Лафона и Паганини состоялся 7 марта 1816 года в Ла Скала. Состязание двух крупнейших европейских скрипачей-виртуозов привлекло внимание всей музыкальной Европы. Оно явилось одним из проявлений происходившей борьбы между классической школой и молодым романтизмом. Через двадцать лет подобное состязание повторится в области пианистического искусства в Париже между Тальбергом и Листом.

В исторической перспективе времени ясно, что Лафон и Паганини были явлениями несоизмеримыми, что между Паганини, который, по словам Гейне, «легким ударом смычка то уводил нас в самые солнечные выси, то открывал перед нами полные ужаса глубины», и элегантным Лафоном, этим аристократом среди французских скрипачей, так же как между Листом и Тальбергом, не могло быть подлинного соперничества.

Но в ту эпоху вопрос этот казался спорным. В сознании большинства музыкантов довели классические каноны. Яркий пример тому — случай с Паганини в Турине в 1818 году. После двух концертов, имевших неслы-

ханный успех у публики, но вызвавших резкую критику местных «знатоков», воспитанных на классической игре Пуньяни, в течение четверти века возглавлявшего в Турине королевскую капеллу, дальнейшие выступления Паганини были запрещены местным губернатором. Конечно, причины тому имели не только чисто художественную, но и политическую подоплеку, что чрезвычайно характерно, так как с новаторским искусством Паганини неизменно связывались бунтарские идеи<sup>15</sup>.

Сам Паганини рассказывает о своей встрече с Лаффоном: «Игра Лафона доставила мне большое удовольствие. Через восемь дней после его концерта я дал свой в театре Ла Скала, чтобы и он мог меня узнать. На другое утро Лафон предложил мне выступить совместно с ним в концерте. Я уклонился, указав ему на то, что подобная попытка рискованна, так как публика усмотрит в ней поединок и захочет иметь жертву. В данном случае это неминуемо произойдет, так как он, Лафон, считается первым скрипачом Франции, а мне оказывают незаслуженную честь, называя первым скрипачом Италии. Лафон не дал себя убедить, и я оказался вынужденным поднять брошенную перчатку. Я поручил ему составить программу, которая и была утверждена. Я исполнял концерт собственного сочинения, затем Лафон играл свой. После этого мы играли концерт Крейцера для двух скрипок. В этой пьесе я точно придерживался своей партии, пока обе скрипки играют вместе, однако в сольных местах я дал волю своей итальянской фантазии и импровизировал, словно новую пьесу, на фоне оркестрового сопровождения, что, кажется, не очень понравилось моему любезному сопернику. После этого Лафон исполнял собственные вариации на русскую тему, а я завершил концерт вариациями «Ведьма». Лафон обладал, быть может, превосходством в красоте тона. Однако одобрение толпы отметило меня, так что в состязании я отнюдь не был побежден»<sup>16</sup>.

Рассказ характеризует скромность великого артиста. Как признают современники, Лафон вынужден был уступить ему пальму первенства. Это явилось победой артистизма нового типа над канонами старой скрипичной школы.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

(1816—1824)

Венеция... Она слыла  
Веселым местом для народа;  
Она для мира — пышный бал,  
Для итальянцев — карнавал.

*Байрон*

В октябре 1816 года Паганини возвратился из Триеста в Венецию. Артист часто посещал «город каналов». Его привлекали шумная и праздничная жизнь Венеции, постоянно звучащая на улицах музыка, живописные группы бродячих музыкантов, исполнявших завлекательные песенки, полные лукавства и страсти. «Некоторые компанией сопровождали одному или двум голосам; иной раз это были просто голос с гитарой, а то и с двумя, тремя гитарами. Нельзя удивляться, поистине, если здесь в общем не замечают уличной музыки; она на каждом углу — от нее оглохнешь»<sup>1</sup>.

Паганини вместе с друзьями принимал участие в красочных венецианских карнавалах и маскарадах с их веселыми буффонадами и арлекинадами, импровизированными остротами и каламбурами. В венецианских театрах ему раскрылся гротескный и фантастический мир комедий Карло Гоцци.

Своеобразный музыкальный быт Венеции, городской песенный фольклор, богатый напевными канцонами, баркаролами, «гондольерами», зажигательные ритмы венецианского танца «форлана» оказали влияние на творчество Паганини. Музыкальные образы этого города он запечатлел в своем «Венецианском карнавале» — веренице причудливых вариаций, написанных на мотив популярной венецианской канцонетты «О мама, мама дорогая», в ряде гитарных пьес.

В Венеции в это время гастролировал знаменитый немецкий скрипач Людвиг Шпор. Его певучая игра, полная достоинства, величия и возвышенной патетики, пользовалась успехом у поклонников классической музыки. Паганини с интересом посещал его концерты, отдавая должное мастерству этого большого артиста, хотя и чуждого ему по своим художественным устремлениям.

17 октября Шпор записывает в своем дневнике: «Вчера Паганини возвратился из Триеста в Венецию и, как видно, изменил свой план путешествия в Вену. Сегодня рано утром он посетил меня и, таким образом, я наконец имел случай лично познакомиться с этим легендарным человеком, о котором, с тех пор как я переехал границу Италии, мне рассказывают ежедневно самые невероятные вещи. Им восхищается вся Италия. Несмотря на то, что концерты инструменталистов посещаются публикой не особенно охотно, он их дает десятками, дюжинами при полных сборах. Осведомляешься, чем же, собственно, он очаровывает публику? От людей музыкально необразованных получаешь самые восторженные отзывы о нем: «Маг и волшебник» — иначе его не называют. «Звуки, которые он извлекает из скрипки, никогда не были воспроизводимы». Специалисты же и люди музыкально образованные, не отрицая удивительной ловкости его левой руки в пассажах, двойных нотах и в прочем, утверждают, что именно то, чем он удивляет публику, унижает его, низводит на уровень шарлатана и никоим образом не компенсирует недостатки, а именно: отсутствие большого, широкого тона и музыкально развитого вкуса при исполнении кантилены. То, что пленяет в его игре итальянскую публику и поработывает ее, что дает ему эпитет «недостигаемого», фигурирующий под его портретами, выставленными в витринах, после более или менее подробных расспросов оказывается не чем иным, как рядом «прелестей», которыми за много лет до него восхищались наших бабушек, разъезжая по провинциальным городам Германии, наш соотечественник Шеллер. Это искусственные флажолеты, вариации на одной струне (чтобы произвести большее впечатление, он снимал со скрипки три струны), известного рода пиццикато левой рукой и многие противоречащие природе инструмента звуки: фагота, голоса старой бабы и тому подобные фокусы»<sup>2</sup>.

Однако Шпор, сам большой музыкант и артист, понимал, что одной технической ловкостью и фокусами нельзя так завоевать аудиторию, и, заканчивая свою запись, замечает: «Мне хотелось бы послушать Паганини тем более, что столь популярный исполнитель, с таким громким именем, должен иметь заслуги более достойные внимания, чем вышеупомянутый виртуоз»<sup>3</sup>.

22 октября, спустя два дня после своего концерта,

Шпор продолжает свои записи: «Сегодня рано утром Паганини зашел ко мне с целью сказать мне много лестного о моей игре и данном мною концерте. Я, в свою очередь, попросил его сыграть мне что-нибудь, так как не слышал еще его игры; многие из присутствовавших любителей музыки также присоединились к моей просьбе. Он же наотрез отказался играть, отговорившись тем, что, вследствие падения, у него болит рука и это не позволяет ему исполнить мою просьбу. Спустя некоторое время, когда мы остались одни, я еще раз убедительно просил его сыграть мне что-нибудь. Он снова отказался... Таким образом, мне пришлось уехать отсюда, не услышав игры мага, волшебника Паганини»<sup>4</sup>.

Записи Шпора исключительно интересны. Из них явствует, что Паганини еще в 1816 году намеревался совершить поездку в Вену, в то время как посещение им столицы Австрии связывают обычно с приглашением Меттерниха, услышавшего его игру в Риме в 1819 году.

Отмечая небывалый успех Паганини у широкой массы «музыкально необразованных» слушателей, Шпор подчеркивает, что часть публики, состоявшая из «специалистов», критически относилась или вообще отвергала искусство Паганини, низводя его до простого шарлатанства.

Разделение Шпором публики на «музыкально необразованных» и «специалистов» неопровержимо показывает, к какой аудитории обращалось молодое романтическое искусство.

В Венеции произошла и встреча Паганини с Байроном, на которую указывает Эскюдье<sup>5</sup>. Однако он ошибочно относит ее к 1824 году, когда великий английский поэт уже покинул Италию и находился на пути в Миссолунги. Эта встреча могла произойти, но только не во Флоренции, как думает Эскюдье, а в Венеции между декабрем 1816 и мартом 1817 года, в период времени, когда Паганини и Байрон, как установлено, находились в этом городе.

4 ноября Байрон и его друг Гобхауз, сопровождаемые «догами, кошками, обезьянами, гвинейскими курами и египетскими журавлями», выехали из Милана. После непродолжительной остановки в Вероне они 10 ноября прибыли в Венецию. Кратковременное пребывание в Вероне «безумца, революционера и безбожника милорда», вызвавшее невероятный переполох среди жителей, не могло не привлечь внимания Паганини, бывшего там проездом.

Он также возвращался в Венецию, которую покинул после концертов Шпора.

В декабре Паганини дал в Венеции серию концертов — несколько в театре Санта-Лукка, остальные в театре Ла Фениче. В последнем его мог слышать Байрон, абонировавший в этом театре постоянную ложу. Естественно, что две столь популярные личности, как Паганини и Байрон, не могли избежать встречи в светском обществе Венеции.

О знакомстве с Байроном позднее рассказывал и сам Паганини. Известный художник Феликс Цим, прославившийся своими красочными сценами из венецианской жизни, встретившись с Паганини в 1837 году на юге Франции, писал: «Паганини провел несколько недель в Дижоне и очаровал меня (в то время молодого студента) своим живым описанием Венеции, где в 1816 году он испытал радость знакомства с Байроном, запомнившегося ему на всю жизнь»<sup>6</sup>.

Одну из этих встреч и описал Эскюдье. Приводимый им разговор артиста и поэта, вращавшийся вокруг романтических тем любви и женщин, имеет под собой реальное основание. Отголоски «байронических» настроений явственно слышатся во многих письмах Паганини, относящихся к этим годам.

Тем временем слухи о Паганини дошли до далекого города Львова, где в местном театре работал капельмейстером молодой талантливый польский скрипач Кароль Липиньский. Увлеченный рассказами об игре итальянского виртуоза, он в конце 1817 года отправляется через Вену в Италию, дабы лично убедиться в справедливости рассказов, которые ему пришлось слышать, а при случае и познакомиться с удивительным музыкантом.

Посетив Вену, где он был на концерте Шпора, Липиньский в начале 1818 года приезжает в Венецию. В течение долгого времени ему не удается установить местопребывание Паганини. Лишь в Милане ему становится известно, что Паганини дает концерт в Пьяченце.

«Я забыл рассказать тебе,— писал Паганини 1 июля из Болоньи,— некий Липиньский, поляк, профессор скрипки, приехал из Польши в Италию специально, чтобы услышать меня. Мы встретились в Пьяченце и проводим вместе почти все вечера, он меня обожает. Исключительно хорошо играет мои квартеты. Липиньский возвращается

в Польшу, чтобы поработать несколько лет в моем жанре, и слышать не хочет о каком-либо другом учителе»<sup>7</sup>.

Паганини высоко оценил дарование польского скрипача, пригласив принять участие в своих концертах. Вместе они исполнили несколько произведений для двух скрипок. О том, с какой любовью Липиньский относился к Паганини, свидетельствует изданное им в 1827 году «Три каприччи», посвященные итальянскому собрату по искусству.

В эти годы восходила слава другого великого итальянского музыканта — Джоаккино Россини, странствовавшего с оперными труппами по дорогам Италии. Много раз скрещивались и расходились пути Паганини и Россини. Они много слышали друг о друге и безотчетно, не будучи знакомы, питали взаимную симпатию.

Лишь в 1818 году они встретились. Знакомство произошло в Болонье, куда Паганини время от времени приезжал, принимая живое участие в жизни местного музыкального кружка. В этот кружок входили: прославленный певец-кастрат Джироламо Крешентини, его ученица Изабелла Кольбран (будущая жена Россини), импрессарио Доменико Барбая, скрипачи Карло Панкальди и Феличе Радикати, теоретик Станислао Маттеи — учитель Россини, любитель-виолончелист Аннибале Мильцети и некоторые другие местные дилетанты.

На собраниях кружка Паганини со страстью предавался музыкальным импровизациям. Одна английская журналистка, бывшая в ту пору в Болонье, сообщала: «Я сама слушала на нескольких вечерах эту изящную молодую женщину (имеется в виду, вероятно, Кольбран.— И. Я.), игравшую на чембало вместе с Россини, а также с Паганини, импровизировавшим такие сладостные мелодии, какие, наверное, были доступны лишь одному Орфею»<sup>8</sup>.

В последующие несколько лет Паганини встречался с Россини то в Неаполе, то в Риме, то вновь в Болонье.

Несмотря на то, что Россини был на десять лет моложе Паганини, между ними сразу возникла горячая дружба. Россини всегда относился к Паганини с каким-то трепетным обожанием, преклонялся перед его исполнительским и композиторским дарованием. Берлиоз писал, что Россини, этот великий насмешник, питал к Паганини нечто вроде страсти, смешанной с робостью<sup>9</sup>.

Известны слова Россини: «Счастье для итальянских





**Венеция. С гравюры И. Т. Вильмора по картине  
И. М. В. Турнера**



**Внутренний вид зала театра Ла Фениче в Венеции.  
С гравюры 1813 г.**



Неаполь. Вид с гор на Неаполь и Везувий. С картины маслом  
С. Щедрина (1825 г.)



Римский карнавал. С гравюры Б. Пинелли

композиторов, что Паганини при своей железной воле не направил своего дарования на оперу; тогда он затмил бы всех своих соперников»<sup>10</sup>.

Этих двух великих музыкантов сближали не только неистощимый запас жизненных сил, черты теплой поэтической лиричности, легкость, подвижность, блеск, игривость. Ко времени знакомства с «генуэзским якобинцем» Россини, прозванный современниками «сладчайшим Пезарским лебедем», был автором патриотических опер «Танкред» и «Итальянка в Алжире». Ему принадлежал «Гимн независимости». Позднее, во время революции в Неаполе в 1821 году, он находился в рядах национальной гвардии.

Секретные донесения полицейских агентов говорят о том, что за сочинителем веселых комических представлений, так же как за Фосколо и Стендалем, следило недремлющее око австрийской тайной полиции. «Известно, как заражен революционными идеями знаменитый композитор Россини, находящийся в настоящее время в Неаполе», — сообщалось «господам начальникам полиции» специальным циркуляром из Венеции. «Заранее предупреждаю об этом Начальника полиции не только с тем, чтобы в случае прибытия во вверенный его надзору округ композитора Россини за последним был установлен строжайший надзор, но и для того, чтобы г. Начальник полиции особенно тщательно проследил, кто те лица, с которыми, стремясь дать выход своему революционному энтузиазму, установил Россини связь. Обо всем замеченном прошу немедленно прислать мне точное донесение»<sup>11</sup>.

Искрящаяся мелодиями музыка Россини служила источником вдохновения для Паганини, создавшего на популярные оперные мотивы своего друга множество скрипичных вариаций. Не случайно среди этих произведений — вариации на тему молитвы из оперы «Моисей» (Бальзак писал, что когда он слушал молитву из «Моисея», ему казалось, что он «присутствует при освобождении Италии») и на знаменитую арию «Сердечный трепет» из оперы «Танкред», в которой Россини с волнующей силой воплотил скорбь по отчизне. Это были любимые сочинения Паганини; их он исполнял почти во всех концертах.

С Россини связано и первое появление Паганини перед широкой аудиторией за дирижерским пультом. В 1821 году, во время карнавала в Риме, должна была состояться

премьера новой оперы Россини «Матильда ди Шабран». В день генеральной репетиции умер дирижер А. Болло, ведший этот спектакль. Россини оказался в затруднительном положении. Кем заменить Болло? Отложить представление оперы было невозможно.

Узнав об этом, Паганини решил выручить друга. Ему было достаточно лишь просмотреть партитуру, чтобы проникнуть в замысел автора. Опыт дирижирования он приобрел, будучи директором придворного оперного театра в Лукке. К тому же, он поразительно читал с листа. Небезынтересно отметить — на афишах концертов молодого Паганини указывалось, что артист, по желанию публики, исполнит любое произведение, предложенное ему сыграть с листа<sup>12</sup>. Вечером Паганини провел генеральную репетицию с таким вдохновением, что увлек за собой певцов и оркестр. Дирижуя и одновременно играя на скрипке, он еще больше воодушевил исполнителей. Энтузиазм их достиг высшего предела, когда Паганини, заметив отсутствие первого валторниста, сыграл на альте соло валторны, предваряющее арию во втором акте.

На следующий день мастерское исполнение оперы привело Россини в радостное изумление. Один из очевидцев, присутствовавших на этом удивительном спектакле, писал, вспоминая о вечере: «Для нас «Матильда ди Шабран» имела особое значение. Она выдвинула перед нами фантастическую фигуру, полубожественную, полудьявольскую, воплощающую законченный символ романтизма»<sup>13</sup>.

«Святой город» Паганини посещал неоднократно. В 1819 году в Риме его слушал австрийский император и канцлер князь Меттерних. «Меттерних пригласил меня приехать в Вену, и я обещал ему, что Вена будет первым городом, куда я приеду, покинув Италию. Эта поездка в Австрию запоздала из-за моих болезней, которых никогда не могли распознать врачи»<sup>14</sup>.

В том же году Паганини познакомился в Риме с французским художником Жаном-Огюстом-Домиником Энгром. Музыкально исключительно одаренный, он профессионально владел скрипкой и в юности работал скрипачом в театре, выступал в качестве солиста. В Риме у Энгра была студия, и художник находился в дружеских отношениях со многими музыкантами, приезжавшими в Италию. В частности, позднее он близко сошелся с Листом: «Мы музицируем с ним, играем ансамбли, — сообщал

Лист профессору парижской консерватории, скрипачу Ламберу Массару.— Мы намереемся просмотреть всего Моцарта и всего Бетховена»<sup>15</sup>. Энгру Лист посвятил свои фортепьянные переложения 5 и 6-й симфоний Бетховена.

Можно с уверенностью сказать, что Энгр не раз слушал игру Паганини и встречался с ним. Свидетельство тому известный карандашный портрет Паганини со скрипкой, выполненный художником в Риме в 1819 году. На портрете артист предстает перед нами ясным, безмятежным, со смягченным выражением лица, без того демонического покрова, который типичен для изображений Паганини, сделанных позднее. Кстати, из них Паганини признавал тождественным только портрет английского художника Джорджа Пэттна, написанный в Лондоне в 1832 году. Портрет Энгра является одним из ранних дошедших до нас изображений великого скрипача.

Паганини был знаком и со знаменитым скульптором Кановой, студию которого в Риме он неоднократно посещал.

Во время карнавала в Риме в 1821 году Паганини и Россини, в компании с певицей Катариной Липарини (исполнительницей главной партии в «Матильде ди Шабран») и Марио Д'Ацельо (впоследствии видным государственным деятелем), разыграли веселую карнавальную шутку. Они нарядились нищими слепыми музыкантами. Россини увеличил свою природную дородность, подложив толщинки, а Паганини, для того чтобы еще больше подчеркнуть свой высокий рост и худобу, оделся в женское платье.

Россини сочинил специально для этого случая юмористическую песенку:

Слепы мы и рождены  
Жить для страданья,  
В день веселья  
Не оставьте  
Нас без подаяния и т. п.<sup>16</sup>

Липарини и Д'Ацельо пели, Россини и Паганини аккомпанировали на гитарах. Вся компания производила фурор не только на Корсо и в театре, но также и в аристократических домах, которые они обходили. Карнавальная шутка впоследствии с успехом ставилась на сцене.

Подобные буффонады были не только выражением безудержного молодого веселья. За ними крылось у Паганини желание забыться, отвлечь себя от тяжелых физических страданий. Болезнь, первые грозные симптомы которой проявились в 1809 году, продолжала прогрессировать. В 1819 году, будучи в Неаполе, он перенес тяжелое заболевание и только благодаря заботливому уходу его ученика, виолончелиста местного оперного театра Гаэтано Чанделли был спасен.

В конце 1821 года Паганини внезапно исчезает. До апреля 1824 года отсутствуют какие-либо сведения о его концертных выступлениях. Распространяются слухи о смерти Паганини... На деле же, тяжело больной, он эти годы живет в полнейшем одиночестве, не поддерживая связи почти ни с одним из своих друзей, кроме Джерми. Словно гонимый странник, он переезжает из города в город, не находя нигде себе покоя. Душевная депрессия и физические страдания этих лет наложили глубокий отпечаток на всю последующую жизнь великого художника. Погруженный в мрачные размышления, потерявший надежду на выздоровление, одному Джерми поверяет он свое отчаяние. «Если небо дарует мне жизнь», «два года, проведенных в печали»<sup>17</sup>, — таков постоянный лейтмотив его писем.

Постепенно Паганини выходит из страшного кризиса. Непреоборимая любовь к жизни, сила воли помогли ему преодолеть физические и душевные страдания. В июне 1823 года он впервые появляется в обществе, посещает Милан. «Друг мой, — пишет Паганини Джерми, — я мог бы рассказать тебе многое о том, как я ленюсь, но умалчиваю об этом, чтобы не краснеть. Я провел двенадцать дней в Павии, и это было потерянным временем. Наконец, меня вывело из состояния оцепенения известие о втором и последнем концерте Каталани, и я возвратился в Милан, чтобы услышать ее. Театр Ла Скала был полон, и цена входного билета была снижена на две лиры по сравнению с первым концертом в театре Каркано, так как он не имел большого успеха, но все же билет стоил четыре с половиной миланских лиры. На концерте я много зевал. Ее сильный и гибкий голос — прекраснейший инструмент, но ей не хватает чувства ритма и музыкальной философии... Она может петь мецца воче (вполголоса) то в высоком регистре, то спускаясь в низкий, и все, что исполняет

форте, может спеть с большой нежностью и пианиссимо, и таким образом достигается магический эффект... Романс «Милый ласковый звук» Морлакки не имел особенного успеха. Каталани пела бы с большей душой, если бы обучалась у таких знаменитых мастеров, как Крешентини, Паккьяротти, Бабини и наш прославленный Серра» (Каталани была самоучкой.— И. Я.)<sup>18</sup>. Отзыв Паганини перекликается с язвительными словами Стендаля: «Г-жа Каталани пела вариации Роде; правда, небо забыло поместить сердце рядом с этой возвышенной гортанью»<sup>19</sup>. Почувствовав себя значительно лучше, Паганини прервал лечение и с конца июня поселился в имении своего друга генерала Доменико Пино на озере Комо. «Здесь,— пишет он Джерми,—я буду вести себя благоразумно и полностью отдамся скрипке, чтобы развить технику и угодить всему Милану»<sup>20</sup>.

В конце октября он приезжает в Геную, где проводит зиму, живя у матери. Увлечшись дарованием семилетнего Камилло Сивори, сына известного генуэзского купца, Паганини в течение семи месяцев давал ему уроки игры на скрипке. Под его руководством «Камиллино», как он ласково называл мальчика, сделал в короткое время столь большие успехи, что смог выступать публично. В эти месяцы были написаны пьесы для скрипки с гитарой, как гласит надпись, сделанная рукой Паганини, «сочиненные специально для искусного мальчика Камилло Сивори». Его Паганини признавал своим единственным учеником.

После длительного перерыва, 23 апреля 1824 года (последний концерт был дан 11 октября 1821 года), Паганини вновь выступил в Милане. 14 июня он играл в родной Генуе в театре Сант-Агостино, где почти тридцать лет тому назад состоялся его дебют. Публика с энтузиазмом приветствовала своего любимца.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

О любовь! Почему загорается  
в моей груди это сладостное  
пламя?

*Паганини*

Страшись любви; она пройдет,  
Она мечтой твой ум встревожит,  
Тоска по ней тебя убьет,  
Ничто воскреснуть не поможет.

*Лермонтов*

Дружба с Россини, встречи с Фосколо, Байроном, Энгром, Шпором и многими другими выдающимися людьми эпохи, привязанность к маленькому Сивори, поклонение Липиньского, даже беззаветная преданность Джерми не могли наполнить жизнь молодого пылкого итальянца. Он жаждал иных больших чувств. В сердце к нему снова настойчиво стучалась любовь. Где-то в глубоких тайниках души, то вспыхивая, то затухая, жила надежда найти себе подругу, обрести семью. Он искал, увлекался, разочаровывался и охладевал и вновь искал...

Может быть, именно поэтому женщины играют столь видную роль в жизни Паганини. Биографы Паганини обычно уделяют преувеличенное внимание описанию его любовных похождений. Приукрашивая эти похождения собственными домыслами, они изображают его неким «пожирателем сердец». Однако это далеко не так. Несмотря на длинный список романтических приключений, Паганини не был ни Казановой, жаждущим женщин и наслаждений, ни, еще менее, Дон-Жуаном, которого никогда не волновала истинная любовь.

Магнетическая сила таланта, ореол славы, окружавший артиста, слухи о таинственных сторонах жизни, наконец необычная внешность виртуоза («самый мефистофельский облик в мире... такой, что при виде него одна дама не могла сдержать крика ужаса»<sup>1)</sup>) неудержимо влекли к нему женщин. Немало способствовали этому нравы, быт и дух эпохи, самое мироощущение романтиков, в котором важное место занимала любовь.

Узами любви был связан Паганини с таинственной синьорой Дидой, настоящее имя которой так и осталось



нераскрытым, с Анжеликой Каваной, ставшей его невестой, но, по иронии судьбы, вышедшей замуж за однофамильца, некоего Джованни Паганини, с прелестной девушкой Элеонорой Квиличи, с сестрами Наполеона I Элизой Бачокки и красавицей Паолиной Боргезе, послужившей моделью знаменитой Венеры Кановы, с певицей Антонией Бьянки, баронессой Еленой Добенек. Последняя страница интимной жизни Паганини связана с нашумевшим в прессе предполагавшимся браком стареющего артиста с английской девицей Карлоттой Уотсон.

Паганини был страстной, увлекающейся натурой. Каждое из своих многочисленных увлечений он готов был называть первой, единственной, на этот раз настоящей любовью. Любовь, как и музыка, была его «демоном». Но даже самые прекрасные женские образы не могли заставить его забыть об искусстве.

Переписка Паганини раскрывает двойственность и противоречивость его характера. Метавшийся от одного любовного приключения к другому, он всю жизнь лелеял мечту о счастливой и спокойной семейной жизни. «Единственно о чем я мечтаю, это найти мой идеал, чтобы соединиться с ним», — писал он Джерми. Глубокое почитание матери и безграничная любовь к сыну подтверждают это. Но, все же, до конца жизни он так и не мог решиться связать себя брачными узами. «Я продолжаю противиться браку и потому не пишу больше любовных писем, а только деловые. Свобода — это неоценимое сокровище»<sup>2</sup>.

В каждой женщине Паганини видел сирену, завлекавшую его в загадочный мир, несущий смерть и разрушение. Любовь, окрашенная в байронические тона «мировой скорби», часто ввергала его в состояние душевной депрессии.

«Я не хожу больше в театр, — писал он в 1818 году из Неаполя, — дабы не скучать там, и веду уединенный образ жизни. Уже несколько дней я играю на скрипке, но ничто не помогает мне обрести мастерство. Однако не хочу из-за этого огорчаться. Почти все женщины обладают некоторой долей притворства, которое, как подсказывает им опыт, необходимо, чтобы властвовать над мужчиной, но очень редко я встречал женщин, в которых бы сочетались грация и скромность, простота и хитрость, чувство и бесчувственность, ангельский облик с дьявольским сердцем.

Таков физический и моральный облик одной девушки в расцвете лет, с которой меня познакомил мой друг, ставший жертвой ее лукавства. К счастью для меня, предупрежденный об опасностях, которым подвергалось мое сердце, когда я посещал эту новую прекрасную Елену, я сумел противостоять стрелам, которые мечут эти глаза, внося в душу тревогу и смерть. Однако признаюсь Вам, друг мой, что после того как я увидел это обворожительное создание, я влачу дни мои в печали, удрученный тысячью тягостных мыслей, приводящих меня в состояние постоянной подавленности. Мой кризис ужасен»<sup>3</sup>.

Но жизнь постепенно брала свое. В 1824 году Паганини знакомится с Антонией Бьянки — певицей венецианского театра Сан-Самюэле. Завязавшийся между ними роман сыграет большую роль в его личной жизни: молодая женщина станет матерью единственного, нежно любимого сына — Ахилла.

Отношения с Бьянки первое время не выходили, по-видимому, за рамки случайной связи, и вопрос о браке не возникал до появления ребенка. Об этом говорят письма Паганини, из которых видно, что в это же время он увлеклся другой женщиной: «Я был во Флоренции, — пишет он Джерми из Рима 3 февраля 1825 года, — и знаешь зачем? Я видел там божественное создание — образованную, очень красивую, одаренную певицу Ла Кортези. Я хотел бы жениться на такой певице, но не знаю, удастся ли мне это сделать. Истинное соответствие — это очень редкая вещь»<sup>4</sup>.

Рождение сына внесло изменение в отношения Паганини и Бьянки. Вновь ожили мечты о семейном очаге.

После концертов в Милане и Павии Паганини уехал в Геную, взяв с собой Бьянки и Ахилла. С этого времени Бьянки сопровождала его в артистических путешествиях, совместно выступала с ним в концертах. Она обладала красивым, выразительным голосом, и ее пение, отличавшееся грацией и изысканной манерой исполнения, пользовалось успехом у публики.

В Генуе Паганини ввел Бьянки в круг своих родных и друзей. Однако пробыл он здесь недолго. Состояние его здоровья продолжало внушать опасение, и врачи настоятельно советовали ехать для лечения на юг, в Неаполь. Мягкий южный климат оказал на Паганини благотворное влияние. Только поведение Бьянки отравляло ему существ-

вание. Письма из Неаполя полны жалоб на «прекрасную компаньонку».

«У Бьянки, которая до сих пор со мной, есть большой недостаток. Она приходит в неистовство из-за пустяков. Однажды вечером она схватила и разбила вдребезги мой скрипичный футляр только из-за того, что я не взял ее с собой к купцу, к которому пошел на час по делу. К счастью, мой камердинер вырвал из рук скрипку и тем спас инструмент; скрипка уцелела чудом»<sup>5</sup>.

Паганини терпеливо переносил эти выходки, надеясь, что Бьянки со временем образумится. Под его влиянием она начала серьезно заниматься. «Бьянки сделала замечательные успехи в пении, она хочет сопровождать меня в большом турне по Европе»<sup>6</sup>. Ему представлялось, что Бьянки, мать любимого ребенка, внесет в его личную жизнь успокоение, в котором он так нуждался. Но надежды эти были обмануты. Тяжелый характер певицы, постоянные капризы, ревность, нескрываемое стремление опутать его материальными обязательствами делали совместную жизнь невозможной.

Ни страстная любовь к сыну, ни сознание того значения, которое при скитальческой жизни приобретает для мальчика материнская ласка и забота, не могли остановить Паганини в принятом решении порвать с Бьянки. Артист потерял душевное спокойствие, способность работать. Документы, сохранившиеся в венских архивах, показывают, что Паганини еще 31 марта 1828 года, то есть через две недели после прибытия в Вену, возбудил ходатайство перед Миланским трибуналом об усыновлении Ахилла. Вначале категорически отказавшись отдать сына, Бьянки смягчилась, когда ей были предложены в качестве отступного круглая сумма в две тысячи миланских скуди и ежегодная пенсия.

После разрыва с Бьянки Паганини бежит от любовных авантюр, но его не перестает манить мираж семейного очага. Во время «музыкального путешествия» по Германии, в древнем городе мейстерзингеров — Нюрнберге, артист был представлен барону Людвигу фон Добенек и его жене. Знакомясь с привлекательной молодой баронессой, он еще был очень далек от мысли, что с нею будет связан один из наиболее романтических эпизодов его жизни.

С первого же взгляда молодая впечатлительная женщина была покорена личностью необыкновенного итальянца,

его страстной, все сметающей на своем пути музыкой. Любовь ее была столь сильна, что увлекла за собой Паганини. Сначала артист не мог разобраться в охвативших его чувствах: незадолго до встречи с Еленой он сделал предложение одной молодой девушке, а сейчас начинал уже сомневаться в правильности этого шага.

Как всегда, Паганини делится своими мыслями с Джерми: «Что касается меня, то я часто думаю о браке. Во Франкфурте я сделал предложение очаровательной девушке. Она дочь коммерсанта, небогатого, но состоятельного. Однако, учитывая, что она слишком молода и красива, к тому же не любит музыки, вернее — музыка чужда ее душе, боюсь, что она, иначе как притворно, не сможет посвятить себя мне. Поэтому я понемногу начинаю оставлять эту мысль. Для меня было бы много лучше, если бы я женился на другой. Это дочь знаменитого (или, вернее, самого знаменитого) писателя и юриста Германии г. Фейербаха, кавалера многих орденов, бургомистра Ансбаха и близкого советника короля Баварии. Его дочь Елена, баронесса, уже три года замужем, но не по любви. Она боготворит музыку и прекрасно поет. В Нюрнберг она приехала слушать меня и упросила мужа взять ее с собой на мой второй концерт. Услыхав, увидев меня, поговорив со мной, она настолько сильно увлеклась, что совершенно потеряла душевный покой и умрет, если в конце концов не добьется своего. Вот уже девять месяцев как я наслаждаюсь знакомством с ней. Она внешне мила и превосходно воспитана. Ее письма (из которых у меня сохранилось больше двадцати четырех) заслуживают того, чтобы быть напечатанными, и по вдохновляющему их чувству, далеко превосходят письма Элоизы и Абеяра... В этой молодой женщине я бы нашел прекрасную жену и замечательную мать Ахиллу. Пока прочти вложенное письмо. Получив его, я поехал в Ансбах, куда прибыл в полночь; чтобы остаться незамеченным, вышел, не доходя до почтовой станции, и под вымышленным именем архитектора его величества короля Пруссии пробыл здесь три дня; как это ни странно, никто меня не узнал... Баронесса посетила меня там, и ночью я снова уехал, чтобы вернуться в Баден. Чувство этой дамы производит на меня такое впечатление, что я должен уважать и любить ее. Надеюсь стать моей женой, она убедила отца устроить ей развод и сказала, что готова отказаться от моего богатства и хочет только моей

руки. Что ты скажешь на это! Очень трудно найти женщину, способную, подобно Елене, на такую любовь. Поистине, когда женщины слушают язык моей музыки, поющие переливы звуков ввергают их в рыдания. Однако я уже не молод и некрасив. В сущности, стал очень безобразным. Обдумай это и скажи мне свое мнение. Она говорит так же, как и пишет. Ее речь, ее голос вкрадчивы. Она знает географию, как я скрипку»<sup>7</sup>.

Чем больше захватывала Паганини любовь этой молодой, разносторонне одаренной и образованной женщины, тем сильнее овладевало им чувство неуверенности. Ужасный недуг одиночества подтачивал его жизнь. «Кто-то на днях говорил, что Паганини разыгрывал мизантропа на скрипке», — будет позднее писать Альфред де Мюссе<sup>8</sup>.

Жившая в глубине души артиста боязнь, что вторжение постороннего, хотя бы и любимого, существа в какой-то мере явится препятствием к творчеству, удерживала его от решительного шага и на этот раз.

Паганини не ответил на последнее письмо Елены, в котором она умоляла написать ей хотя бы несколько строк.

Получив развод, баронесса уехала в Париж в тайной надежде встретиться там с Паганини. Но они больше никогда не видались. В Париже Елена занималась у знаменитого Мануэля Гарсии, который сумел развить ее красивый и блестящий голос. Она могла бы стать украшением любого оперного театра Германии. Однако молодая женщина была далека от подобной мысли.

В Париже она сблизилась с Беранже и кругом его друзей. Но ни пение, ни успехи в живописи, ни занятия поэзией не могли вытеснить из сердца страстной любви к Паганини. После его смерти Елена перенесла тяжелое нервное заболевание. Оправившись, она перешла в католичество, сожгла письма Паганини, с которыми никогда не расставалась, и постриглась в монахини бенедиктинского монастыря Марианштейн, в Швейцарии, неподалеку от Базеля.

Так завершилась эта романтическая поэма «любви и страдания».

Длинная вереница женщин проходит мимо Паганини, увлекая воображение, возбуждая любопытство, зажигая страсть. Но ни одна не задерживается на сколько-нибудь значительный срок, ни в одной не может артист найти себе

подругу. На жизненном пути Паганини, как у Байрона и Гёте, Листа и Вагнера, Фосколо и Шелли, остаются надломленные и разбитые существа. Как и Берлиоз, он «любил лишь мечты, призраки чувства и, обреченный страдать, заставлял страдать других».

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

Пропляшем Карманьолу!  
Дружно вперед, дружно вперед.  
Пропляшем Карманьолу!  
Пушечный гром нас зовет.

*Карманьола*

Бунтарское искусство Паганини, отличавшееся от «благонамеренной» игры других скрипачей, все возрастающая популярность артиста среди широких масс слушателей не могли не привлечь внимания Ватикана. Агенты доносили, что концерты Паганини, на которые люди стекаются со всех сторон, сеют среди верующих крамолу. Ссылались при этом на известное решение губернатора Турина, запретившего в 1818 году концерты Паганини в вверенном ему городе<sup>1</sup>.

О подозрениях, которые артист внушал властям, говорят и другие факты: в 1812 году, после концертов в Ферраре, Паганини был выдворен полицией из города<sup>2</sup>; в 1820 году на его прошение о разрешении концертов в Палермо интендант маркиз Уго дель Фавари наложил резолюцию: «Написать генеральному директору полиции, дабы установил тщательное наблюдение за деятельностью Паганини»<sup>3</sup>. На это последний сообщал: «Филармоник Никколо Паганини находится под наблюдением с того самого момента, как я получил Ваше предписание. До сего дня не было ничего замечено, кроме частых посещений Дона Доменико Тесты и нотариуса Пинджиторе, которые носят длинные волосы, как Паганини и все вольнодумцы. Но эти визиты, по-видимому, не имеют преступных намерений. В их компании замечен художник Сенцо; он посещает Паганини, но

только с целью написать его портрет, возможно, из коммерческих соображений, ввиду известности натурщика. Я буду продолжать наблюдения и, если обнаружится что-либо новое, незамедлительно вас информирую, дабы принять необходимые меры»<sup>4</sup>.

Самый репертуар Паганини (постоянно исполняемые им вариации «Карманьола», «Ведьма», а также вариации на патриотические арии из опер «Танкред» и «Моисей» Россини) являлся в глазах церковников неопровержимым доказательством безбожия и карбонарства артиста. Вот если бы Паганини играл не «Ведьму», а гимн пресвятой деве Марии и искусством своим привлек прихожан, он делал бы угодное богу дело. Но артист был далек от этого. В письмах из Рима, намекая на засилье монашеских ряс, он с негодованием писал Джерми о «святой земле и одуряченном народе.»

Возникает вопрос о подлинных политических убеждениях Паганини, до сих пор так и остающихся до конца не выясненными. Следует с осторожностью подходить как к предположениям о его активном участии в зрелые годы в движении карбонариев, так и к противоположным утверждениям—о враждебном отношении к этому движению. Последняя оценка имеет весьма шаткое основание—однуединственную фразу, выхваченную из письма Паганини, датированного 1820 годом.

Возможно, что содержащееся в этой фразе осуждение карбонариев было вызвано несогласием Паганини с террористическими методами борьбы, возможно, что в этом сказались настроения, сложившиеся за годы придворной службы. Участие молодого Паганини в революционном движении неоспоримо; не случайно его прозвали «генуэзским якобинцем». И в более поздние годы он был связан узами дружбы не только с Фосколо, но и с другими видными деятелями итальянского национально-освободительного движения, например с адвокатом Доменико Солари, участником подпольного революционного движения «Молодая Италия», другом и последователем Мадзини.

Близкое общение с итальянскими патриотами должно было сказаться на политических взглядах Паганини. Под воздействием благородных идеалов свободы он мог отказаться от своего опрометчивого осуждения карбонариев. Находясь в постоянных разъездах по стране, Паганини имел возможность оказывать ценные услуги своим дру-

зьям-патриотам. На это указывают намеки, содержащиеся в его письмах; более открыто писать он не мог: его переписка подвергалась австрийскими властями перлюстрации. Артист часто вынужден был пересылать корреспонденцию окольными путями, минуя почтовое ведомство. Благотворительные концерты, дававшиеся в громадном количестве Паганини в Италии в пользу бедных, говорят о том, что он глубоко чувствовал страдания простых людей, понимал то невыносимое положение, в котором находится его родина. Гнет феодалов и церкви, бесчинства чужестранных порабощителей довели страну до экономической разрухи. Байрон писал в 1817 году из Флоренции Гобхаузу, что ничто уже больше не поражает его с тех пор, как он привез с собой из Апеннин печальный курьез — «кусочек хлеба, выпеченный буквально из травы». «Я взял его изо рта у плачущего ребенка, которому дал взамен пауло. Вам никогда не случалось видеть ничего, что могло бы сравниться с бедствиями этих несчастных людей»<sup>5</sup>.

Однако нельзя не учитывать и свойственной Паганини противоречивости в поступках, а также и того обстоятельства, что, гастролируя за границей, он, как артист, должен был считаться с политической обстановкой, существующей в той стране, где он выступал. Об этом ясно говорит его отношение к участию в концертах в пользу итальянских политических эмигрантов во время гастролей в Париже и Лондоне.

Группа итальянских карбонариев организовала в Париже Общество освобождения Италии, тесно связанное с французскими республиканцами. Для оказания помощи своим членам, многие из которых находились в бедственном положении, Общество избрало в апреле 1831 года специальный комитет, которому было поручено вести переговоры с директором Итальянской оперы и Паганини об участии в концерте в пользу итальянских беженцев.

Политическая обстановка в Париже была напряженной, ходили слухи о готовящемся контрреволюционном перевороте. В апреле — мае Паганини давал серию концертов в зале Гранд-Опера. Опасаясь, что участие в общественном мероприятии с ярко выраженной левой политической окраской может повредить его собственным концертным выступлениям, он некоторое время колебался, а затем ответил комитету Общества отказом.



Парижский «Театральный курьер» 25 апреля сообщил своим читателям: «Комитет, избранный для достижения сотрудничества с директором Итальянской оперы и г. Паганини в связи с организацией концерта в пользу несчастных итальянских беженцев, вынужден был недавно передать через прессу, что его усилия оказались тщетными»<sup>6</sup>.

Отказ Паганини был тенденциозно освещен парижскими газетами в ряде статей, которые тотчас же перепечата-ла итальянская пресса. Поведение артиста вызвало резкое осуждение прогрессивных общественных кругов Италии.

Однако спустя два года в Лондоне, в условиях совершенно иной обстановки, Паганини охотно согласился участвовать в концерте в пользу итальянских политических эмигрантов<sup>7</sup>.

Несмотря на эту, казалось бы, противоречивость поведения, в широких общественных кругах существовало твердое убеждение о причастности Паганини к движению карбонариев. Оно имело своим основанием его юношеские якобинские симпатии и широко всем известные антиклерикальные и атеистические убеждения.

Но все же главным источником, утвердившим многих в этом мнении, являлось искусство Паганини. Оно было выражением активного романтизма, цель которого — «стремление усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всяческого гнёта ее»<sup>8</sup>. Звуки скрипки Паганини возбуждали умы, порождали уверенность в революционных настроениях артиста.

Так или иначе, но популярность Паганини была столь велика, что римская курия считала важным привлечь его на сторону святой церкви. Папа Лев XII принял решение наградить Паганини орденом «Золотой шпоры», тем более что и сам артист домогался этой чести. Но как дать высший знак отличия, присваиваемый «за мастерство рук, письма и за выдающиеся заслуги в деле распространения веры и борьбы за церковь», человеку, хулящему религию, человеку, о котором ходят слухи, будто он был заключен в тюрьму за убийство возлюбленной, а теперь находящемуся в незаконном сожителстве с певицей?

Правда, губернатор Генуи свидетельствовал о непричастности Паганини к уголовным делам и об отсутствии у полиции каких-либо данных на этот счет<sup>9</sup>. И все же два года колебался папа римский, лишь в 1827 году подписал

он вердикт о награждении Паганини орденом «Золотой шпоры».

В этой акции проявилось все лицемерие католической церкви. Хотя заботливый глава Понтификата и должен был, под строжайшим надзором инквизиции, блюсти католическую мораль, тем не менее, руководствуясь «высшими» интересами, он счел возможным спокойно пренебречь этим и дать награду безбожнику, открыто живущему в грехе.

Орден «Золотой шпоры» как бы венчает итальянский период деятельности Паганини. Он был первым исполнителем, удостоившимся подобной чести. До него этим орденом были награждены его соотечественник, композитор Морлакки, из европейских музыкантов — Глюк и Моцарт.

Через год великий артист пересечет Альпы и покинет родину. Начнется новый важный период артистической деятельности Паганини. Его венские концерты откроют блистательную страницу в истории европейского музыкального искусства.



**Н. ПАГАНИНИ**  
С портрета карандашом Ж.-О.-Д. Энгра



**ДЖОРДЖ ГОРДОН БАЙРОН**  
Гравюра А.-Т.-М. Блшара с  
портрета Дж. Л. Сандерса  
(1812 г.)



**ДЖОАККИНО РОССИНИ**  
С портрета маслом А. Марцокки  
(1813 г.)



**КАРОЛЬ ЛИПИНЬСКИЙ**  
С литографии И. Крихубера  
(1839 г.)



**КАМИЛЛО СИВОРИ**  
С современной литографии  
(1839 г.)

# Годы странствий

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

(1828—1829)

Делай все, что в твоих силах, дабы  
имя твое стало бессмертным.

*Из письма Терезы Паганини к сыну  
от 21 июля 1828 года.*

Турне по европейским странам было задумано Паганини еще в 1816 году. Вена, Прага, Берлин, Париж, Лондон—таков был предполагавшийся маршрут. Однако по разным причинам поездка откладывалась. Одной из них явилось, несомненно, состояние здоровья артиста, в особенности тяжелое заболевание, перенесенное им в 1821—1824 годах. Но, видимо, главная причина крылась в том, что Паганини выжидал, пока в Европе сложится более благоприятная обстановка в культурно-общественной жизни, для того чтобы успешно осуществить грандиозную, по тем временам, концертную поездку. На нее он возлагал большие надежды. Дело было не только в удовлетворении артистического честолюбия. Эта поездка должна была навсегда избавить Паганини от борьбы за существование, создать прочную материальную основу, обеспечить независимость.

К концу двадцатых годов Паганини завоевал имя величайшего виртуоза. Художник с остро индивидуальным и самобытным стилем исполнения, он властно покорял своей игрой слушателей. Однако, несмотря на блестящий успех, Паганини не обладал сколько-нибудь определенными средствами. Часть сборов с концертов он отдавал отцу. После

его смерти в 1817 году Паганини щедро обеспечил мать, поддерживал сестер, давал множество благотворительных концертов. Все это доказывает необоснованность слухов о скарденности Паганини.

Рождение сына, которого он горячо любил, желание упрочить его будущее ускорило решение Паганини осуществить давно задуманную поездку. В конце февраля 1828 года он дал два концерта в Перуджии и Милане и, сделав необходимые приготовления к путешествию, вместе с Бьянки и Ахиллом отправился в путь по направлению к Вене.

Время для поездки было выбрано как нельзя более удачно. Оно совпало с широким распространением влияния литературного романтизма в Германии и Австрии. Романтизм в этих странах отмечен глубокими противоречиями. В творчестве немецких и австрийских романтиков уживались идеализация средневековья и даже апология реакционного режима Меттерниха с духом протеста против удушающей атмосферы мещанства и пошлости, царившей в Германии и Австрии 20-х годов XIX века, когда, по выражению Маркса и Энгельса, «умственная пища, разрешавшаяся нации, выбиралась с мелочной осторожностью и отпускалась очень скупо»<sup>1</sup>.

Воспевая царство иллюзорных снов и сказочных вымыслов, романтики уводили от нелепой и жестокой действительности в призрачное прошлое, в мир фантастики. Демоническая личность, колдуньи и волшебники, таинственное, загадочное, роковое — таковы поэтические аксессуары эпохи. Модными стали поэты, «лающие на луну и воспевующие кладбище»<sup>2</sup>.

Уход в прошлое связывался у романтиков и с стремлением возродить национальные художественные традиции, интерес к народному творчеству. Фольклорные мотивы, фантастика сочетались в их произведениях с картинами обыденной жизни. Раздвоенность между миром фантастического и реального — черта, характерная для многих романтических художников, притом центральное место в мироощущении романтиков, в их личной жизни занимал «культ сердца». Отсюда повышенное внимание к душевному миру человека, ко всему тому, с чем связано непосредственное излияние лирических чувств.

Типичные для немецких романтиков идейные мотивы нашли наиболее полное воплощение в фантастических но-

веллах и повестях поэта, композитора и художника Эрнста Теодора Амадея Гофмана. В лице гениального капельмейстера Иоганна Крейсlera, героя «Крейслерианы» и «Житейских воззрений кота Мурра», он создал трагический образ музыканта-романтика, окруженного жутким миром людей — живых гротесков. В творчестве Гофмана представлена целая галерея странствующих артистов — музыкантов, актеров, живописцев.

Для многочисленных читателей Гофмана, произведениями которого увлекалась вся Европа, Паганини ассоциировался с образами литературных героев широко известного писателя.

Появлению итальянского виртуоза на европейской концертной эстраде предшествовали легенды в духе того времени о таинственных сторонах его жизни, любовных похождениях, рассказы о его демонической внешности. Кажется, в Паганини воскрес капельмейстер Крейсler. Это подогревало интерес публики к его выступлениям и способствовало триумфальному успеху артиста.

В цикле фортепьянных пьес «Карнавал» Шуман дал музыкальный портрет великого скрипача. Таким представлялся он современникам. Вспомним одну из пьес: «Немецкий вальс». Несмотря на быстрый темп, музыка вальса не лишена плавности, сдержанности, даже некоторой манерности. Это как бы исторический фон, картина европейской жизни. Неожиданно (у Шумана так и обозначено «attaca») врывается в пьесу интермеццо «Паганини». Плавной ритмики как не бывало. На смену несется сплошной поток ритмически сдвинутых, синкопированных, бешеных в неудержимом натиске звуков; смелый мелодический рисунок, арабеска головоломных пассажей! Но вот снова выступает мелодия вальса, повторяющая часть темы. Однако здесь Шуман делает ремарку «в более быстром движении», как бы желая показать этим необычайную динамичность и активную силу воздействия, которые были присущи искусству Паганини. Позднее, во время гастролей Паганини в Бельгии, Шуман обратится к нему со страниц своей «газеты»: «Вернись к нам, божественный! Немцы опять начали засыпать»<sup>3</sup>.

Приехав в Вену 16 марта 1828 года, Паганини поселился в гостинице «Тратнергоф», расположенной против собора святого Стефана. «Слава, предшествующая г-ну Паганини, — писали через несколько дней венские газеты, —

поистине необычайная смелость и сила его игры, которые стали поговоркой в Италии, возбуждают изумление всех артистов и друзей искусства, заставляют нас ожидать высшего и радостного наслаждения от его исполнения»<sup>4</sup>.

Столица Австрии жила еще воспоминаниями о Россини, за несколько лет до Паганини посетившего Вену во главе итальянской оперной труппы. Музыка Россини привела в упоение жаждущих наслаждения венцев. Его оперы, в исполнении прославленных итальянских певцов, вызвали восторг не только у широких масс слушателей. «Какие мужские голоса, — писал Гегель из Вены, — два тенора, Рубини и Донцелли, какой стиль, изящество, легкость, сила и звук — это надо слышать!...»<sup>5</sup> «Вторично слышал «Цирюльника» Россини; мой вкус теперь так уже испорчен, что этот Фигаро Россини увлекает меня бесконечно больше, чем моцартовская «Свадьба»: все так прекрасно, неподражаемо, что невозможно уехать из Вены»<sup>6</sup>.

Это было время первых триумфов Марии Тальони, выступавшей в Вене 10 июня 1824 года в «анакреонтическом» дивертисменте, и Фанни Эльслер, которая тогда же дебютировала с ошеломляющим успехом в балете «Фея и рыцарь». «Королева танцев Фанни I», — звали ее венцы.

Артисты, актеры, литераторы в ту пору были в центре общественной жизни Вены. Они постоянно появлялись не только в блестящих великосветских салонах, где были в большой моде, но и в тавернах, кафе и локалях, представлявших собой своеобразные политические клубы. Здесь собирались представители бесчисленных содружеств и сообществ, получивших широкое распространение в демократических слоях населения Вены. В горячих беседах, спорах, дискуссиях находили выход чувства протеста против меттерниховского режима. Жизнь и творчество популярных артистов и писателей служили здесь темой постоянных разговоров. Это делало Вену «богатым, счастливейшим и наиболее приятным местопребыванием для артистов»<sup>7</sup>.

Итальянская опера и танцевальная музыка в эпоху «бидермейера» на долгое время вытеснили из художественной жизни Вены все другие музыкальные жанры. В период 1828—1831 годов в Вене была исполнена всего лишь одна симфония Бетховена. «Даже лучшие пианисты не исполняют здесь ни одной ноты Бетховена, — писал в 1830 году из Вены Мендельсон-Бартольди, — и когда я выска-



зал мнение, что он и Моцарт все же чего-нибудь да стоят, меня удивленно спросили: «Ах, вы любитель классической музыки?»<sup>8</sup>

Прославленный автор «Фрейшютца», К. М. Вебер, несмотря на всю свою популярность, с трудом добился постановки «Эврианты», написанной им специально для Вены. В Шуберте видели лишь автора песен, его симфонии и камерно-инструментальные произведения, за редким исключением, остались почти неизвестными современникам.

Город Гайдна, Моцарта и Бетховена славился в ту пору своеобразной скрипичной культурой, охватывавшей не только широкую сферу профессиональной музыкальной практики, но и глубоко проникшей в быт.

Географическое местоположение Вены на центральном перекрестке важнейших европейских дорог обусловило скрещивание здесь влияний различных культур. Иностранцы виртуозы, которые проезжали через Вену и подолгу здесь останавливались, постоянный приток чешских, венгерских и хорватских музыкантов, преимущественно скрипачей, придавали венской музыкальной жизни экзотический колорит, выделявший Вену среди других европейских столиц.

«Банды» цыганских музыкантов, во главе с народными скрипачами-импровизаторами, нахлынувшие в Вену со второй половины XVIII века, всколыхнули патриархальность городского быта, пленили своим темпераментным искусством музыкально впечатлительных венцев.

Эти «банды» явились прообразом небольших танцевальных оркестров, вскоре обосновавшихся в предместьях Вены, в популярных среди венцев «локалях». В этих танцевальных ансамблях ведущую роль играла скрипка. Здесь зародилось искусство Ланнера и Штраусов — отца и сына. Инструмент странствующего музыканта — шпильмана, — скрипка стала неизменной участницей жизни венской улицы, с ее импровизированными шествиями, дивертисментами, музыкальными серенадами. Легкий, подвижный южнотирольский лендлер, занесенный в Вену шпильманами, получил многообразное претворение в творчестве венских композиторов, отлично владевших скрипкой и создавших на его основе зажигательный венский вальс.

Сильны были связи венской скрипичной культуры и с инструментальным искусством, бытовавшим в усадебно-

помещищем музицировании старой Австрии. В этой стране крупного землевладения и наследственных майоратов, освященных вековыми княжески-патрицианскими традициями, издавна существовали инструментально-вокальные капеллы, небольшие оркестры или струнные квартеты. Магнаты содержали их для своих домашних концертов, обеденной или вечерней музыки. Во главе капелл стояли выдающиеся скрипачи — Диттерсдорф, Враницкий, Шуппанциг.

Зимой знатные владельцы вместе со своими музыкантами переселялись в Вену, где вокруг организуемых ими академий разворачивалась интенсивная концертная жизнь.

Игра на скрипке была распространена в Вене в самых широких кругах населения. Любительские струнные квартеты в ту пору можно было услышать в каждом доме. О популярности квартетной игры свидетельствуют не только многочисленные произведения, написанные специально для квартетных ансамблей, но и громадное количество переложений для квартета, вплоть до увертюр, симфоний, опер. Эти аранжировки играли роль современных четырехручных переложений для фортепьяно. Вена была первым городом, в котором начали давать открытые публичные концерты профессиональные квартетные ансамбли. Отсюда смычковый квартет — новая форма скрипичного камерного музицирования — распространился по всей Европе.

Ко времени приезда Паганини в Вене существовала сложившаяся скрипичная школа. Ее отличительные черты, так же как и венской пианистической школы, — легкость, грация, блеск. Среди видных венских скрипачей — Франц Клеман, для которого Бетховен написал свой скрипичный концерт, Игнац Шуппанциг, друг великого композитора, многие годы возглавлявший знаменитый струнный квартет русского посла в Вене графа Андрея Разумовского (этот ансамбль явился первым исполнителем почти всех камерно-инструментальных сочинений Бетховена), Йозеф Майзедер, организатор популярных «Дукатенконцертов», блестящий виртуоз, отразивший в своем искусстве эпоху полонезов и попури, Йозеф Панни, Йозеф Бём — учениками его были два величайших после Паганини скрипача — Эрнст и Иоахим.

В Вене служил придворным музыкантом знаменитый чешский скрипач Йозеф Славик, концертмейстером оркестра Йозефштаттеатра был известный французский скрипач Леон де Сен-Любен.

Многие австрийские музыканты побывали в Италии: композитор Йозеф Вейгль, чьи оперы шли на сценах итальянских театров; Майзедер, Бём и Панни, выступавшие во многих итальянских городах. Панни Паганини встречал еще в Венеции и Триесте.

В Неаполе, через импресарио Россини Барбаю, он познакомился и с интендантом венских императорских театров графом Робертом фон Галленбергом и его женой Джулией, урожденной графиней Гвиччарди (ей Бетховен посвятил свою «Лунную сонату»). Галленберг, не чуждый композиции, был автором многочисленных балетов, шедших в антрепризе Барбай в Неаполе и Вене.

В организации концертов Паганини приняла горячее участие итальянская колония в Вене во главе с Доменико Артариа, владельцем известной нотоиздательской фирмы. Тотчас по приезде артистической четы, Иоганн Крихубер сделал литографии с портретов Паганини и Бьянки. Выпущенные фирмой Артариа, они разошлись в невиданном до того количестве экземпляров.

Проведение концертов Паганини было разрешено графом Галленбергом в виде исключения в Большом зале Редута, где в начале столетия давались самые блестящие музыкальные академии.

Первый концерт, данный в Вене 29 марта, имел триумфальный успех. Сбор достиг фантастической для того времени суммы в 12 000 флоринов. На следующий день даже у таких видных критиков, как Людвиг Галирш и Игнаций Кастелли, не хватило красноречия, чтобы описать игру Паганини и иступленный энтузиазм публики. Они ограничились фразой: «Об этом невозможно рассказать словами».

Еще бóльшие массы слушателей прилек второй концерт. За три часа до начала Большой зал Редута, вмещающий 3 000 человек, был переполнен. «Его первое соло в концерте си минор тотчас показало в нем смелого, величайшего художника, завоевавшего свою область и достигшего такого полного владения инструментом, что для него труднейшие задачи являются лишь легкой игрой. Величественно медленное движение его смычка радует глаз, в то время как слух очарован проникновенной нежностью, поражен смелыми приемами и огромной силой тона»<sup>9</sup>.

16 и 28 апреля последовали третий и четвертый концерты, а энтузиазм венской публики все нарастал. «Вели-

чественность соединяется у Паганини с безупречной чистотой», — писала «Музыкальная газета» от 7 мая; октавы и пассажи децимами, летящие с молниеносной быстротой, пассажи шестнадцатыми — одна исполняется пиццикато, другая аarco — все так отчетливо и изысканно, что ни малейший оттенок не ускользает от слуха; мгновенное пере-страивание инструмента в труднейших бравурных местах, все, что при других условиях граничило бы с шарлатанством, при подобном недостижимом совершенстве исполнения повергает в изумление, немое восхищение. Одним волшебным взмахом смычка переходит артист к адажио. Ни следа прежних фокусов, — одухотворенный певец благородного стиля и мягкой простоты, извлекающий небесные звуки, идущие от сердца и в сердце проникающие. Это было ощущение подлинности и прекраснейшего торжества природы»<sup>10</sup>.

Выдающиеся венские скрипачи — Майзе-дер, Шуппанциг, Бём, Янза, Стребингер, Сен-Любен — сходились в мнении, что Паганини недостижим и соперничество с ним бессмысленно.

Франц Шуберт, посещавший концерты Паганини, писал после первого выступления: «Я слышал в Адажио пение ангела»<sup>11</sup>. Друг Шуберта Бауэрнфельд вспоминает, как благодаря ему он услышал итальянского артиста: «Пять гульденов, которые требовал этот концертный корсар, были для меня непосильной платой; что его должен был слушать Шуберт, я знал от него самого. Но он хотел быть в концерте только со мной. Шуберт серьезно рассердился, когда я отказался взять у него билет. «Вздоо, — воскликнул он, я уже его однажды слушал и был огорчен, что ты не присутствовал при этом. Я говорю тебе, такой молодец больше не придет! У меня есть деньги... итак, идем!» — И он потащил меня силой.

...Мы слышали дьявольски-небесного скрипача... И были столь же восхищены его чудесным Адажио, сколь и изумлены его дьявольским искусством...»<sup>12</sup>.

Игра Паганини была последним сильным музыкальным впечатлением Шуберта. Через несколько месяцев великого композитора не стало.

До осени 1828 года Паганини дал в Вене двадцать концертов, программы которых состояли почти исключительно из его собственных произведений. Чаще всего исполнял он вариации «Ведьма», рондо «Колокольчик» из второго



**ЭЛИЗА БАЧОККИ**  
С современной литографии



**ПАОЛИНА БОРГЕЗЕ**  
С портрета маслом неизвестного  
художника



**АНТОНИЯ БЬЯНКИ**  
С литографии И. Крихубера  
(1828 г.)



**ЕЛЕНА ДОБЕНЕК**  
С портрета маслом неизвестного  
художника



**Вена. С литографии (начало XIX в.)**



**Большой зал Редута. С современной литографии**



**Н. ПАГАНИНИ**  
С литографии И. Крихубера (1828 г.)



Концерт Паганини в Вене. С карикатуры И. П. Лизера (1828 г).



концерта си минор, вариации на одной струне на тему молитвы из оперы «Моисей» Россини, «Военную сонату», вариации на темы из балетов венских композиторов Вейгля и Умлауфа, вариации на австрийский национальный гимн.

В признание своих заслуг, Паганини удостоился от австрийского императора звания придворного солиста. В честь него была выбита золотая медаль со словами: «*Perituris sonis non peritura gloria*» («Замолкнут звуки, но не пройдет слава»). Популярность Паганини росла день ото дня.

Увлечение артистом принимало у венцев самые невероятные, подчас комические формы. Поэты сочиняли акrostихи на его имя, ювелиры украшали его фигурой запонки. Изображения Паганини можно было видеть на дамских веерах, на набалдашниках палок. Булочники пекли булочки в виде его скрипки, а повара изготовляли шницели «а ля Паганини».

Композиторы давали волю своей фантазии в различного рода произведениях, написанных на темы Паганини. Иоганн Штраус-отец написал вальс, а Карл Черни рондо «Колокольчик» для фортепьяно. Йозеф Фишер — Марш «а ля Паганини» для фортепьяно, скрипки, флейты, гитары и большой «турецкой музыки».

В венских театрах шли фарсы «Мадемуазель Зонтаг и господин Паганини, или Энтузиасты в Париже и Вене», «Фальшивый виртуоз, или Концерт на струне Соль». Спустя три года, во время парижских триумфов Паганини, в венском Леопольдтеатре была поставлена музыкальная комедия «Никколо Паганини, великий виртуоз».

На каждом шагу Паганини наталкивался в Вене на изображение своей персоны, порою в приятном для него виде, но порою и в оскорбительном, с прозрачными намеками на до сих пор не выясненные биографами эпизоды из его бурной молодости. Это вынудило артиста взяться за перо.

«Паганини спешит изъяснить свою признательность редактору за статью, помещенную в «Театральной газете» пятого числа сего месяца. Но, принося благодарность за лестный отзыв о своем последнем концерте, данном перед почтеннейшей и ученейшей венской публикой, он полагает, что некоторые выражения, намекающие на слухи, ходящие в народе, со всей необходимостью требуют с его стороны неоспоримого и формального оправдания. Он смеет уве-

рять как в защиту своего доброго имени и своей чести, так самой истины, что никогда, ни в какое время и ни в каком месте, ни одним правительством и ни по какому поводу не был принужден вести жизнь, отличную от жизни, приличествующей человеку свободному, гражданину, честному и верному исполнителю законов. Это засвидетельствовано всеми властями, под покровительством которых он жил как человек свободный, с честью для себя, для своего семейства и для искусства, чему обязан преимущественно находится ныне перед такими знатоками музыки и столь благосклонными, как венская публика, — первая, перед которой он имел честь предстать со времени выезда своего из Италии.

Никколо Паганини, 10 апреля 1828 г.»<sup>13</sup>.

Несмотря на усилия Паганини опровергнуть и прекратить ползущие со всех сторон слухи, они продолжали распространяться. Причину тому удачно подметил один русский путешественник, слышавший Паганини вскоре после его венских концертов в Карлсбаде: «Хотя он опровергает эти слухи в «Австрийском наблюдателе», но это мнение распространено по всей Италии; притом надобно только видеть и слышать его — и эта вероятность становится почти действительностью. Он вызвал всех доказать, когда, где и за что он был заключен, но кто может это, да и для чего?» (Разрядка моя. — *И. Я.*)<sup>14</sup>. Заканчивая статью, автор пишет: «Достигнуть такого совершенства на столь трудном инструменте, какова скрипка, может только тот, кому, кроме ее, ничего на земле не осталось. Паганини среднего роста, худощав и имеет черные кудрявые волосы, огненные глаза и на лице следы великих страданий»<sup>15</sup>.

В свободное от концертов время Паганини знакомился с музыкальной жизнью Вены. Первого мая он посетил так называемые Аугартен-концерты, где впервые слушал, под управлением Шуппанцига, седьмую симфонию Бетховена. Эти популярные музыкальные утренники проводились в городском саду, расположенном между Дунаем и дунайским каналом, и были основаны еще в 1782 году известным антрепренером Мартини в компании с Вольфгангом Амадеем Моцартом.

Симфония Бетховена произвела глубокое впечатление

на Паганини. «И он умер!» — воскликнул потрясенный артист. О смерти великого композитора он узнал лишь в Вене. Направляясь сюда, Паганини надеялся посетить высоко чтимого им художника, хотел просить Бетховена написать для него скрипичную пьесу. Для этой пьесы у него давно была задумана программа. Это должна была быть драматическая сцена «Буря» для скрипки с оркестром<sup>16</sup>.

В Вене внимание Паганини привлекли двое молодых талантливых исполнителей — чешский скрипач Йозеф Славик и юная пианистка Леопольдина Блахетка, принимавшая участие в одном из его концертов.

Игра Славика, о котором Шопен писал, что ему никто так не нравился после Паганини, привела в восхищение великого артиста. Услышав только один раз в исполнении Паганини рондо «Колокольчик», Славик на следующий день безошибочно и с блеском сыграл его автору, который сказал чешскому виртуозу: «Когда Вы играете, мир трепещет». Не меньше был поражен Паганини силой, красотой и выразительностью звука Славика. Остроумно используя игру слов, Паганини называет Славика «соловьем среди соловьев» (Slavik — по-чешски означает соловей) и, покидая Вену, записывает в его альбом: «Al valente Signor Slawjch — il Dolce!» («Славному Славику — нежному!»)<sup>17</sup>.

Юношеской свежестью и изяществом своей «жемчужной» игры покорила Паганини Леопольдина Блахетка, произведшая не меньшее впечатление на молодого Шопена, увлекавшегося молодой артисткой во время своего пребывания в Вене.

Не чуждый поэтического дара, Паганини посвятил ей прочувствованные стихи:

Gentilezza, Armonia, Gioventù \*.  
Sono in Voi accoppiate con nodi,  
Che nessuno sa dire che p'ù  
Vedistingua, e vi meriti lodi,  
Lodi giuste che il Mondo vi dà  
E che dirvi abbastanza non sa<sup>18</sup>.

\* Очарование, гармония и юность  
Так тесно в Вас переплелись,  
Что никто не знает, чего в Вас больше  
И что заслуживает больших восторгов.  
Справедливыми похвалами Вас награждает мир,  
Но он не может оценить всех Ваших достоинств.

В Вене, в результате длительного кризиса в отношениях артистической четы, произошел окончательный разрыв Паганини с Бьянки.

Известную роль сыграло в этом и уязвленное самолюбие Бьянки, успех которой как певицы терялся в лучах славы ее партнера.

Разрыв с Бьянки оставил у Паганини глубокую душевную рану. Мечты о семейной жизни рушились. Единственным существом, на котором отныне будет сосредоточена вся его страстная любовь, нежная привязанность,— это сын.

Никогда больше Паганини не возвращался в Вену. Слишком тяжелы были личные переживания, связанные с этим городом. О них он не мог никогда забыть, несмотря на тот восторженный прием, который был оказан ему венской публикой.

Здоровье Паганини за время пребывания в Вене сильно пошатнулось. Давало себя знать нервное потрясение, вызванное разрывом с Бьянки; кроме того, пагубное влияние оказало на его организм лечение различного рода снадобиями. В особенности, по-видимому, повредило ему патентованное ртутное средство Леруа, которое он принимал по предписанию врачей после тяжелого заболевания в Неаполе. «Нельзя находиться в худшем состоянии, чем то, в каком был Паганини к тому времени, когда я заставил его прекратить употребление этого средства»,— пишет доктор Беннати, с которым счастливый случай свел Паганини в Вене.

С Беннати Паганини, видимо, был знаком еще по Италии, так как последний в опубликованной им в Париже в 1831 году «Физиологической заметке о Никколо Паганини» писал, что «пользуется его дружбой в течение более чем десяти лет». Вероятно, они познакомились в Павии, где Паганини жил некоторое время в 1822 году, а Беннати учился в местном университете.

Талантливый диагностик, Беннати специализировался в области болезней голосовых связок. Он выдвинулся как выдающийся ларинголог, был автором исследований, посвященных голосовому аппарату певцов, позднее работал консультантом в Париже в театре Итальянской оперы, где еще больше сблизился с Паганини.

Кашель, сопровождавшийся удушьем, изменения в голосе и боль в горле сильно встревожили Паганини. По-

совету Беннати, он направился на лечение в Карлсбад. Перед отъездом, мучимый мрачными предчувствиями, Паганини составил завещание. Единственным наследником назначался трехлетний Ахилл, объявленный им в венском магистрате его внебрачным сыном<sup>19</sup>.

Покинув Вену 13 августа, Паганини 18 августа приехал в этот популярный курорт. Здесь он выступил с концертом, провел курс лечения на местных водах и в конце сентября выехал в Прагу, куда прибыл 4 октября. Его концерты были давно объявлены. Прием, оказанный Паганини в этом музыкальном городе, не давал ему основания сказать, подобно Моцарту,— «пражцы меня поняли». В столице Чехии он нашел суровых и ядовитых критиков, которые сравнивали, далеко не в пользу артиста, его игру с искусством мастеров классической школы.

Весьма вероятно, что недоброжелательство пражцев было вызвано также политической обстановкой. Чешские патриоты с ненавистью относились ко всему австрийскому, враждебно встречали все то, что находило одобрение в столице Австрии. В этом получал выражение скрытый протест чешской общественности против австрийского гнета.

Вскоре после Паганини Шопен, возвращаясь из Вены на родину, проездом остановился в Праге, но воздержался от выступления. В письме к родителям он мотивировал это тем, что «не хотел рисковать испортить то, что приобрел в Вене. Даже Паганини в Праге был оказан плохой прием»<sup>20</sup>.

В пражской прессе вокруг концертов Паганини велись горячие споры. Страсти особенно разгорелись после его заключительного выступления. Рассчитывая, что Прага будет приветствовать вещь, не имевшую успеха в Вене, Паганини решил исполнить драматическую фантазию «Буря», но допустил ошибку, дав театрализованное исполнение этой пьесы, в декорациях, с привлечением сценических эффектов. Этим он окончательно восстановил против себя большинство пражских критиков, отличавшихся строгим вкусом.

Приверженцы классической метoды писали: «О глупый мир! О чудесный вкус восторженных венцев! Никогда я не падал так внезапно с небес, как от этого... виртуоза. Я не могу понять, каким образом те, кто слышали игру Ромберга, Роде, Шпора, Лафона и других, способны хотя

бы одно мгновение выслушать подобные арлекинады. Я был на его концерте только один раз — но больше никогда не пойду. Высокий стиль и глубокое чувство совершенно чужды ему, техника смычка жалка, его сочинения ниже всякой критики».

Почитатели таланта итальянского виртуоза возражали им. «Да! Разумеется, Паганини нелепо сравнивать с Виотти, его юмор в духе Жан-Поля, демонический дар делает его антиподом умеренной классической школы; звук его скрипки не может быть столь мощным, как у названных мастеров, так как исполнение флажолетных пассажей не допускает сильного нажима смычка на струну; но именно щемящий звук его легато на баске, в соединении с своеобразной вибрацией, как-то властно проникает в душу, а его удивительная, словно превосходящая самое себя техника никогда не служит самоцелью, а только средством для углубления выразительности»<sup>21</sup>.

В то время как на страницах печати велись эти споры, толпы слушателей ломались на концерты, невзирая на удвоенные против обычного цены на билеты.

Пребывание Паганини в Праге затянулось из-за тяжелого заболевания. Артисту пришлось перенести две мучительные и неудачные операции в области ротовой полости, в результате чего он лишился зубов. Лишь 12 января Паганини смог покинуть столицу Чехии и выехать на концерты в Германию.

В Праге Паганини приобрел немало друзей и почитателей. Среди них профессор Пражского университета Юлиус Макс Шоттки, ставший первым биографом великого артиста. В 1830 году Шоттки издал книгу «Жизнь и деятельность Паганини как человека и художника». Эта работа была инспирирована самим Паганини, который видел в ней одно из средств рассеять все более сгущавшуюся вокруг него атмосферу клеветы.

Паганини лично продиктовал Шоттки свою автобиографию, передал ему многочисленные материалы и сведения из своей жизни. Он проявлял огромный интерес к этой работе. «Жду с нетерпением появления моей биографии,— писал Паганини одному из своих пражских друзей,— не для прославления себя, а для того чтобы заставить замолчать клеветников, которые, не будучи в состоянии принизить мое мастерство, каким бы оно ни было, чернят мою честь вопиюще ложными обвинениями»<sup>22</sup>.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

(1829—1831)

Но вот зазвучала немецкая речь.  
Я слушал в странном волнении...

Гейне

Концертами в Праге завершился первый этап европейского турне Паганини. Предстояла длительная поездка по Германии, раздробленной на множество княжеств, герцогств, королевств.

Паганини еще отчетливо не представлял себе того, каким образом он сможет организовать концерты во всех бесчисленных немецких городах, которые ему предстояло посетить. Неясен был вопрос с концертными залами и оркестрами. Правда, артист знал, что владетельные феодалы в Германии содержали собственные инструментальные капеллы. Но сведений о составе этих капелл, о том, насколько они искусны в оркестровом сопровождении, он не имел.

Не был в достаточной степени осведомлен Паганини и о музыкальной атмосфере немецких городов, о вкусах немецкой публики. Он слышал о патриархальном быте немецкого бюргерства, о господствовавшем в бюргерской среде мелком, осторожном и самодовольном филистерстве. Но он не мог представить себе всей «глубины этого убожества, бесстыдства этой пошлости», о которых позднее писал Шуман, характеризуя музыкальную продукцию, отвечавшую вкусам немецкого провинциального бюргерства.

Искусство Паганини являлось вызовом миру мещан и обывателей. В их глазах итальянский виртуоз представлялся неким ниспровергателем общественных устоев. Но зато с восторгом приняли его те, кому было душно в затхлой атмосфере мещанства, кто стремился вырваться на широкие, вольные просторы.

Свое путешествие по Германии Паганини начал не со столицы Пруссии Берлина, а с Дрездена. Он был предупрежден, что в берлинских музыкальных кругах сильны антиитальянские настроения. Нападкам подвергались Россини, Спонтини, а заодно с ними Мейербер. В одном из

писем Паганини пронизательно писал: «Враги Спонтини и Мейербера — это мои враги»<sup>1</sup>. Разумнее было начать гастроль с другого города. Получив приглашение от саксонского двора, переданное ему через королевского капельмейстера, композитора Франческо Морлакки, Паганини из Праги направился в Дрезден. Его сопровождал в этой поездке маленький Ахилл, его «единственное утешение и отрада».

В Дрездене, при дворе просвещенного короля Саксонии, артист нашел сердечный прием. По совету Морлакки, взявшего на себя обязанности его импрессарио, Паганини 18 января 1829 года играл для королевской фамилии, а 23, 28, 29 января и 6 февраля выступил в организованных им концертах в придворном театре.

Успех у дрезденской публики, заботливое внимание, проявленное к нему его друзьями, в особенности семьей концертмейстера придворного оркестра Антонио Роллы, сына его старого пармского учителя, сгладили неприятные воспоминания о Праге. «Я не могу найти слов, чтобы описать доброту, проявленную ко мне г-жой Роллой и ее сестрами. Никогда не забуду их любезного внимания»<sup>2</sup>, — писал Паганини своему приятелю Карло Карли.

Покинув Дрезден 11 февраля, Паганини на следующий день был в Лейпциге. Но его выступление с оркестром Гевандхауза, объявленное на 16 февраля, не состоялось, к немалому разочарованию местных любителей музыки. Об этом оповестила их лейпцигская «Вечерняя газета».

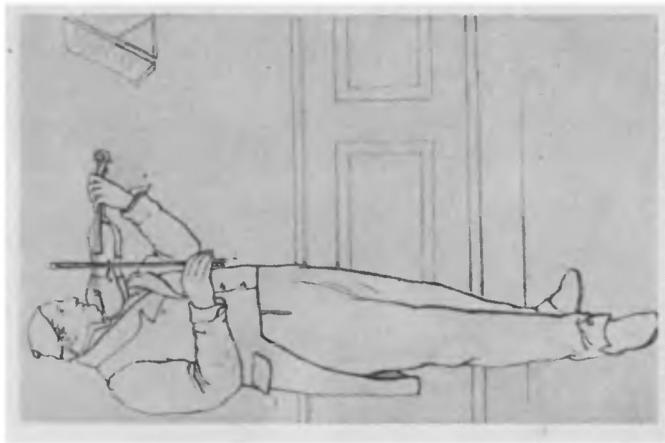
«Паганини должен был играть в зале, в котором пела Каталани. Прежде всего он настоял, чтобы цены на билеты были снижены с трех талеров до двух. Но директора требовали оплаты оркестра в тройном размере, назначили очень высокую цену за помещение и, кроме того, навязывали ему певца. По мнению директоров и абонентов постоянных концертов Гевандхауза, программа Паганини представлялась несколько популярной. Паганини согласился на условия оплаты и на артиста, но требовал уменьшения состава оркестра, слишком большого, не соответствовавшего его художественным намерениям. Директора отклонили это. Тогда он заметил: «Странно, что другие хотят диктовать, сколько нужно мне для концерта скрипачей», — и ушел»<sup>3</sup>.

Паганини решил перенести концерт в городской театр.





**Н. ПАГАНИНИ**  
С рисунка Э. Лендсира (1832 г.)



**ЛЮДВИГ ШПОР**  
С рисунка карандашом неизвестного  
художника



**Н. ПАГАНИНИ**  
С портрета карандашом И. П. Лизера (1829 г.)



**Концерт Паганини в Берлине. С литографии  
А. Шрёдтера (1829 г.)**

Антрепренер театра, используя затруднительное положение артиста, запросил за зал неслыханную цену — триста талеров.

Концерт был отменен. Паганини, так и не выступив в Лейпциге, ускорил свой отъезд в Берлин, где его с нетерпением ждали еще не знакомый ему лично Спонтини и Мейербер. С последним связывали его узы дружбы. В бытность свою в Италии Мейербер слышал игру Паганини, стал страстным его почитателем и долгое время ездил за артистом по всей Италии.

В Берлин Паганини приехал 15 февраля. Его концерты перевернули в сознании спокойных, уравновешенных и аккуратных берлинцев привычные музыкальные представления.

Художественные интересы жителей прусской столицы делились в то время между оперным театром и «Певческой академией», где культивировалась оратория и песенная хоровая музыка. Меньшим вниманием пользовались камерные и инструментальные концерты, хотя песня и камерное ансамблевое музицирование являлись излюбленным времяпрепровождением берлинцев в домашнем быту.

С постановкой в Берлине в 1821 году опер Вебера «Фрейшютц» и «Прециоза», усилился процесс формирования немецкой национальной школы оперного пения, с характерными для нее драматизмом и декламационностью стиля исполнения. Выдвинулась плеяда выдающихся оперных артистов во главе с знаменитой Вильгельминой Шредер-Девриент.

Развитие немецкой оперной школы протекало в острой борьбе с укоренившимися штампами итальянского бель канто, которое все больше вырождалось в блестящий, но поверхностный стиль вокального исполнения. Борьба была нелегкой. Репертуар был заполнен итальянскими операми, итальянские композиторы — Паэр, Морлакки, Спонтини и другие, пользовавшиеся поддержкой придворных кругов, занимали господствующее положение в оперных театрах Германии. Отсюда сильные антиитальянские настроения в кругах передовых немецких музыкантов, для которых имя Россини олицетворяло рутину и ненавистную всем «итальянщину». Непопулярен был и Спонтини. Его деспотизм и полное непонимание нового национального направления в немецкой опере, во главе которого стоял Вебер, вызывали резкие протесты. Однако, несмотря на

открытую обструкцию публики, Спонтини, чья музыка была «особенно по душе знати, осыпавшей его изысканными знаками своего благоволения», в течение длительного времени удерживал руководящий пост генералмузикдиректора берлинской придворной оперы.

1820-е годы считаются порой расцвета музыкальной жизни Берлина. «Всю зиму здесь столько пели и играли, что у человека могли отнять слух и зрение. Один концерт следовал за другим по пятам».

Не счесть смычков, не счесть имен,  
Что притекли со всех сторон...—

писал в 1822 году из Берлина Гейне<sup>4</sup>.

Художественный тон в городе задавали несколько музыкальных и литературных салонов. Среди первых выделялся серьезностью художественных интересов салон банкира Авраама Мендельсона, отца юного Феликса Мендельсона-Бартольди. В его доме на Лейпцигерштрассе регулярно устраивались «воскресные концерты», привлекавшие цвет художественной и научной интеллигенции Берлина. Здесь можно было встретить пианистов — Адольфа Гензельта, Фердинанда Гиллера, Иоганна Непомука Гуммеля, Вильгельма Калькбреннера, скрипачей — Генриха Эрнста и Людвига Шпора, виолончелиста Бернгарда Ромберга, певиц — Анну Мильдер, Вильгельмину Шредер-Девриент, Джудитту Паста, художников — Ораса Верне и Вильгельма Каульбаха, скульптора Бертеля Торвальдсена, поэта Генриха Гейне, философа Георга Фридриха Гегеля, ученого Александра Гумбольдта и многих других.

Незадолго до приезда Паганини, в 1826 году, на этих концертах прозвучала впервые увертюра «Сон в летнюю ночь» семнадцатилетнего Феликса Мендельсона-Бартольди, наряду с операми Вебера возвестившая наступление эпохи немецкого музыкального романтизма. Интеллектуальным центром Берлина был литературный салон Рахели Фарнгаген фон Энзе, блистательно одаренной молодой женщины — жены известного писателя, вокруг которого группировалась новая романтическая школа. Здесь, наряду с литературно-эстетическими и научными интересами, было сильно тяготение к музыкальному искусству.

Среди берлинских музыкантов руководящее положение занимали композитор Карл Фридрих Цельтер, глава

«Певческой академии», организатор любительских певческих обществ «Лидертафелей» и близкий друг Гёте, историк музыки Адольф Бернгард Маркс, основатель «Берлинской музыкальной газеты», и поэт Людвиг Рельштаб, избравший темой своих талантливых критических статей борьбу за развитие национального искусства.

Первое выступление Паганини 4 марта началось в напряженной обстановке. Антиитальянские круги готовились дать бой. Паганини знал об этом.

Он был встречен публикой холодно, и многие не скрывали своей открытой антипатии к итальянскому виртуозу. «Местные герои декламационного пения презирали его уже только за то, что он был соотечественником их врага Россини», — писал Рельштаб<sup>5</sup>, — но Паганини намеревался овладеть ими, прежде чем они успеют это осознать. И после первого соло в концерте собственного сочинения бурная овация нарушила обычно сдержанный характер «воскресных аплодисментов». Публика пришла в такой экстаз, который я редко видел в театре и никогда не наблюдал в концертном зале... Никогда за всю мою жизнь я не слышал инструмента плачущим, как у него... Я никогда не думал, что музыка может выражать подобные звуки. Он говорил, он плакал, он пел!.. После заключительной трели разразилась бурная овация... женщины перегибались через балюстрады, балконы, чтобы аплодировать, вскакивали с мест, чтобы лучше его видеть и вызывать. Я никогда не видел берлинцев в подобном состоянии. И это было результатом одной лишь мелодии!.. В нем есть что-то демоническое. Так должен был играть на скрипке гётевский Мефистофель»<sup>6</sup>.

«Я снова в Вене», — радостно сообщал Паганини в письме к Джерми. — В холодном Берлине я нашел театрального директора, виртуозов и т. п., которые вели себя в высшей степени прилично и были чрезвычайно любезны. Я был удивлен и храню благодарность. Враги Спонтини и Мейербера, естественно, были моими врагами еще до того, как меня услышали. Они даже выражали свою враждебность в зале. Однако после первых двадцати пяти тактов они начали бурно аплодировать, не отдавая себе в этом отчета. Энтузиазм был такой, что я почти не мог дальше играть... Спонтини и Мейербер подавили меня вежливостью и помогли мне во всем, что было в их силах»<sup>7</sup>.

Между тем по городу уже ползла отвратительная клевета, вызванная неосторожной обмолвкой Адольфа Бернгарда Маркса. Авторитетный критик, высоко ценивший искусство Паганини, мельком упомянул в одной из своих статей о том, что Паганини так и не опроверг обвинения в убийстве возлюбленной. Этого было достаточно, чтобы среди берлинцев с молниеносной быстротой распространилась легенда о Паганини — убийце и каторжнике.

Паганини был взволнован. В письме к Шоттки артист просит ускорить издание его биографии: «Моя честь в Ваших руках. Как я счастлив, что нашел мстителя, одного имени которого достаточно, чтобы уничтожить клевету. Ваша честность и талант будут ответом моим врагам»<sup>8</sup>.

Легенда получила настолько широкое распространение, что нашла отображение в одном из писем Рахели Фарнгаген фон Энзе. Это письмо представляет интерес с точки зрения того, как воспринималось искусство итальянского артиста в кругах передовой немецкой художественной интеллигенции.

«Я слышала Паганини в среду. Если вы можете, обязательно прочтите статью о нем во вчерашнем номере «Spener'schen Zeitung», не представляю, кто мог написать её. Я не могу опровергнуть это мнение, но высказала бы его совершенно иначе. Один важный вопрос, очень существенный и поражающий, обойден автором статьи, как и всеми другими критиками. Паганини играет неизмеримо лучше на одной струне, нежели на всех четырех. Более точно, уверенно, чисто, более по-итальянски, более смело и потому с большим порывом и драматическим выражением. Какова бы ни была его прошлая история (разрядка моя.— И. Я.), одно для меня ясно — он долго был обладателем скрипки только с одной струной. В самом деле, он не играет на скрипке — у него нет звука (или звуков) Роде, Дурановского, Хаака, Джерновичи, его инструмент поистине говорит: стонет, подражает грозе, безмолвию ночи, птицам, спускающимся с небес, но не взлетающим в небеса, во всем — поэзия. В молитве из «Моисея» Россини он передает разные голоса, по мере того как они вступают один за другим, а затем сливаются вместе... Клянусь вам, что я повторяла слова арфиста: «Wer nie sein Brot mit Tränen ass» («Кто не ел свой хлеб, политый слезами»), — содрогалась, рыдала. Это было поистине воплощение поэмы. Но достаточно об этом. Пар-

тер не собирался аплодировать ему, но был вынужден! Я видела, как люди, сидевшие передо мной, разразились аплодисментами, а до этого свистели, когда аплодировали другие. Двор, весь зал рукоплескали. Им не могли не восхищаться, хотя бы и от удивления. Он выглядит старым, изможденным, истощенным и добродушным. От его поклонов, которыми он выражает признательность за аплодисменты, веет средневековьем. Все смеялись, и он тоже. Пантомима в продолжение всего этого, — но в общем скромность»<sup>9</sup>.

Из Берлина Паганини намеревался отправиться в Лондон. Феликс Мендельсон-Бартольди в письме к известному немецкому пианисту Игнацу Мошелесу, находившемуся тогда в Лондоне, писал ему 6 мая: «Паганини здесь. Он дает свой последний концерт в субботу и затем едет прямо в Лондон, где будет иметь, как я убежден, огромный успех, так как его совершенное исполнение выходит за пределы человеческого понимания. Вы требуете слишком многого, если ждете, что я дам описание его исполнения. Не хватит письма, чтобы дать исчерпывающий анализ и рассказать о впечатлении от его игры, настолько он оригинален и неподражаем»<sup>10</sup>.

С юным Мендельсоном-Бартольди Паганини познакомился в доме его родителей. Позднее они увидятся в Париже, будут играть вместе в Лондоне.

Паганини можно было встретить и на музыкальных вечерах у родителей Мейербера, и в салоне польского магната князя Антонина Генрика Радзивилла. В его роскошном дворце на Вильгельмплац бывал и Шопен. Наместник великого герцогства Познанского был одаренным музыкантом, прекрасно играл на виолончели, отлично пел, был композитором, автором многочисленных песен для голоса и фортепьяно и музыки к гётевскому «Фаусту». «Я в ней нашел столько хорошо задуманных и даже гениальных вещей, — писал Шопен, познакомившись с музыкой к «Фаусту», — которых я никак не мог ожидать от наместника»<sup>11</sup>.

Паганини близко сошелся с Радзивиллом. Они стали друзьями и провели немало вечеров, музицируя и беседуя о музыке. Вероятно, через Радзивилла Паганини получил предложение приехать в Варшаву с концертами на время торжеств, проводившихся по поводу коронации русского императора польским королем, в связи с чем он отказался

от предполагавшейся поездки в Лондон. Радзивилл содействовал и организации концертов Паганини во Франкфурте-на-Одере и в Познани, лежавших на пути в Варшаву.

Во время своего непродолжительного пребывания во Франкфурте-на-Одере Паганини был гостем Минны Зелинской, вдовы известного польского генерала и друга Радзивилла и Рахели Фронгаген фон Энзе. Здесь он познакомился и с Полем-Давидом Куриолем, местным уроженцем, своим будущим концертным организатором во время последующей поездки по городам Германии.

Тотчас после концерта в Познани Паганини выехал в Варшаву, куда он должен был прибыть 21 мая. Два дня спустя он дал свой первый концерт в Национальном театре, на котором присутствовал весь цвет польской столицы.

Пребывание Паганини в Варшаве было омрачено разрывом отношений с Каролем Липиньским. Ни тот, ни другой не были в том повинны.

Приглашение итальянского виртуоза на коронационные торжества в качестве единственного артиста было воспринято польскими патриотами как недружелюбный акт со стороны двора. Они были оскорблены предпочтением, отданным чужестранцу, и настояли, чтобы был приглашен и Кароль Липиньский, знаменитейший польский виртуоз, которому было поручено возглавить придворный оркестр и высочайше пожаловано звание «первого скрипача императора российского и короля польского».

Однако на официальном банкете, данном 24 мая в королевском дворце в честь польской знати, присутствовавшей на церемонии коронации, играл не Липиньский, а Паганини. Это открытое проявление пренебрежения к национальному достоинству поляков взволновало патриотически настроенные круги, выразившие уже ранее недовольство тем, что варшавяне, восторженно принимавшие Паганини, забыли о Липиньском.

Христиан Лах-Ширма, профессор философии и английской литературы варшавского университета, и Мауриций Мохнадский — крупнейший литературный критик, впоследствии один из руководителей восстания 1831 года, выступили в печати с критикой Паганини, желая поднять престиж своего компатриота. Это вызвало столкновение с умеренными кругами профессиональных музыкантов. По-



следние группировались вокруг директора Национального театра Кароля Курпиньского и директора Варшавской консерватории Юзефа Эльснера, считавших, что политическим мотивам не должно быть места в оценке такого художника, как Паганини. Курпиньский, принявший участие в разгоревшейся в печати полемике, осудил недружелюбный тон статьи Лах-Ширмы<sup>12</sup>.

Между тем концерты Паганини проходили в атмосфере все увеличивавшегося энтузиазма. В особый восторг публики была приведена исполнением сонаты «Варшава», написанной Паганини на мелодию популярной мазурки из оперы «Король Локетек» Эльснера.

Липиньский, уязвленный успехами Паганини, готов был поддаться на уговоры своих галицийских друзей, советовавших ему выступить с концертом. Узнав об этом, Эльснер пригласил Липиньского и его друзей на обед, желая предостеречь их от безрассудного, по его мнению, шага. Он убеждал Липиньского не давать сейчас концерта, ссылаясь на неблагоприятную для этого обстановку. Но уговоры Эльснера оказались тщетными<sup>13</sup>.

5 июня Липиньский выступил в собственном концерте. Несмотря на поддержку прессы, этот единственный концерт Липиньского едва собрал половину зала, тогда как все десять концертов Паганини прошли при переполненной аудитории. Естественно, что все это, в конечном результате, не могло не нарушить дружественных отношений двух артистов.

В Варшаве Паганини делил свое время между официальными приемами и обедами у польской знати и встречами с польскими музыкантами. Он слушал четырехлетнего «чудо-ребенка» Аполлинария Контского, впоследствии знаменитого польского скрипача, восхищался игрой пианистки Марии Шимановской; в ее альбоме на нотном автографе он написал: «В знак признания божественного таланта госпожи Шимановской» и особо отметил в своей интимной «Красной книжке»: «Господин Шопен, юный пианист»; Фридерик Шопен, присутствовавший на концертах Паганини, позднее охарактеризовал его как «само совершенство.»

Игра великого итальянского артиста оставила неизгладимый след в сознании молодого Шопена и оказала глубокое воздействие на его творческое развитие. «Воспоминание о Паганини» — так назвал Шопен фортепьянные

вариации, написанные им на мотив «Венецианского карнавала».

После выступления Паганини в Варшаве, где на его концертах побывали многочисленные русские слушатели и музыканты, в том числе выдающийся скрипач Алексей Львов, артист получил приглашение посетить Россию. Он намеревался из Варшавы выехать в Петербург. Но внезапное ухудшение состояния здоровья вынудило его изменить маршрут и направиться на лечение водами в Эмс, в Германию.

Россия давно манила к себе Паганини. Еще в юности, в 1801 году, очутившись в результате увлечения азартными играми в тяжелом материальном положении, он решил было уехать в Россию. От своих земляков он слышал немало про эту для артистов обетованную землю, где многие итальянские музыканты нашли свою вторую родину.

Позднее, во время своих европейских триумфов, Паганини постоянно возвращался к мысли о поездке в «Северную Пальмиру». В июле 1833 года в письме из Парижа к Джерми он писал: «В следующем году я решил поехать в сентябре в Петербург и провести зиму в России»<sup>14</sup>.

Спустя несколько месяцев Паганини напоминает из Лондона: «Я жду письма от тебя относительно путешествия в Россию»<sup>15</sup>. Через два года он вновь высказывает ту же мысль: «Я испытываю желание провести зиму в России»<sup>16</sup>. И снова пишет: «После того как я издам неопубликованные рукописи и методу, я направлю свои силы на завоевание своей скрипкой других больших и далеких стран — России».

Стремление Паганини выступить перед русской публикой в зрелую пору своей артистической деятельности было естественным. В России в первой половине XIX века пребывали все крупнейшие западноевропейские скрипачи. Здесь они находили тонких знатоков скрипичной игры и чуткую аудиторию слушателей. Роде, Лафон, Вьётан были долгое время придворными солистами в Петербурге. Паганини оставался едва ли не единственным зарубежным скрипачом-виртуозом, не посетившим России.

Быстро прогрессирующая болезнь, боязнь сурового русского климата и далекой поездки в условиях передвижения в дорожной карете, советы друзей, предостерегавших его от возможных губительных последствий такого путешествия, останавливали каждый раз Паганини. Его же-

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "pizzicato", "arco", and "p". The handwriting is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

1) Op. 6 (Maggio al Caputo Falato.)  
 2) Gradine Simonoffe Paganiin

Запись Паганини в альбом М. Шимановской (1829 г.)

вание посетить Россию и выступить перед русскими слушателями так и осталось неосуществленным.

19 июля почитатели таланта Паганини устроили в его честь прощальный банкет, состоявшийся в одном из помещичьих домов в двух милях от Варшавы. На банкете Эльснер преподнес виртуозу драгоценную табакерку, в память пребывания в Варшаве. Растроганный Паганини обнял Эльснера и своих польских друзей. Сразу же после банкета он выехал в направлении Бреслава, где 24 и 28 июля выступил с концертами.

Здесь он имел возможность лицезреть себя в популярном фарсе Адольфа Бауэрле «Фальшивая примадонна в захолустье», написанном под впечатлением триумфов Каталани, а теперь переделанном, в соответствии с новыми требованиями публики, «под Паганини». Актер, игравший заглавную роль, был загримирован итальянским виртуозом и исполнял концерт «а ля Паганини» под веселый смех публики.

Неменьший успех имела и музыкальная комедия «Никколо Паганини», написанная вскоре после этого Генрихом Лаубе, старым другом Рихарда Вагнера, под псевдонимом В. Кампо. Она обошла все сцены Германии и Австрии.

Посетив проездом из Бреслава Берлин и Кассель, выдавшись со Шпором и договорившись с ним о своих будущих выступлениях в Касселе, Паганини приехал во Франкфурт-на-Майне, где провел август и сентябрь.

На концерты Паганини во Франкфурте съезжалось множество слушателей из близлежащих городов. Среди студентов гейдельбергского университета, которых привлекли выступления итальянского виртуоза, был неудачливый юрист и будущий маэстро Роберт Шуман.

С детских лет с неудержимой силой влекло Шумана к музыке. Он играл на фортепьяно, импровизировал, сочинял. Но юноша колебался в выборе профессии. И хотя был равнодушен к юриспруденции, стать музыкантом не решался.

Шуман слушал Паганини 11 апреля 1830 года. Демоническая сила игры, чудесный мир поэтических и фантастически причудливых образов, создаваемых этим удивительным исполнителем, его оригинальные произведения — все это захватило Шумана, вызвало в нем необычайное душевное волнение.

По возвращении в Гейдельберг он записывает в своем

дневнике: «Пасхальное воскресенье. Вечером — Паганини! Разве это не восторг! Под его руками самые сухие упражнения пламенны, как пророчества Пифии»<sup>17</sup>.

Под влиянием игры Паганини Шуман, несмотря на сопротивление родных, решил посвятить себя музыке. С фанатическим упорством отдается он занятиям на фортепьяно, начинает работать над фортепьянными обработками каприччи Паганини. Эти транскрипции явились одним из первых изданных им опусов.

Увлечение Паганини проходит через всю творческую жизнь Шумана. Незадолго до смерти он вновь возвращается к «24 каприччи» для скрипки соло и пишет к ним фортепьянное сопровождение. Искусство Паганини олицетворяло для Шумана «дух романтической активности и воли к жизни, который, как свежий ветер, вторгся в ненавистное ему царство обывательщины»<sup>18</sup>.

Покинув Бреславль, Паганини возобновил прерванную поездку по Германии. В этой поездке, с июня по июль 1830 года, Паганини сопровождал в качестве секретаря-организатора Георг Гаррис, оставивший интересную книгу воспоминаний «Паганини в своей карете и комнате, в часы досуга, в обществе и своих концертах», до сих пор остающуюся важным источником биографии артиста. Его сменил Поль-Давид Куриоль, с которым Паганини подписал контракт на организацию концертов до своего отъезда в Париж.

Вскоре после того вечера, когда Роберт Шуман восторгался игрой Паганини во Франкфурте-на-Майне, великий артист слушал в Лейпциге Клару Вик, будущую жену Шумана, в то время юную, подающую надежды пианистку. Клара записывает в своем дневнике: «Мне пришлось играть свой полонез в ми мажоре на ужасном старом рояле... Паганини был чрезвычайно доволен... Он разрешил присутствовать на всех его репетициях»<sup>19</sup>.

В Лейпциге, где Паганини выступал 9, 12 и 21 октября, он немного занимался композицией: «Я написал первую часть концерта в ре миноре, — сообщал он 16 октября Джерми, — а также Адажио в ми бемоль миноре. Но мои выступления не оставляют мне времени, чтобы написать рондо, хотя тема и найдена»<sup>20</sup>.

Незадолго до поездки в Лейпциг Паганини посетил в Веймаре Иоганна Вольфганга Гёте, отдав дань уважения великому поэту, с произведениями которого был знаком.

О Паганини Гёте знал из писем Карла Фридриха Цельтера. 29 сентября Гёте заносит в свой дневник: «Поздно вечером у меня был Паганини со своим компаньоном и маленьким сыном. Удивительное по важности посещение. Он предполагает возвратиться в Веймар»<sup>21</sup>. О чем беседовали для великих художника, осталось неизвестным. Паганини никогда не рассказывал об этом.

В ноябре артист вновь посетил Веймар, где был объявлен его концерт. Известный музыкальный критик Рохлиц в письме из Лейпцига настоятельно советовал Гёте побывать на концерте Паганини. Поэт последовал этому совету. Посылая одному из своих друзей билеты на концерт Паганини, он писал: «Будет хорошо сидеть поближе к исполнителю; говорят, его игру так же интересно смотреть, как и слушать. В своей ложе я буду лишен этого «двойного» удовольствия»<sup>22</sup>.

Тем не менее Гёте, очевидно, достаточно хорошо видел и слышал, так как он сообщает Цельтеру: «Теперь: я тоже слушал Паганини и в тот же вечер достал Ваше письмо, чтобы разумно осмыслить все эти чудеса. Этот столб из пламени и облака не дает мне того, что называется наслаждением; у меня оно всегда парит где-то между чувственным и интеллектуальным. Я слышал только что-то метеорическое, дальше не могу объяснить. Все же любопытно слышать, как люди, особенно женщины, говорят об этом. Без всякого колебания они высказывают то, что является на деле признанием»<sup>23</sup>.

В этом суждении нет ничего неожиданного, если вспомнить мнение Гёте о Бетховене, образ мыслей, личность и искусство которого оставались ему чуждыми. «Олимпиец» отстал от себя все, что могло в какой-то мере нарушить его душевный покой. Удивительно все же, как творец «Фауста» мог не почувствовать и не понять искусство того, кто для массы слушателей олицетворял собой образ Мефистофеля, артиста, чья жизнь, как и созданное поэтом произведение, насыщено демоническим.

Однако искусство Паганини затронуло Гёте больше, чем он высказал в письмах. Позднее он воздаст должное итальянскому артисту. «Демоническое — это то, чего не могут постичь ни рассудок, на разум», — говорил Гёте Эккерману. «В моей натуре его нет, но я подчинен ему. Наполеон обладал им в высшей степени. Он был демоничен... Демоническое проявляется исключительно в положи-

тельной энергии. В области искусств оно проявляется сильнее в музыке, меньше в живописи. Паганини оно было присуще в высшей степени, чем и объясняется то, что он производил такое неотразимое впечатление»<sup>24</sup>.

И в дальнейшем Гёте продолжает внимательно следить за деятельностью Паганини.

Нет необходимости следовать за всеми перипетиями последующих странствований Паганини по Германии, где пасторы небольших провинциальных городов недобрым словом поминали его имя в проповедях, а «отцы семейств» запрещали женам и дочерям посещать концерты «дьявола со скрипкой». Что касается музыкантов, то большинство из них, консервативно мыслящих, воспитанных на застывших классических идеалах, не одобряло странных и необычных приемов игры итальянского виртуоза и склонно было также подозревать его в связях с «нечистым».

Даже в таком сравнительно крупном городе, как Кёльн, когда Паганини во время репетиции дал старичку оркестранту понюхать табачку — «настоящего парижского изделия», то тот постарался незаметно бросить понюшку на пол, дабы не попало в нос какого-нибудь сатанинского снадобья.

После Веймара лишь посещение Касселя, Гамбурга и вторичное пребывание во Франкфурте-на-Майне оставило след в биографии Паганини.

Несмотря на предварительную договоренность, Шпор не получал никакого подтверждения от Паганини о том, что он придет с концертами в Кассель. Узнав из газет, что в ближайшее время артист собирается покинуть Германию и отправиться в Париж, Шпор сделал все от него зависящее, чтобы посещение Касселя состоялось. В результате их переписки Паганини приехал в Кассель на два концерта. Спустя пятнадцать лет после знакомства с ним в Венеции маститый немецкий скрипач, наконец, вочию увидел и услышал игру легендарного итальянского артиста.

«Я слушал Паганини с большим интересом в двух концертах, которые он дал в Касселе. Его левая рука, чистота интонации и его струна *Соль* кажутся мне удивительными. Но его сочинения, так же как и стиль их исполнения, представляют смесь гениального с чем-то детски наивным, безвкусным, потому они одновременно и захватывают и отталкивают. Общее впечатление после многократного

слушания не оставляет удовлетворения, и я не имею никакого желания слышать его вновь. На второй день Троицы он был моим гостем в Вильгельмсколле и оказался очень веселым и остроумным собеседником, в противоположность слухам о нем как о человеке мрачном и угрюмом»<sup>25</sup>.

В Касселе Паганини присутствовал на спектакле оперы Шпора «Фауст». Отрывки из этого произведения ему были знакомы еще по Берлину, где они исполнялись в его концертах. Музыка оперы произвела на него большое впечатление. И если Паганини сумел по достоинству оценить Шпора как скрипача и композитора, то последний так ничего и не понял в искусстве своего прославленного современника.

После Касселя Паганини играл в Ганновере, где познакомился с Гаррисом, дал концерт в Челле и 11 июня утром был в Гамбурге. В этом крупнейшем немецком портовом городе и торговом центре еще с XVII века существовал старейший в Германии оперный театр, заложивший основу немецкому национальному оперному искусству. В день своего приезда Паганини слушал здесь в превосходном исполнении «Оберона» Вебера. Опера была любимым видом отдыха Паганини.

На следующий день, 12 июня, в переполненном театре комедии состоялось первое выступление прославленного виртуоза, на котором присутствовали все «просвещенные представители торгового мира, весь Олимп банкиров и прочих миллионеров — богов кофе и сахара»<sup>26</sup>.

В этот вечер Генрих Гейне и его приятель, глухой художник Иоганн Петер Лизер, с трудом отвоевавшие себе места около оркестра, впервые слушали игру Паганини. Лизер, одна из примечательных фигур литературно-музыкального мира Гамбурга, был не только художником, но и поэтом, композитором. Он страстно любил музыку и, несмотря на глухоту, умел как отмечает Гейне, «читать звуки на лицах музыкантов и в состоянии был по движениям пальцев судить о более или менее удачном выполнении; он был даже оперным критиком в одном почетном гамбургском журнале. Впрочем, чему же тут удивляться? Движения музыкантов — это видимые знаки, и в них глухой художник умел созерцать звуки. Ведь для некоторых людей сами звуки — только невидимые знаки, в которых они слышат краски и образы»<sup>27</sup>.

Захваченные игрой Паганини, Гейне и Лизер, каждый



по-своему, запечатлели образ великого музыканта. В повести «Флорентийские ночи» Гейне нарисовал романтический образ скрипача, который «каждым взмахом своего смычка» вызывал перед ним «зрительные образы и картины», а Лизер «резко черными, беглыми штрихами» набросал фантастические черты его лица. «Поистине дьявол водил моей рукой», — уверял Лизер Гейне, когда они вместе стояли в Альстерском павильоне в Гамбурге, где Паганини должен был давать свой первый концерт.

Гейне впоследствии не раз слышал Паганини. В музыкальных фельетонах, написанных им в Париже, содержится немало образных и метких описаний игры великого итальянца.

16 и 19 июня Паганини вновь выступил перед гамбургскими слушателями. Но в один из свободных от концертов дней, отговорившись от очередного званого обеда (Гаррис рассказывает, что иногда Паганини приходилось в течение одного дня бывать на шести обедах и банкетах), Паганини, любивший мистификации, ловкие штуки и всяческие хитрые превращения, наслаждался в одном из балаганов в Альтоне магическим и эквилибристическим искусством prestidigitатора Оливы.

Завершив в основном свое турне по Германии, Паганини решил на некоторое время поселиться во Франкфуртена-Майне, где он рассчитывал восстановить свое здоровье. К этому решению его привела и необходимость отдать Ахилла в пансион, так как мальчик плохо переносил условия скитальческой жизни, непрерывные переезды.

Старинный город привлек Паганини не столько живописным местоположением, сколько «французским колоритом» своего быта. Здесь сильны были влияния французской культуры. «Во Франкфурте все говорят на французском языке», — писала еще госпожа Сталь. Это было бесполезно, учитывая предстоящую поездку во Францию.

Здесь Паганини подружился с капельмейстером местного театра Карлом Гуром, превосходным музыкантом, талантливым скрипачом и композитором.

Общаясь с Паганини, слушая его игру, беседа с ним на музыкальные темы, Гур стремился проникнуть в тайну его поразительного искусства. Но артист, обычно веселый и общительный, становился замкнутым и малоразговорчивым, как только речь заходила о его игре и сочинениях. Тем не менее, острая наблюдательность и замечательный

слух помогли Гуру многое подметить и даже записать по памяти некоторые произведения итальянского виртуоза.

В статье, опубликованной в журнале «Цецилия», издателем которого был известный музыкальный теоретик Готфрид Вебер, Гур дал интересную характеристику игры Паганини. Ценнейшим свидетельством музыканта-современника явился и его методический труд «Об искусстве игры на скрипке Паганини».

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

(1831)

Волшебный город! Порывался  
К тебе я много лет назад.

*Байрон*

Закончив двухгодичное турне по Германии, Паганини длительное время отдыхал в Баден-Бадене. Только в феврале 1831 года он почувствовал себя физически достаточно окрепшим, чтобы направиться в Париж.

Судя по письмам, артист не спешил начинать там свои выступления. Осторожный в концертных делах, он учитывал не только то особое место, которое занимала столица Франции как центр европейской культуры, но и то, что в первой половине XIX века Париж являлся подлинным средоточием европейского скрипичного искусства.

Так же как в XVIII веке скрипачи стекались в Италию совершенствовать свое мастерство у Корелли и Тартини, так с началом нового столетия они устремились в Париж. Здесь во главе скрипичных классов консерватории стояли Роде, Байо и Крейцер — три наиболее блистательных имени того времени, олицетворявшие в своем творчестве художественные принципы парижской школы, основанной на классических идеалах. Этим искусство французских скрипачей резко отличалось от салонного искусства обосновавшихся в Париже фортепьянных виртуозов во главе с Калькбреннером и Герцом, которых Лист не без едкости прозвал «братией рояльных акробатов».



**Ф. Шопен. «Воспоминание о Паганини».**  
С первого издания



**ФРИДЕРИК ШОПЕН**  
С рисунка карандашом Т. Квятковского

**PAGANINI'S KUNST**  
 VIOLINE  
 VIOLIN'SCHULE  
 auf der Violin  
 mit dem Violoncello  
 von  
**CARL CZERNY**  
 Kade, Reitzner, Haillot, Spohr  
 Verleger in Prag

К. Гур. Об искусстве игры на скрипке. Паганини (1830 г.). Титульный лист

**Paganini's**  
**Leben und Treiben**  
 von  
**Julius Max Schöfler**  
 Verlag von Julius Max Schöfler  
 Prag, 1880.

Ю. М. Шоттки. Жизнь и деятельность Паганини (1830 г.). Титульный лист

Произведения Роде и Крейцера, звучавшие на европейской концертной эстраде, составляли основу репертуара скрипачей. Квартетные собрания Байо, Общество концертов парижской консерватории с первоклассным оркестром, возглавляемым Абенком, в образцовом исполнении пропагандировали камерную и симфоническую музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и пользовались заслуженной славой. Париж имел основание гордиться художественными достижениями своих исполнителей и ревниво относился к гастролерам.

Еще в 1816 году, во время «поединка» с Лафоном, Паганини осознал коренное различие двух школ — «его» и парижской. Встреча со Шпором и обстановка, сложившаяся в Варшаве во время столкновения с Липиньским, еще более утвердили его в этом. К тому же еще в Праге Паганини получил письмо от своего друга Фонтана-Пино, где содержались намеки на тайные интриги, плетущиеся против предполагаемых гастролей в Париже, и слухи о том, что итальянский мастер колеблется помериться силами со своими знаменитыми французскими собратьями<sup>7</sup>.

Все это диктовало осторожность и необходимость выждать время, когда он сможет появиться в Париже в ореоле европейской славы.

По пути Паганини задержался в Страсбурге, где дал несколько концертов. Полученные известия о новых беспорядках и волнениях, возникших в Париже, вынудили его еще на некоторое время задержать отъезд.

Тем временем в столице Франции выступлений Паганини публика ожидала с лихорадочным нетерпением. Еще задолго до его приезда парижский издатель Пачини выпустил в свет знаменитые «24 каприччи», «Парижская музыкальная газета» в высокопарных выражениях оповещала читателей о предстоящих концертах итальянского артиста. Восторженные письма Феличе Бланджини и Джакомо Мейербергера из Италии и Германии к своим парижским друзьям, переходившие из рук в руки, подогревали вокруг приезда Паганини атмосферу сенсации.

«Грохот падения династии и эпидемия холеры сопровождали его приезд во Францию. Но даже ужас, вызванный этим смертоносным бичом, не смог удержать порыва любопытства, а затем — восторга, повергнувшего толпу к ногам Паганини, — пишет Берлиоз. — Трудно поверить

подобному возбуждению, вызванному при подобных обстоятельствах музыкантом-виртуозом, но это факт»<sup>2</sup>.

Столица Франции переживала один из волнующих периодов своей истории. 1831 год Бальзак называет годом, не имеющим себе равных во вселенной. Отмечая в связи с происходившим во Франции промышленным переворотом «непрерывное развитие промышленности... чудеса искусства и науки», он рисует картину общественных противоречий, характеризующих парижскую жизнь. «Город контрастов, средоточие грязи, помета и дивных вещей, подлинных достоинств и посредственности, богатства и нищеты, шарлатанства и таланта, роскоши и скопидомства, добродетели и пороков; где с собаками, обезьянами, лошадьми обращаются лучше, чем с людьми; где люди порою выполняют обязанности лошадей, обезьян и собак»<sup>3</sup>.

Упадок парижской художественной жизни, характерный для периода Июльской революции 1830 года, сменился бурным ее расцветом. Буржуазия, все еще содрогаясь от бури, которую разогнал июльский ветер, стремилась стереть в своем сознании, забыть недавние кровавые события — разгром дворца архиепископа и Сен-Жерменского предместья. Город был охвачен настоящей оргией чувств: «Внешние проявления, внешние формы привлекали к себе исключительное внимание. Голубое небо, яркий свет, женская красота, пышный бархат, ослепительные переливы шелка, блеск золота, огонь бриллиантов — все это доставляло наслаждение. Буржуа жили глазами, они перестали думать»<sup>4</sup>.

Эту сторону психологии буржуазного общества подметил и Стендаль: «В опере больше всего приходят в восторг от смены декораций, богатства, могущества, всего того, что связано с денежными интересами или тщеславием, всецело заполнившими их душу. Высшая похвала у них: «Это, должно быть, сто́ит больших денег»<sup>5</sup>.

В художественных кругах Парижа не затихала идеологическая борьба между романтиками и приверженцами классицизма. Довольно иронии XVIII века, долой оковы классического искусства! Да здравствует красота, безобразное, героическое, чудовищное, ошеломляющее, шекспировское, вулканическое, сатанинское, — провозглашал молодой романтизм. Битву начал еще в 1827 году Гюго программно-романтическим предисловием к драме «Кромвель», а затем постановкой «Эрнани», явившейся вызовом полити-

ческому режиму реставрации и канонам классицизма. После Гюго вызов классическим традициям бросил Гектор Берлиоз своей «Фантастической симфонией».

В центре музыкальной жизни Парижа находилась «Королевская академия музыки» — театр Гранд-Опера. Ее новый директор, доктор Луи Верон, которому Монталиве — министр внутренних дел Луи-Филиппа — вверил управление этим крупнейшим во Франции государственным музыкальным учреждением, чутко прислушивался к новым художественным веяниям. Он сумел вдохнуть жизнь в театр, пришедший в упадок в период Реставрации. От Верона исходила инициатива приглашения Паганини выступить с концертами в зале Гранд-Опера.

Верон — одна из примечательных фигур эпохи романтизма. Медик, разбогатевший на продаже патентованного снадобья, он увлекся романтическим движением и основал в 1829 году литературный журнал «Парижское обозрение», объединив вокруг него молодые талантливые силы: Сент-Бёва, Мериме, Скриба, Россини. Но уже в 1830 году, как пишет Бальзак, он послал к черту свое «обозрение», как отбрасывают лестницу, после того как с ее помощью взобрались на стену, и занял место директора Гранд-Опера. «Управление королевской академией музыки, — гласил первый параграф королевского ордонанса, — как оперой, поручается директору-антрепренеру, который, обязуется эксплуатировать ее на свой риск и ответственность»<sup>6</sup>.

Ознакомившись с делами театра, Верон поставил безошибочный диагноз: «Июльская революция явилась триумфом буржуазии. Эта торжествующая буржуазия желает властвовать, развлекаться. Опера станет ее Версалем, и она будет заполнять ее толпами. Нужно, чтобы Париж привлекал иностранцев замечательным исполнением музыкальных шедевров, чтобы они нашли в ложах эlegantное, утонченное общество»<sup>7</sup>. В таких выражениях он информировал Комитет наблюдателей, состоявший при театре.

«Публике надоели излюбленные дореволюционные спектакли вроде «Армиды» и «Орфея» Глюка, «Немой из Портичи» Обера, приелись россиниевские рулады», — заносит он в свой дневник. — Нужен новый репертуар, который смог бы привлечь внимание буржуазной аудитории. Быть может, демоническое, сатанинское? В «Одеоне» идет «Волшебный стрелок» Вебера. Сцена «Волчьей долины» и Самизель — этот сатана привлекает публику, «Шабаш

ведьм» из «Фантастической симфонии» Берлиоза поразил воображение слушателей. Машинерия Гранд-Опера пропит чудеса»<sup>8</sup>.

Без промедления проводит Верон в жизнь свои идеи. Мейерберу в сотрудничестве со Скрибом и Делавинем заказывается новая опера «Роберт-Дьявол». Любопытство публики возбуждается умело поставленной рекламой. В литературных кругах с нетерпением ждут романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы», который должен появиться 15 марта. На 9 марта объявлен первый концерт Паганини в Париже.

24 февраля 1831 года Паганини приехал в столицу Франции. По совету Мейербера, он поселился в «Отеле принцев» на улице Ришелье, одной из самых фешенебельных гостиниц Парижа. Вечером он присутствовал вместе с Россини на спектакле в Итальянском театре. Исполнение Мари-Фелисит Малибран роли Дездемоны в опере «Отелло» его старого друга привело артиста в восторг.

Жорж Санд, которая незадолго до Паганини слышала Малибран в той же роли, писала: «Она заставила меня плакать, трепетать, страдать, как будто я действительно присутствовала при реальной сцене из жизни. Эта женщина — первый гений в Европе. Прекрасная, как святая Рафаэля, простая, энергичная, наивная, она первая певица и первая трагическая актриса. Я была охвачена энтузиазмом»<sup>9</sup>.

27 февраля Паганини посетил концерт оркестра Парижской консерватории, исполнявшего под управлением Абенека одну из симфоний Бетховена. Законченность интерпретации и удивительная слаженность игры оркестрового ансамбля произвели большое впечатление на артиста. Он выразил желание играть в своих концертах с сопровождением этого замечательного оркестра.

В последующие дни Паганини наслаждается искусством Марии Тальони в балете «Флора и Зефир», слушает Доменико Донцелли и певицу Клементину Мерик-Лалан в опере Шпора «Фауст», проводит вечера в «Театре новинок» на площади Биржи, где смотрит веселый фарс «Паганини в Германии» и смеется вместе с публикой над вымышленными приключениями итальянского виртуоза, поданными с чисто французским остроумием и легкостью.

В промежутках между этими посещениями Паганини встречается с многочисленными друзьями. В Вене, Вар-



шаве, в Берлине и Праге не было почти никого из близких ему людей. Зато здесь он находит своего старого учителя Паэра, занявшего важный пост директора Королевской капеллы, могущественного Луиджи Керубини, стоявшего во главе Консерватории, Россини и Северини, управлявших Итальянской оперой, старых знакомых по Неаполю и Милану — знаменитого гитариста Фердинандо Карулли, артистов Итальянского театра Доменико Донцелли, Джудитту Паста, Луиджи Лаблаша, Джованни Рубини, Джулию Гризи. Наконец, в Париже находится его издатель Антонио Пачини, доктор Франческо Беннати, Бланджини и Мейербер.

Немало времени было потрачено на поиски концертного зала. Хотя первое выступление было назначено на 9 марта, еще 5 марта не было известно точно, где будет играть Паганини. В Париже, с его обилием театров, выбор зала представлял значительно больше затруднений, чем в Берлине, с его единственным ведущим придворным театром, где для артиста первого ранга соглашение являлось довольно простым делом.

Приняв предложение Верона, Паганини остановил свой выбор на Гранд-Опера. Условия — два концерта в неделю (среда и воскресенье). В среду артист получал две трети сбора, в воскресенье отдавал дирекции только три тысячи франков. «Россини истинный друг, и его дружбе я обязан блестящим контрактом на мои концерты в Гранд-Опера», — писал артист Джерми<sup>10</sup>.

Вежливо, но решительно отклоняется переданное через Паэра приглашение выступить 2 марта на придворном вечере у короля Луи-Филиппа. Весь эффект появления перед парижскими слушателями должен быть сохранен для первого концерта. «Синьор Паганини, — сообщал «Театральный курьер» 3 марта, — должен был вчера играть у короля. Но неожиданное недомогание лишило артиста этой чести»<sup>11</sup>. Паганини в тот же день просил Паэра принести извинение королю: «Кашель помешал ему исполнить просьбу его величества»<sup>12</sup>.

Колоссальная творческая энергия, заложенная в искусстве Паганини, с громадной силой проявилась в накаленной художественной атмосфере Парижа. Его концерты, следовавшие непрерывной чередой один за другим с 9 марта по 28 апреля, производили потрясающее впечатление.

Не только Париж, но и вся французская провинция хлынула в Гранд-Опера. В течение почти двух месяцев Паганини затмевал все — оперу, симфоническую музыку, частные концерты, даже музыкальные собрания в салоне графини Мерлен, где выступали самые знаменитые артисты<sup>13</sup>.

Игра Паганини, его необычайная внешность поражали воображение парижан. «Его длинные волосы, его взгляд, его голубой редингот с воротником, отороченным мехом, его небольшие башмаки с каблуками — все это странно! Это поистине Крейслер, герой Гофмана», — записывает в своем дневнике молодой парижский литератор Фонтане<sup>14</sup>. Весь Париж повторял крылатые слова Бальзака: «Паганини — Наполеон жанра».

Верон обставил концерты Паганини с присущим ему размахом. В них приняли участие лучшие артистические силы Парижа: оркестр под управлением Абенека, премьеры Гранд-Опера Адольф Нурри и Никола́ Левассёр.

На первом концерте 9 марта в Гранд-Опера присутствовали представители самых блестящих аристократических, художественных, деловых и политических кругов Парижа: Оноре де Бальзак, Эжен Делакруа, Теофиль Готье, Альфред де Виньи, Ференц Лист, Жюль Жанен, Франсуа Кастиль-Блаз, Шарль Берио, Пьер Байо, Мари-Фелисит Малибран, Феликс Мендельсон-Бартольди, Жорж Санд, Альфред де Мюссе, Даниэль Обер, Фроменталь Галеви, барон Ротшильд, князь Демидов, наконец двор и дипломатический корпус.

В программе концерта: «Эгмонт» Бетховена и ария из оперы «Абенсераги» Керубини в исполнении Нурри. Паганини играл свой первый концерт, «Военную сонату» на одной струне на тему из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта и Интродукцию и вариации «Nel cor più non mi sento» для скрипки соло.

Два дня спустя Людвиг Бёрне в своем отчете о концерте писал: «Не могу выразить словами того впечатления, какое произвел Паганини. Я мог бы передать это только на его скрипке, если бы она была у меня. Это было божественно, это было дьявольское вдохновение! Публика обезумела, да он и впрямь сводит с ума. Ему внимали затаив дыхание, и неизбежное биение сердца раздражало, мешая слушать. Когда Паганини вышел на эстраду, еще прежде чем он заиграл, его приветствовали громом

рукоплесканий. И тут посмотрели бы вы на смущенную фигуру этого кровного врага балетного искусства. Он качался во все стороны, словно пьяный. Он подталкивал одну ногу другой и выставлял ее вперед. Руки он то вскидывал к небу, то опускал к земле, потом протягивал их к кулисам, взывая к небесам, земле и людям о помощи в его великой скорби. Потом он снова останавливался с распростертыми объятиями, обнимая самого себя. Он широко открывал рот и, казалось, спрашивал: относится ли это ко мне? Он был великолепнейшим увальнем, когда-либо созданным природой, его стоило нарисовать. Играл он божественно. Во Франкфурте он мне понравился далеко не так. Все делает окружение. Я слышал тысячью ушей, я воспринимал нервами всего зала. В своих вариациях, сыгранных в заключение концерта, Паганини выделял такие штуки, что они вызвали смех у самого артиста. Но хотел бы я знать причину этого смеха: глупость публики, знак одобрения своему исполнению или же насмешка над самим собой? Последнее вероятнее. Самое сильное, что было сказано о Паганини, это: на целые два часа забыли поляков. У него самый мефистофельский облик в мире, такой, что при виде него одна дама не смогла сдержать крика ужаса. Мадам Малибран спросила великого скрипача Байо, что он думает о Паганини. Тот ответил: «Ах мадам, это чудесно, непостижимо, не говорите мне о нем, потому что есть от чего сойти с ума»<sup>15</sup>.

Среди слушателей, присутствовавших на первом концерте Паганини, был и двадцатилетний Ференц Лист. Молодой пианист в то время находился на перепутье, переживал своего рода исполнительский кризис. Несмотря на блистательный успех в парижских салонах, он был глубоко неудовлетворен своей артистической деятельностью, питая непреодолимое отвращение к мещанскому салонному искусству. Но Лист ясно еще не представлял себе пути к достижению высокого и светлого искусства, к которому порывался всем своим существом.

Концерт Паганини произвел на Листа «впечатление сверхъестественного чуда». Игра великого артиста, подобно яркой молнии, осветила ему тот путь, по которому он ныне будет идти в своем искусстве. «Перед ним воочию открылся «новый мир» и предстала та «бездонная пропасть», которая отделяла этого «единственного исполнителя» от «так называемых гениев», подвизавшихся в Па-

риже. Лист был не только ошеломлен, изумлен и восхищен; он словно переродился; образы, желания, надежды пестрой вереницей пронеслись в его разгоряченном мозгу. Он был охвачен неукротимой страстью к работе»<sup>16</sup>.

«Я играю по 4—5 часов в день упражнения (терции, сексты, октавы, тремоло, репетиции, каденции и т. д.), — писал Лист своему другу Вольфу. — Ах! если я не сойду с ума, то ты найдешь во мне опять художника! Да, художника, которого ты требуешь, художника, каким он теперь должен быть»<sup>17</sup>.

«И я тоже художник!» — воскликнул Микеланджело, когда он впервые увидел шедевр искусства. — Твой друг, как он ни мал и ни жалок, вспоминает непрестанно эти слова великого человека после последнего выступления Паганини. Рено, какой человек, какой скрипач, какой художник! О боже, сколько муки, сколько горя, сколько страдания выражают эти четыре струны!.. И его выражение, его способ фразировки и, наконец, его душа»<sup>18</sup>.

Под непосредственным воздействием игры и музыки Паганини Лист производит коренную переоценку ценностей в области фортепьянного искусства, приведшую его к совершенно новой, симфонической трактовке фортепьяно. В законченной им в 1832 году «Большой бравурной фантазии на «Колокольчик» Паганини, написанной в форме вариаций, «как в фокусе, отразились переживания молодого Листа, — и не только в плоскости чисто пианистической, но и в плоскости творческой... он понимал, что сознательно шел против старого по каким-то еще неизвестным путям, что ближайшее знакомство с сочинениями и игрой Паганини побудило его к «опытам нового рода»<sup>19</sup>.

Еще один человек, слушая Паганини, размышлял о нем, стремясь более глубоко проникнуть в тайну этого загадочного художественного явления. Это был Оноре де Бальзак. Великий писатель на протяжении всей жизни питал неослабевающий интерес к музыкальному искусству. Круг его музыкальных интересов — итальянская опера, позднее — Бетховен, художник, «обладающий божественной силой». Размышлениями о музыке полны литературные сочинения Бальзака, меткими и тонкими суждениями о музыке изобилуют его письма.

Интересовался Бальзак и проблемой артистического творчества. С гордостью декларирует он главенство в обществе артиста-художника: «Короли господствуют над на-



**Н. ПАГАНИНИ**  
С портрета маслом В. Хензеля (1829 г.)



**РОБЕРТ ШУМАН**  
С литографии И. Крихубера (1839 г.)



**ГЕНРИХ ГЕЙНЕ**  
С портрета карандашом Ф. Кутлера (1829 г.)



Париж. С гравюры начала XIX в.



Июльская революция 1830 года в Париже. С картины маслом  
Э. Делакруа



**«Воспоминание о Листе». Музыкальный вечер у Ф. Листа. Слева направо:  
А. Дюма, В. Гюго, Ж. Санд, Н. Паганини, Дж. Россини, М. д'Агу.  
С картины И. Данхаузера**



циями в продолжение дарованного им времени, артист господствует в веках»<sup>20</sup>.

В Паганини Бальзак признавал «Наполеона жанра» и в еще большей степени, чем виртуоза, создателя странного, фантастического мира, куда он, Бальзак, входил беспрепятственно. Писатель пытался также вскрыть социальные и общественные корни этого художественного явления, причины столь небывалого в истории успеха.

«Самое необычайное чудо, захватившее меня в настоящее время в Париже врасплох, — это Паганини... Не думайте, что речь идет о его смычке, пальцах, фантастических звуках, которые он извлекает из своей скрипки... Есть, без сомнения, что-то загадочное в этом человеке; но если я его благословляю, восхищаюсь им, если я буду посещать каждый его концерт, это не только из эгоистической страсти, из фанатизма артиста: не для того, чтобы звонить в колокола, подобно звонарю Нотр Дам де Пари, но, вероятно, и из-за патриотизма видеть Оперу набитой сверху донизу и двадцать тысяч франков сбора в кассе, убедиться в том, что слово «нищета» — это бездельца и что деньги имеются в избытке. Конечно, я не думаю, что чуткие уши имеются только у голодных желудков. Тогда, следовательно, животное, называемое капиталистом, захвачено особой болезнью, симптомы которой не изучены государственными людьми. Иначе каким образом получается, что мадемуазель Тальони обеспечено сто тысяч франков сбора, если она пообещает танцевать на руках, в то время как мы отказываем в этом торговле, промышленности, государству и подобного рода предприятиям, предлагающим громадные проценты и гарантирующим полную безопасность? Откуда эти странности? Вероятно, оттого, что наши министры не умеют делать фокусов. Ни один из них не может захватить публику. Паганини представляется мне Наполеоном жанра; но мы не имеем Паганини в политике. Однако не по причине отсутствия скрипок, нот, смычков, оркестров...»<sup>21</sup>

Громадный, все возрастающий интерес к Паганини, как к необыкновенному явлению природы, охватил и научные круги Парижа. В марте 1831 года доктор Беннати был приглашен прочитать во Французской Академии наук сообщение «Физиологическая и патологическая история Никколо Паганини», тотчас опубликованное в «Парижском обозрении»; в нем он попытался дать научное осве-

щение анатомо-физиологических и музыкальных данных артиста<sup>22</sup>.

Гёте, который после концертов Паганини в Веймаре продолжал внимательно следить за деятельностью итальянского виртуоза и также пытавшийся найти научное объяснение этому феномену, прочитав работу Беннати, писал Цельтеру: «В «Парижском обозрении» опубликован необыкновенный рассказ, касающийся Паганини. Его автор—доктор, который знал и пользовал артиста в течение многих лет. Он очень тонко затрагивает вопрос о том, что таланту этого необыкновенного человека благоприятствовало, разумеется, строение его тела и пропорции его членов, что позволило ему достигнуть выражения невероятного и невозможного. Это дает основание для размышлений о том, что организм вызывает и определяет посторонние проявления в живом существе. И здесь мне приходят на ум глубокие слова, завещанные нам предками: «Животные обучаются своими органами». Если мы примем во внимание, до какой степени в человеке сильно животное и что он обладает способностью воспитывать свои органы, мы охотно будем еще и еще раз возвращаться к этим размышлениям»<sup>23</sup>.

Выступления в концертах перемежались у Паганини с посещением театров, великосветских салонов, музыкальных вечеров, которые в то время были в большой моде в кругах парижской художественной интеллигенции.

Французские романтики — поэты, писатели, живописцы, скульпторы — страстно увлекались музыкой, игравшей немалую роль в их творчестве. Многие из них, как, например, Эжен Делакруа, о котором Жорж Санд писала, что он «обладает таким вкусом, понимает музыку в такой великолепной манере, что мог бы быть, вероятно, великим музыкантом, если бы не стал великим художником»<sup>24</sup>, или Гюстав Доре и братья Жоанно, «превосходно игравшие на фортепьяно», были музыкально богатоодаренными натурами. У скульптора Дантана был один из самых блестящих музыкальных салонов. Его посещали Россини, Берлиоз, Лист, Шопен, Паганини и многие другие композиторы и исполнители, образы которых Дантан запечатлел в своих скульптурах.

Ателье художника Анри Шеффера, близкого друга Полины Виардо-Гарсиа, зачастую также преображалось в

музыкальный салон, где особенно культивировалась музыкальная импровизация.

Многие романтики—Эмиль Дешан, Альфред де Мюссе, Жюль Жанен, Альфред де Виньи, Теофиль Готье, Жорж Санд, Александр Дюма-отец—выступали в качестве музыкальных критиков, авторов оперных и балетных либретто.

В этих кругах Паганини встречался с цветом французской художественной интеллигенции. Отголоски бесед с Паганини явственно слышны в романе Бальзака «Кузина Бетта», в дневниках Делакруа. Паганини — живой персонаж Эрнста Теодора Амадея Гофмана — с 1831 года становится героем множества романов, повестей, новелл, буквально затопивших страницы парижских литературных и музыкальных журналов. Примером нового во французской литературе жанра, связанного с музыкальной фантастикой, является сказка Алоиза Блока «Две ноты», где выведен Паганини — этот новый Фауст, продавшийся за две ноты концерта сатане.

У многих писателей типа Петрюса Бореля или того же Алоиза Блока, и в особенности, Жюля Жанена, явно сквозит коммерческий подход к музыкальной фантастике. Но в таких произведениях, как «Соната дьявола» Анри Бертю (1831), новелла «*Mea culpa*» Эмиля Дешана (1833), «Фадиез» Альфонса Карра (1834), «Фрачине Кан» и «Гамбара» Оноре де Бальзака (1836), французские писатели освобождаются от влияния Гофмана и дают свою оригинальную романтическую интерпретацию художественных явлений музыкального мира<sup>25</sup>.

Общение с артистическими кругами не мешало Паганини вести деловые беседы с антрепренером лондонского Королевского театра Ковент Гарден Пьером-Франсуа Лапором, срочно прибывшим во французскую столицу, как только до Англии достигли слухи о неслыханном, триумфальном успехе итальянского скрипача у парижской публики. Лапор предложил заманчивые условия, решив ангажировать Паганини на серию концертов в предстоящем зимнем сезоне, который обещал быть особенно блестящим в связи с коронацией короля Вильгельма IV. Соглашение было достигнуто довольно быстро, так как Лапорт пошел на все условия артиста.

К тому же, и сам Паганини стремился как можно скорее покинуть Париж. Он устал от нескончаемого потока назойливых просителей — музыкальных сочинителей, до-

бывавшихся апробации их партитур, родителей, жаждущих получить отзыв о таланте своих чудо-детей, наконец просто от охотников за автографами знаменитостей. В иной день число посетителей достигало шестидесяти, и если бы не его камердинер Урбани, без стеснения выставлявший за дверь не в меру назойливых домогателей, он не имел бы свободной минуты. Тем не менее он терпеливо просматривал партитуры, слушал игру вундеркиндов, давал советы, писал отзывы и рекомендации.

Подготовке к турне по Англии мешали и другие входящие обстоятельства. Паганини приходилось отбиваться и от нападков завистников и интриганов, инсинуаций прессы. Огромный интерес широкой публики к личности Паганини, его жизни в быту не могли удовлетворить биографии Г. Э. Андерса «Никколо Паганини. Его жизнь, личность и несколько слов о его секрете» и Имбера де Лафалека «Заметка о знаменитом скрипаче Никколо Паганини», изданные в Париже. Ежедневно в парижских газетах появлялись жадно проглатываемые публикой статьи, вымышленные хроникальные заметки и анекдоты о Паганини. Они подавались со свойственными парижским журналистам ловкостью и занимательностью. Малейший неосторожный шаг Паганини, как, например, отказ выступить в благотворительном концерте, хотя он нередко принимал участие в подобного рода общественных мероприятиях, вызывал тотчас газетную бурю, и журналисты не упускали случая, чтобы не представить поступок Паганини в самом черном свете.

Выпущенная художником Луи Буланже литография «Паганини в тюрьме» вновь вызвала к жизни легенду о Паганини — убийце своей возлюбленной. Это переполнило чашу терпения артиста, и он просил Фетиса поместить в «Музыкальном обозрении» письмо, аналогичное тому, которое он за несколько лет до этого опубликовал в «Венской театральной газете», но более обширное и детальнее документированное<sup>26</sup>. Но так же как и в Вене, этим опровержением Паганини ничего не достиг.

Оставив Ахилла на попечении жены своего старого друга и издателя Пачини, написав письмо Абенеку, в котором горячо благодарил за высокохудожественное исполнение в его концертах, Паганини ночью 28 апреля 1831 года покинул Париж.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

(1831—1834)

Прощай, Париж, прощай, Париж.  
Прекрасная столица,  
Где все ликует и цветет,  
Поет и веселится.

Гейне

Дорожная карета артиста миновала городскую заставу. Лишь теперь Паганини смог, наконец, успокоиться. Его путь лежал на север Франции. Дав проездом концерты в Булони, Дюнкерке, Лилле и нескольких других провинциальных городах, артист, в сопровождении Пачини, отплыл в пятницу 13 мая на пакетботе из Дуэ в Англию и в семь часов утра следующего дня прибыл в Лондон.

Несколько недель прошло, прежде чем Паганини выступил с концертами в столице Англии. Время было заполнено посещениями различных лиц, к которым у него были рекомендательные письма, консультациями с врачами. Он восстанавливал силы перед последним этапом своего европейского турне.

В Англии приезд Паганини ожидали с напряженным любопытством, в особенности в великосветском и аристократическом обществе. Однако это любопытство, возбужденное ожидаемым приездом знаменитости, имело мало общего с интеллектуальным интересом, проявлявшимся к артисту в художественных кругах Германии и Франции. Паганини сумел искусно использовать страсть англичан ко всякого рода чудесам и рекламе, благодаря чему его состояние увеличилось на немалое количество фунтов стерлингов. Позднее Шопен писал про английскую аристократию: «Они все расценивают на фунты, искусство любят потому, что это роскошь»<sup>1</sup>.

Лапор обставил пребывание Паганини в Лондоне со всем возможным комфортом. Артист расположился в самой фешенебельной лондонской гостинице «Отель Саблюньер», где останавливались только «знать и джентри».

Сумрачный вид большого Лондона, общий колорит города, столь отличавшийся от других европейских столиц, несколько подавляли его. Но некоторые картины городского пейзажа, в особенности знаменитые лондонские до-

ки, вызвали в памяти юношеские воспоминания о Генуе и Ливорно, а вместе с ними и приступ тоски по родине.

Впрочем у Паганини не было времени разбираться в нахлынувших чувствах. Как и в Париже, его осаждали многочисленные посетители, главным образом музыканты. В предвидении своих концертов он не мог отказать в знакомстве местным скрипачам — Франсуа Крамеру — мастеру королевской музыки, Спаньоветти, композитору и пианисту Пио Чанкеттини, позднее — его аккомпаниатору, сопровождавшему артиста в поездках по провинциальным городам, где не было оркестров.

С другой стороны, множество привезенных им рекомендательных писем, в первую очередь к лондонским медикам — королевскому хирургу Ашли Куперу, известному терапевту Арчибальду Биллингу, дантисту Сэмюэлю Картрайту, а также к влиятельным аристократам требовали официальных визитов, посещений и бесед, отнимавших много времени. 22 мая он посетил герцога Суссекского, вечером обедал у принца Пауля Эстенци; на следующий день завтракал с актером Уильямом Эвансом Буртоном и провел вечер у леди Флинт — старого друга Уго Фосколо.

Несколько позднее он встретился и с Игнацем Мошелесом, знаменитым немецким пианистом, с которым познакомился в Гамбурге.

Паганини внимательно присматривался к музыкальной жизни Лондона, отличавшейся своеобразными чертами, хотя и уступавшей в блеске концертной жизни Вены и Парижа. В столице Англии существовали давние музыкальные традиции. Здесь еще во второй половине XVII века впервые в Европе начали даваться платные публичные концерты, организованные скрипачом Джоном Банистером. После расцвета национального музыкального искусства в елизаветинскую эпоху, выдвинувшую гениального Генри Перселла и блестящую плеяду вирджиналистов, английская музыкальная культура переживала длительный период упадка. Начиная с XVIII века, музыкальная жизнь Лондона развивалась за счет привлечения иностранных музыкантов, главным образом немецких и итальянских. Здесь жили и работали выдающиеся итальянские скрипачи Франческо Джеминиани и Пьетро Каструччи, знаменитый Муцио Клементи — основатель лондонской пианистической школы, Георг Фридрих Гендель, нашедший в

Англии свою вторую родину. Лондонцы были свидетелями триумфов Вольфганга Амадея Моцарта и Иосифа Гайдна.

С началом XIX века видное место в лондонской музыкальной жизни заняло Филармоническое общество, основанное в 1813 году. В своей деятельности оно придерживалось строго классического направления. Еще со времен генделевских ораторий получило распространение в широких общественных кругах хоровое пение.

Среди английских скрипачей того времени выдвинулся лишь даровитый мулат Джордж Бриджтауэр, натурализовавшийся в Англии. Его игрой увлекался Бетховен. Для Бриджтауэра великий композитор написал свою сонату для скрипки с фортепьяно опус 47, исполнив ее впервые вместе с ним в одном из венских концертов. Позднее он посвятил это произведение Родольфу Крейцеру.

Лондонцы, воспитанные на традициях Генделя, Гайдна, Моцарта, а затем Бетховена и Мендельсона, были стойкими поклонниками классического искусства. Веяния музыкального романтизма если и коснулись их, то очень поверхностно, не оставив глубоких следов в устоявшихся художественных вкусах.

В артистические круги Лондона Паганини ввел доктор Биллинг, его врач и впоследствии близкий друг, оказавшийся серьезным любителем музыки. Вскоре после приезда Паганини он устроил 17 мая в его честь обед, на который были приглашены видные музыканты; среди них — члены лондонского филармонического оркестра, скрипачи Крамер и Моралт, виолончелист Роберт Линдлей, знаменитый контрабасист Доменико Драгонетти, певец Генри Филлипс. Паганини чувствовал себя превосходно, билеты на первый концерт, объявленный на 21 мая, были распроданы, несмотря на сильно повышенные цены. Вопреки своему принципу нигде не играть до своего первого выступления в концерте, Паганини в этот вечер много и охотно играл квартеты Бетховена и произведения Корелли.

Но спустя два дня, 19 мая утром, завтракая в кондитерской Верея на Риджент Стрит, он был неприятно поражен передовой статьей газеты «Таймс», содержащей резкий протест против «грабительского нападения двух беспринципных иностранцев на кошельки англичан»<sup>2</sup> (Лапор был по происхождению французом. — И. Я.).

Статья была вызвана тем, что Лапор опрометчиво нарушил демократическую традицию, издавна существо-

вавшую в Англии, — никогда не повышать цен на дешевые места.

Вслед за «Таймсом» и другие органы печати, озабоченные поддержанием «национального достоинства», также выступили с резкими нападками на артиста, с ужасом сообщив читателям, что сбор с первого концерта Паганини составит неслыханную сумму в 3980 фунтов стерлингов.

Лапор был вынужден написать объяснение. Паганини счел неблагоразумным впервые выступить в Англии в столь напряженной обстановке. Это было воспринято как демонстративный выпад артиста против английского общественного мнения. Два дня спустя «Таймс» поместила новую язвительную статью, иронически рисовавшую, какую Англия понесет потерю, если Паганини, упорствуя в своей позиции, уедет в Париж, так и не выступив с концертами. Атмосфера все больше накалялась.

В Париже, где широко комментировался конфликт между английской общественностью и итальянским артистом, писали: «Так как он обладал громким именем, все англичане считали очень важным иметь возможность при случае сказать, что и они его слышали. Однако их возмущала мысль, что нужно заплатить за удовлетворение своего любопытства больше, чем за знакомство с прощелыгой, принимаемым в фешенебельном кругу. А лондонские журналисты, ничего не сделавшие, чтобы дать читателям оценку таланта Паганини, в отместку подсчитывали деньги, которые он увезет из Соединенного королевства, и, доказывая алчность артиста, обрушивались на него с грубой бранью»<sup>3</sup>.

Представители английской аристократии, в первую очередь герцог Девонширский, предприняли шаги с целью сгладить неприятный инцидент, омрачивший пребывание в Англии знаменитого артиста. Постепенно буря негодования улеглась, и Паганини счел возможным назначить свой первый концерт на 3 июня в театре Ковент Гарден.

Незадолго до этого артист обратился с письмом в газету «Таймс». Свидетельствуя свое уважение к демократическим традициям англичан, он далее писал: «Вы обяжете меня, напечатав в ближайшем номере вашей газеты прилагаемое письмо, которое я прошу перевести буквально. Вечер моего первого концерта в Королевской опере теперь близок, и я чувствую себя обязанным заявить о том, что





**ГЕКТОР БЕРЛИОЗ**  
С гравюры А. Хиссенера



**ФЕРЕНЦ ЛИСТ**  
С миниатюры маслом на  
слоновой кости (1832 г.)



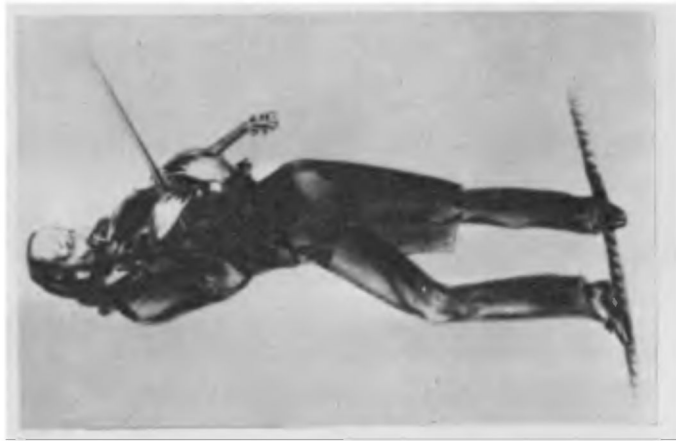
**ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ**  
С современной гравюры



**ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК**  
С рисунка К. Х. Фогель фон  
Фогельштейна (1845 г.)



**ФРАНСУА АБЕНЕК**  
С карикатуры Ж.-П. Дантана



Упражнения на одной струне. С современной французской карикатуры на Паганини

прошу благосклонности английского народа, который чтит искусство, как и я уважаю его. Имея обыкновение назначать во всех странах континента двойные цены на концерты и будучи мало знаком с обычаями этой столицы, которой я представляюсь впервые, я полагал, что могу сделать то же самое. Однако осведомленный многими журналами о том, что назначенные здесь цены выше, чем цены на континенте, и убедившись в том, что эти замечания правильны, я охотно иду навстречу желанию публики, уважение и хорошее отношение которой для меня явится лучшим удовлетворением»<sup>4</sup>.

Первые же звуки скрипки Паганини примирили англичан с артистом. Забыв о своей чопорности, английская публика безумствовала не меньше, чем экспансивные французы и итальянцы. Успех превзошел все ожидания. Мери Шелли, вдова знаменитого поэта, писала своей подруге: «Паганини доводит меня до истерики. Я наслаждаюсь им больше, чем могу это выразить словами, — его фантастическая, воздушная фигура, взгляд, полный восторга, и звуки, которые он извлекает из скрипки, — все сверхъестественно»<sup>5</sup>.

В течение июня—июля Паганини дал в Лондоне 15 концертов. Наряду с этим он выступал в аристократических салонах, в том числе у лорда Голланда, где собирались самые утонченные знатоки искусства и виднейшие представители науки. За баснословные деньги артист давал уроки игры на скрипке некоторым восторженным леди, желавшим созерцать не в огнях рампы, а при свете домашних люстр того, кого «Атенеум» называл «настоящим Самиэлем по виду и, без сомнения, дьяволом в исполнении».

О популярности Паганини решительно во всех кругах лондонского общества свидетельствует характерный диалог, который произошел у артиста с лондонским извозчиком. Последний, узнав знаменитого скрипача, заломил непомерно высокую цену и на протест Паганини заявил: «Берете же вы высокие цены за билеты, а играете всего лишь на одной струне». Паганини, со свойственной ему находчивостью, моментально ответил: «Что же, я заплачу тебе сколько ты требуешь, только довези меня на одном колесе»<sup>6</sup>.

Доходило до того, что когда Паганини появлялся на улице, то находились люди, которые стремились прикос-

нуться к нему, чтобы убедиться в материальном, хотя и весьма тощем, наличии его тела. Не человек, а дьявол. «Это делали, — пишет Паганини, — не только простые люди, но и люди из высших классов»<sup>7</sup>.

В карикатурах, издавна служивших в Англии широко распространенным средством общественной критики, не щадившей никого, даже короля, художники зло высмеивали артиста. Они создали острые шаржи на него в быту и на эстраде. Сам Паганини, вместе с английской публикой, весело смеялся над карикатурными изображениями своей особы. Рассказывая в письме к Джерми о том, что во всех лондонских магазинах появилось множество совершенно непохожих его портретов, он замечает: «Есть среди них и смешные рисунки. На одном я изображен играющим в странной позе, в то время как пюпитр объят пламенем. На другом я обнимаю прекрасную леди — намек на слух, который сейчас ходит, что я влюблен в самую красивую английскую девушку; третий изображает меня играющим на скрипке с одной струной, а на другом Лаблаш звонит в колокольчик точно так, как он это делал в одном из моих концертов. Эти рисунки до того забавны, что я буквально умираю со смеху»<sup>8</sup>.

Спешили использовать популярность Паганини и лондонские нотопечататели. Николас Мори выпустил под названием «Музыкальный джем» серию аранжировок для фортепьяно скрипичных мелодий Паганини, сделанных Мошелесом, имевших шумный успех, Вессель и Стейдер издали дивертисмент Паганини «Прелести Падуи», сочинение, представляющее, впрочем, незначительную музыкальную ценность. В Лондоне Паганини написал другую, довольно тривиальную, пьесу — каприччо «Прощанье», посвятив ее Эдварду Элиасону, первому скрипачу Лондонского филармонического оркестра, позднее дирижеру театра Дрюри Лейн.

В конце июля, когда зажиточная часть лондонцев покидает столицу, выезжая на летний отдых, Паганини начал свое концертное турне по Англии, Шотландии и Ирландии, затянувшееся, с перерывами, на четыре года. Артист объездил всю страну, посетил ее самые отдаленные уголки, почти ежедневно давая концерты. Несмотря на тяжелые условия передвижения в дорожной карете, суровые климатические условия, сказавшиеся на состоянии здоровья переутомленного артиста, он, словно одержимый, ни

на минуту не переставая, играл, захваченный «золотой лихорадкой».

Парижская пресса, внимательно следившая за перипетиями турне Паганини по Соединенному королевству и отмечавшая невиданную дотоле интенсивность исполнительской деятельности, характеризовала это как «счастливого сочетание его ненасытной алчности к деньгам с британской коммерческой предприимчивостью»<sup>9</sup>.

Позднее Шопен писал из Англии: «Будь я помоложе, я бы, может быть, еще попробовал стать машиной, давал бы концерты во всех концах и углах и играл бы безвкусовые вещи (только за деньги!), но теперь трудно уже обращаться в машину»<sup>10</sup>.

Уже в письме из Эдинбурга, написанном Паганини 31 октября 1831 года в Париж, звучит нотка усталости. Содержащиеся в письме иронические характеристики пианиста Чанкеттини и певца Пароди дают представление об «антураже», в котором выступал в Англии Паганини: «Меня здесь не оставляют в покое ни на одно мгновение, и я не располагаю буквально свободной минутой, чтобы написать Вам более подробно о моих делах, которые идут сносно. За два месяца после отъезда из Лондона я дал 32 концерта, завтра вечером будет мое шестое выступление в Эдинбурге. Послезавтра поеду по Шотландии и вернусь в среду 14 ноября, вечером будет мой концерт; потом уеду в Англию. Г-н Фриман прекрасно относится ко мне, он вообще хороший человек. Чанкеттини хорош только тогда, когда ест, спит или импровизирует в свойственной ему манере за фортепьяно; а Пароди больше всего подходило бы продавать билеты у дверей; что же касается их искусства, то картина печальная. Мадемуазель Пьетралья очень симпатичная особа, и поет она приятно. С тех пор как ей пришили по вкусу мои сочинения и звучание моей скрипки, она сделала большие успехи... Здесь огромное количество моих почитателей, которые не отпускают меня из Эдинбурга. С нетерпением ожидаю счастливого момента, когда мы увидимся в спокойной обстановке и когда можно будет оставить все эти дела: я устал давать концерты и беседовать о музыке». В постскрипуме он добавляет: «Если в конце ноября, когда я выполню свои обязательства, меня посетит Вдохновение, я умчусь в Париж»<sup>11</sup>.

Четыре года, с 1831 по 1834, Паганини провел в непрерывных переездах через Ламанш. Дав с июня 1831 года

по март 1832 года в Англии сто тридцать два концерта, артист в середине марта возвратился в Париж. Он находился в подавленном состоянии, все еще не в силах оправиться от потрясения, полученного им при известии о смерти матери. Печальная весть настигла его в Ливерпуле во время турне. «Я плачу и все еще продолжаю оплакивать потерю нашей любимой матери», — писал Паганини сестре Николетте<sup>12</sup>.

Париж Паганини нашел опустошенным холерой и... музыкой. Об изобилии концертов в Париже, «инструментальных, вокальных, платных, благотворительных, классических, романтических, исторических, снотворных, потогонных и иногда холерных», полусерьезно, полуиронически писал журнал «Артист»<sup>13</sup>.

Однако эпидемия холеры не заставила Паганини покинуть Париж, и 20 апреля он дал концерт в Гранд-Опера в пользу пострадавших от этой страшной болезни. «Все бегут из Парижа от холеры, — пишет он Джерми. — До сегодняшнего дня полиция выдала больше ста тридцати тысяч паспортов. Действительное число жертв, по достоверным источникам, приблизительно около одиннадцати тысяч человек. Я развлекаюсь картинами похорон этих жертв на кладбище и даю концерт в пользу пострадавших от холеры... Россини бежал в ужасе. Я, наоборот, бесстрашен в своем желании служить человечеству»<sup>14</sup>.

Кодиньола, обращая внимание на циничную фразу, касающуюся кладбища, склонен расценивать ее как язвительный ответ друзьям, отстранившимся от всякого участия в помощи людям, пораженным смертоносным бичом. Де Курси с большим основанием отмечает, что картины болезни и смерти всегда с какой-то странной силой привлекали артиста, и указывает, что Паганини, например, «играл для мертвых на кладбище в Венеции в 1824 году». Можно было бы еще добавить, что, будучи в Лондоне в 1831 году, Паганини, вместе с доктором Биллингом, посетил анатомический театр госпиталя Святого Бартоломея, где «наслаждался, наблюдая проведение сложной и необычной операции»<sup>15</sup>. Интерес к подобного рода картинам был вообще характерен для романтической школы. Вспомним хотя бы английскую «кладбищенскую поэзию» конца XVIII века, быт французских романтиков. Так, молодой Верон, будущий директор Гранд-Опера, пригласив на обед друзей — артистов и поэтов, украсил стол человеческим

скелетом, «хорошо сохранившимся, купленным за двадцать пять франков»<sup>16</sup>. «Моя любимая прогулка, особенно когда идет дождь,— это кладбище Монмартра», — писал Берлиоз<sup>17</sup>.

В июле 1832 года Паганини вновь возвращается в Лондон, где дает 12 концертов; в августе и сентябре он выступает в Кентербери, Бригтоне, Суэтхемптоне, Винчестере, Портсмуте, Чичестере. 27 сентября он приезжает в Париж, в октябре совершает поездку по городам северной Франции. В Руане знакомится с выдающейся французской поэтессой Марселиной Деборд-Вальмор. Ее муж, актер театра, в котором выступал Паганини, на его втором концерте декламирует поэму, сочиненную поэтессой в честь великого артиста.

«Ты вскоре познакомишься со стихами о Паганини, — писал скульптор Давид Д'Анже к одному из своих друзей, сообщая ему о последнем сборнике стихов Деборд-Вальмор. — Какой памятник она воздвигла этому человеку»<sup>18</sup>.

В материальном отношении поездка по северной Франции была не из удачных. В небольшом городке Эвре выручка с концерта составила смехотворную сумму в 142 франка. Паганини перенес это философски. «Утром, — писал местный критик, — кто-то заметил, что в Эвре мало любителей музыки, на что Паганини учтиво ответил: «Верно — но только это не имеет никакого значения»<sup>19</sup>.

27 октября Паганини возвратился в Париж, где пробыл до весны 1833 года. 9 декабря 1832 года он присутствовал на премьере «Лелио» Берлиоза, исполненного под управлением автора. Однако «Лелио» не произвел на него такого сильного впечатления, как услышанная впоследствии «Фантастическая симфония». Видимо, в этот вечер и произошло знакомство Паганини с Берлиозом. В письме к сестре Адели, написанном после концерта, Берлиоз сообщал: «Паганини, Виктор Гюго, Александр Дюма, Адольф Нурри пришли в театр, чтобы повидать меня»<sup>20</sup>.

Эта встреча не запомнилась Берлиозу, так как позднее, в своих мемуарах, он ошибочно относит знакомство с Паганини к декабрю 1833 года, после исполнения «Фантастической симфонии»<sup>21</sup>.

Вскоре после упомянутого концерта Берлиоза, 15 января 1833 года, правительственный официоз «Le Moniteur universel» опубликовал сообщение о том, что «Паганини

возведен в звание барона и командора Вестфалии. Этот титул является наследственным и передается по мужской линии»<sup>22</sup>. Баронство, которого давно домогался Паганини, было им попросту куплено у вестфальского двора за изрядную сумму, весьма кстати пополнившую довольно скудную кассу его величества короля Вестфалии.

В мае 1833 года Паганини приехал в Англию, где пробыл до августа, дав концерты в Лондоне и выезжая в ряд провинциальных городов. В начале мая он принял участие в музыкальном вечере у доктора Биллинга.

В этот период Паганини увлекся игрой на альте. Ему удалось приобрести в Лондоне чудесный альт работы Антонио Страдивари, который привел его в восторг полнотой и красочным разнообразием звучания. Он загорелся желанием сыграть публично на этом инструменте в качестве солиста и начал набрасывать пьесу в сонатной форме для альта и оркестра. В ней он задался целью во всем блеске показать виртуозные возможности этого инструмента. Кроме того, он написал несколько камерных ансамблей с участием альта. Газета «Морнинг пост» сообщила 15 мая: «На вечере, данном на днях доктором Биллингом, Паганини, Мендельсон и Линдлей сыграли трио для альта, гитары и виолончели (сочинение Паганини). Мендельсон исполнял на фортепьяно партию гитары, искусно, в истинно художественной манере импровизируя бас. Игра Паганини на альте в ансамбле была подлинно классична — никаких фокусов, скачков и пропусков, все пассажи были исполнены правильно и красиво, в таком же стиле играл на виолончели Линдлей. Сочинение отражает возможности синьора, оно очень доступно по музыке, но вместе с тем написано учено и необыкновенно впечатляюще»<sup>23</sup>.

Спустя год, 28 апреля 1834 года, Паганини впервые выступил в Лондоне публично в качестве альтиста. Как отмечала пресса, «зал не был полон, но слушатели собрались исключительно музыкальные. Критика встретила это выступление артиста сдержанно; как и широкая публика, она не проявила склонности признать за альтом прав сольного инструмента и поощрить стремление Паганини к расширению его исполнительских возможностей»<sup>24</sup>.

Перед тем как покинуть Англию, Паганини дал 8 июля 1833 года в Лондоне концерт в пользу политических беженцев, в большинстве своем состоящих из итальянских эмигрантов<sup>25</sup>.



Осень и зиму 1833 года Паганини провел в Париже. Здесь 22 декабря он впервые услышал «Фантастическую симфонию» Берлиоза в авторском исполнении. Великий скрипач был захвачен этим произведением, покорен мощью и размахом поэтического замысла. В мятежном духе музыки Берлиоза, в ее причудливых образах, сказочной роскоши оркестровой палитры он улавливал родственные ему чувства и настроения. Весь облик молодого композитора, его мужественная смелость, его отказ идти на компромисс со вкусами мещанской публики, бесстрашие, с каким он отметал уничтожающую критику консервативно мыслящих музыкантов, вызывали горячую симпатию.

С присущей ему импульсивностью, Паганини тут же решил выразить охватившие его чувства Берлиозу. «После того как публика разошлась, я увидел человека с длинными волосами и пронизывающим взглядом, с лицом странным и изможденным, колосса среди великанов. Я не знал этого человека, но его вид меня сразу же взволновал. Он поджидал меня в зале и, когда я проходил, остановил меня, чтобы пожать руку и выразить пылкие слова похвалы, воспламенившие мое сердце и голову. Это был Паганини!!! С этого дня, — рассказывает Берлиоз, — началось мое знакомство с великим артистом, оказавшее столь счастливое влияние на мою судьбу»<sup>26</sup>.

Встреча с Берлиозом совпала с тем временем, когда мысли Паганини были заняты конструированием нового смычкового инструмента типа большого альта, способного передать все богатство оттенков человеческого голоса. Толчком для этой идеи послужил ранее приобретенный им альт Страдивари. Пристрастившись к игре на этом инструменте и изучая его выразительные возможности, Паганини постепенно увлекся идеей создать инструмент большего размера, с еще более глубоким и мощным звучанием. Гибкость рук позволяла ему играть «а браччо» на инструменте, недоступном по своим размерам для других исполнителей.

Видимо, он заказал изготовить подобного рода инструмент через Джерми одному из итальянских мастеров, так как в письме к нему из Лондона спрашивает, когда же он вышлет ему «большой альт». «Я называю этот инструмент «контравиолой», — добавляет он<sup>27</sup>.

Паганини был знатоком струнных инструментов. Он всегда интересовался вопросами изготовления не только

скрипки, альты, но и гитары. В 1829 году, во время пребывания во Франкфурте-на-Майне, он дал ряд ценных советов и совершенно новых указаний, касающихся усовершенствования гитары, мастеру Ф. Г. Бринкману, изобретателю так называемой «Korrektiongittare»<sup>28</sup>.

Возможно, что идея «большого альты» возникла у Паганини и не без влияния парижского скрипичного мастера Жана-Баттиста Вильома, за работами которого он с интересом следил. В то время мастер как раз проводил опыты по конструированию подобного же типа смычкового инструмента, называемого им также «контравиолой». С Вильомом Паганини был хорошо знаком. Этот мастер, славившийся своими замечательными имитациями итальянских инструментов, однажды сыграл с ним шутку, заставив артиста пережить несколько неприятных минут, запомнившихся ему на всю жизнь. Паганини принес Вильому свой Гварнери дель Джезу, нуждавшийся в небольшом ремонте. Мастер попросил оставить ему скрипку на некоторое время. Когда артист через несколько дней зашел к Вильому, тот вынес ему два инструмента настолько похожие друг на друга, что Паганини не мог ни по внешнему виду, ни по характеру звука определить, какой из них подлинный, а какой является подделкой. Он был серьезно взволнован, но Вильом, немного посмеявшись над ним, указал на подлинный, а свою искусную подделку подарил ему на память.

Музыка Берлиоза подсказала Паганини, кто сможет написать ему произведение для альты. Наброски собственной пьесы его не удовлетворяли.

Спустя несколько недель после концерта Берлиоза Паганини посетил композитора. «У меня есть чудесный альт Страдивари, — сказал он, — я хотел бы выступить с ним перед публикой. Но у меня нет музыки *ad hoc* (для данного случая). Не пожелаете ли вы написать соло для альты? Я не могу доверить никому, кроме вас, этой работы». — «Конечно, — ответил ему Берлиоз, — мне трудно выразить, насколько я польщен вашим доверием, но, чтобы оправдать ваши ожидания и написать пьесу, в которой мог бы блеснуть такой виртуоз, как вы, надо самому уметь играть на альте, а я не умею. Только вы сами, как мне кажется, могли бы написать подобное произведение». — «Нет! Нет! Я настаиваю на этом, — возразил Паганини, — вы сделаете это превосходно; что касается меня, то в настоящее время я настолько болен, что не могу и думать заниматься ком-

позицией». — Чтобы сделать приятное знаменитому артисту, я попытался написать соло для альты, но соло, сочетающееся с оркестром таким образом, чтобы ничто не выделяло его из массы других инструментов, ибо я был уверен, что Паганини, с его несравненной мощью исполнения, всегда сумеет сохранить за альтом главенствующую роль. Предложение показалось мне новым, и вскоре в моей голове возник довольно удачный план; я с увлечением принялся за его осуществление»<sup>29</sup>.

Слухи о том, что Паганини заказал пьесу Берлиозу, тотчас же проникли в печать. Парижская «Музыкальная газета» сообщала: «Паганини, здоровье которого улучшается, обратился с просьбой к Берлиозу написать новое сочинение в стиле «Фантастической симфонии», которое знаменитый виртуоз думает сыграть во время турне по Англии. Произведение называется «Последние минуты Марии Стюарт», драматическая фантазия для оркестра, хора и альты соло, в которой Паганини в первый раз публично исполнит партию альты»<sup>30</sup>.

Едва лишь Берлиоз написал первую часть пьесы, как Паганини выразил желание познакомиться с ней. В мемуарах Берлиоза мы читаем такую запись: «При виде пауз в партии альты в Allegro он воскликнул: «Это не то! Я здесь слишком долго молчу; надо, чтобы я играл все время». — «Я же говорил — вам нужен концерт для альты, но вы единственный, кто может его написать». Паганини не возражал. Он, видимо, был разочарован — и ушел, не сказав ничего больше о моем симфоническом наброске»<sup>31</sup>.

Берлиоза не обескуражила неудача. Увлеченный идеей симфонического произведения с солирующим альтом, он продолжал работать над этим сочинением. Так была создана им знаменитая вторая симфония «Гарольд в Италии». В проходящей через все произведение мечтательной мелодии альты воплощены грезы героя о счастье.

Неудача с заказанной пьесой не изменила отношения Паганини к Берлиозу. Он остался восторженным почитателем его творчества, продолжая внимательно следить за всем тем, что выходило из-под пера молодого художника.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

(1834—1836)

Никто не знает себя, пока он не страдал.

*Мюссе*

В феврале 1834 года начались гастроли Паганини в Бельгии, где он выступал впервые. Многие биографы утверждают, что этот Наполеон нашел здесь свое Ватерлоо. Однако версия, идущая от Конестабиле, не соответствует действительности. Концерты Паганини, как и везде, проходили в Бельгии с грандиозным успехом. Верно, впрочем, то, что католическая церковь, пользовавшаяся в этой стране исключительным влиянием, пыталась дискредитировать артиста через контролируемые ею газеты, объявлявшие его безбожником и дьяволом в человеческом обличье.

Инсинуации продажных репортеров не возымели желаемого действия, но реакция публики и прессы на выступления прославленного виртуоза оказалась все же не вполне удовлетворительной. Причиной тому были ошибки самого Паганини, допущенные им при организации концертов. В столице Бельгии артист выступил в сборных программах, в антураже третьестепенных партнеров. Подобного рода программы, пользовавшиеся успехом в небольших провинциальных городах Англии и Северной Франции, в Бельгии не были приняты. Кроме того, публика, учитывавшая утроенные, по сравнению с обычными, цены на билеты, сочла себя обманутой.

Особенно резкой критике подвергались две английские певицы, выступавшие в этих сборных концертах. «Скрипичный голос Паганини с его тысячами разнообразных оттенков особенно ярко подчеркивал холодность и монотонность голосов дочерей Альбиона»,— писал в своей рецензии Фетис.

С одной из них, молоденькой и привлекательной Карлоттой Уотсон, связано последнее «любовное интермеццо» Паганини.

Отец Карлотты Джон Уотсон, пианист, преподаватель пения, композитор, аранжировщик и главный музы-

кальный фактотум театра Ковент Гарден, познакомился с Паганини через Лапора. Знакомство вскоре перешло в дружбу. Артист поселился в доме Уотсона, и последний, сопровождавший его в некоторых поездках в качестве концертного организатора, воспользовался случаем пристроить младшую дочь Карлотту, недурную певицу, в антураж артиста.

Увлечение было настолько явным, что лондонские карикатуристы не преминули высмеять пристрастие виртуоза к хорошеньким англичанкам.

В течение 1831—1834 годов Карлотта и ее отец сопровождали Паганини почти во всех его поездках. Закончив гастроль в Бельгии, Паганини вместе с ними выехал в Англию, где, согласно заключенному договору с Уотсоном, должен был дать небольшую серию концертов в Лондоне и совершить месячную поездку по провинциальным городам.

Перед этой поездкой, в Лондоне, в 1834 году, на одном из музыкальных вечеров у доктора Биллинга, Паганини слушал игру четырнадцатилетнего Анри Вьётана, о котором сказал пророчески: «Этот мальчик будет великим человеком»<sup>1</sup>.

Выполнив свои обязательства, Паганини выступил в королевском театре в бенефис Карлотты. Объявление о бенефисе, характеризующее взаимоотношения Паганини с Уотсоном, гласило: «Мисс Уотсон (дочь мистера Уотсона, композитора королевского театра Ковент Гарден) с почтением извещает, что синьор Паганини, в знак доброго внимания к последним затруднениям отца, великодушно согласился дать бесплатно свой прощальный концерт в ее пользу, который состоится в королевском театре 17 июня и явится последним выступлением Паганини в Лондоне»<sup>2</sup>.

21 июня Паганини покинул Лондон вместе с Карлоттой; он сделал девушке формальное предложение, которое ею было принято. Честолюбивая и расчетливая, жаждавшая артистической славы, Карлотта не прочь была стать баронессой, а заодно и обладательницей миллионного состояния. Вставшее на пути к браку препятствие — Карлотта была протестанткой и не выражала желания перейти в католичество — можно было легко устранить во время предполагавшейся поездки Паганини в Америку, где разрешались смешанные браки.

Однако Уотсон, видимо, не удовлетворенный материальными выгодами, которые ему лично сулил этот брак, в последний момент воспротивился ему. Он бросился вдогонку за дочерью и, настигнув ее с Паганини в Булони, вернул в Лондон. Письма Уотсона и Паганини с объяснениями этого инцидента были опубликованы в «Булонском вестнике» и обошли всю европейскую прессу.

Письма Паганини говорят о том, что чем реальнее становились перспективы брака и обладание законной женой, тем менее привлекали они артиста. Несмотря на длительную связь, Паганини, как и во многих других случаях, в конце концов отказался от представлявшегося ему сомнительным «семейного счастья», а Карлотта, которой наскучило столь долгое ожидание капризного возлюбленного, весной 1837 года вышла замуж за некоего мистера Бэли<sup>3</sup>.

Концертами в Англии завершилось европейское турне, начатое великим артистом в 1828 году. Он вернулся в Париж. Цель, поставленная шесть лет назад, достигнута. Паганини — на вершине европейской славы, единственный среди инструментальных виртуозов, добившийся собственным артистическим трудом миллионного состояния. Он на равной ноге с королями, банкирами и прочими сильными мира сего. Честолюбие удовлетворено.

Но какой ценой! Ценой страшного нервного перенапряжения, внутренней опустошенности. Все эти годы огромным усилием воли он заставлял себя забывать о тяжелых физических страданиях, боролся с приступами ужасающей душевной усталости.

Скрипка Гварнери дель Джезу, ставшая живой частицей его самого, теперь мирно покоилась в футляре. Он не мог прикоснуться к инструменту, стал почти равнодушным к звукам скрипки, верной спутницы многолетних странствий, свидетельницы его артистических триумфов.

В последние недели пребывания в Париже Паганини охвачен тоской по родине, мечтами о лазурно-голубом небе любимой Тосканы. Артист не был в Италии шесть долгих лет. Уехать, скорее уехать и, если ему еще дарована жизнь, вновь дышать, как он писал, «благоуханным воздухом Данте и Петрарки».

В то время как Паганини стремился вернуться в Италию, его соотечественники уже забыли о нем. Берлиоз рассказывает о своем пребывании в Генуе в 1831 году:

«Тогда как я скучал в родном городе Паганини, сам он вызывал восторги всего Парижа. Проклиная злую судьбу, лишившую меня возможности его слушать, я старался, по крайней мере, раздобыть хоть какие-нибудь сведения о нем у его соотечественников; но генуэзцы, как и все обитатели торговых городов, совершенно равнодушны к искусству. Они отзывались весьма прохладно об этом необыкновенном человеке, которого Германия, Франция и Англия принимали с шумным восторгом. Я спросил, где находится дом его отца, мне не могли его указать»<sup>4</sup>.

Паганини принадлежало поместье «Вилла Гайона», расположенное в четырех милях от Пармы, этого прекраснейшего сада Италии. По его указанию Джерми купил это поместье за баснословную сумму в триста тысяч лир у графа Джузеппе Кастеллиарда, отпрыска одного из знатнейших аристократических семейств. Здесь он сможет найти душевный покой и отдых. Он имеет на это право.

Решение принято. В расцвете творческих сил пятидесятидвухлетний Паганини покидает концертную эстраду, отказывается от всех ранее заключенных контрактов. Вместе с этим обрывается и деятельность Паганини-композитора, неразрывно связанная с его исполнительским искусством. В дальнейшем он выступает лишь изредка, главным образом с благотворительной целью.

В начале октября 1834 года Паганини приехал в родную Геную. Он пробыл там недолго. Посетил родительский дом на улице Черной кошки, где прошлы его детство и юность, могилу матери. Ведь все эти годы, зачарованный золотым миражем, он не только не навещил ее, но не нашел даже времени приехать на похороны той, которая непрестанно, с детских лет вдохновляла его на свершение артистических подвигов.

Из Генуи Паганини уехал в свое поместье «Виллу Гайона». После осмотра этого очаровательного уголка природы, доставившего ему неизъяснимое наслаждение, он отдал дань уважения своей повелительнице, великой герцогине Пармской Марии Луизе, которая еще в Вене «так жаждала у него учиться, когда он выздоровеет».

14 ноября Паганини дал концерт в Пьяченце в пользу бедных, а 12 декабря руководил придворным концертом в Парме. Весной 1835 года Паганини вновь посетил Ге-

ную, где его встретили с королевскими почестями. В честь его приезда была выбита золотая медаль. 25 июля маркиз Джанкарло Ди Негро организовал в его честь празднество на своей вилле, где в торжественной обстановке был открыт мраморный бюст артиста работы генуэзского скульптора Паоло Оливари. Лето Паганини провел на «Вилле Гайона».

Бездеятельная жизнь на «Вилле Гайона» не могла долго удовлетворить Паганини. В нем никогда не умирала неистребимая любовь к музыке, жажда творческой деятельности. В голове Паганини зрел план создания оперы, он вел переговоры с парижским издателем Трупена об издании своих сочинений, думал об организации собственной консерватории, опубликовании своей «методы».

Полученное им от Марии Луизы из Пармы предложение стать во главе придворного театра и оркестра, ее слова — «все, что предложит Паганини, будет мною одобрено», заставили артиста заколебаться. В юности он дал слово никогда больше не служить музыкальным лакеем. Но здесь перед ним открывались поистине широкие художественные перспективы. Вот где, наконец, он сможет воплотить в жизнь свою заветную мечту о создании в Италии первоклассного оркестра.

Дирижерская деятельность всегда влекла к себе Паганини. Оркестр с его богатством красок и выразительных возможностей пленял воображение артиста, особенно после того как он узнал музыку Берлиоза. Но до сих пор его идеи о необходимости коренной реформы оркестрового дела в Италии не встречали сочувствия со стороны оперных антрепренеров, в руках которых находились оркестры. Они были осторожны и предпочитали придерживаться рутины. Их пугали смелость и размах предлагаемых великим скрипачом мероприятий, опасность материального риска. Неудачей закончились переговоры Паганини, начатые им еще до отъезда в 1828 году за границу, с антрепренером нового театра Карло Феличе в Генуе, с дирекцией Ла Скала в Милане, хотя ему и было предложено там крупное жалованье. Но теперь уже деньги не могли прельстить артиста, захваченного большой художественной идеей.

Знакомство с лучшими европейскими оркестрами во время турне по Германии, Франции и Англии, наблюдение в Париже за методом работы Абенека с оркестром



Парижской консерватории еще больше утвердили Паганини в необходимости добиваться проведения в жизнь перестройки принципов работы итальянских оркестров.

Все это заставило его без долгих колебаний принять предложение Марии Луизы. 25 декабря 1835 года был подписан ею указ о назначении Паганини музыкальным директором придворного театра и оркестра. Парижская пресса и Фетис, не знавшие об истинных причинах, побудивших его стать придворным музыкантом, писали об «унижении короля артистов».

С присущей ему железной волей и темпераментом он принялся за работу. «Я ужасно занят планом реорганизации герцогского оркестра, который я должен представить на утверждение ее величества»,— писал Паганини Джерми<sup>5</sup>.

Деятельность Паганини по реорганизации пармского оркестра открывала новую страницу в истории оркестрового исполнительства в Италии. Первым поднял он вопросы искусства оркестровой игры в Италии на уровень современных требований.

С начала XIX века оркестры в Италии находились в плачевном состоянии. Равнодушие публики и композиторов (интересы которых были всецело поглощены оперой) к инструментальной музыке сказалось на отставании развития симфонических жанров. Симфоническая музыка здесь почти совершенно не исполнялась. К тому же подчиненная, второстепенная роль оркестра в итальянских операх, ограниченная лишь сопровождением, поддержкой пения, постепенно привела к снижению художественного уровня оркестровой игры и оперного ансамбля. Все это усугублялось отсталыми методами руководства. Фактически лицом, возглавлявшим оркестр, являлся исполнитель партии клавесина (*maestro di cembalo*). Шпор, Дюпре, Берлиоз, Мендельсон-Бартольди, Лист и многие другие выдающиеся иностранные музыканты, посещавшие Италию, оставили нелестные характеристики игры итальянских оркестров того времени.

«Оркестры здесь ниже всякой критики,— писал Мендельсон из Рима в 1830 году.— Концерты даются лишь в Филармоническом обществе, и только фортепьянные. Оркестры совсем не участвуют в них, а когда здесь хотели недавно попробовать исполнить «Сотворение мира»

Гайдна, то оркестровые музыканты заявили, что сыграть это невозможно»<sup>6</sup>.

Отмечалось отсутствие ансамбля («Оркестр и певцы, чуждые друг другу»... «Никаких следов нюансов, и еще менее — ансамбля», — писал Лист)<sup>7</sup>, чистоты строя, технического мастерства. Руководство «maestro di cembalo» рассматривалось как анахронизм.

Один из иностранных корреспондентов сообщал из Италии в 1838 году, что итальянские оркестры не в состоянии исполнить музыку таких опер, как «Фрейшютц» и «Роберт Дьявол», не только из-за технических трудностей, но и потому, что в их игре отсутствует точность, необходимая при исполнении концертной музыки<sup>8</sup>.

Проект реорганизации пармского оркестра, изложенный Паганини на тридцати двух страницах и включающий шесть основных разделов, показывает, с какой тщательностью изучал он оркестровую проблему. В план входила не только реорганизация собственно придворного оркестра; им предусматривалось учреждение музыкальной академии для города с постоянными ежегодными абонементными концертами. По мнению Паганини, только систематическое исполнение симфонической музыки могло поднять художественный и технический уровень оркестровой игры.

Но именно этот раздел плана натолкнулся на упорное сопротивление придворной камарильи, не желавшей проведения каких-либо демократических мероприятий. Паганини не пошел на уступки. Организации музыкальной академии он придавал важнейшее значение. Немалую роль, видимо, сыграли и его столкновения с «иезуитами, одетыми в придворную форму». В Парме, по словам современников, в то время «запах клерикализма чувствовался сильнее, чем благоухание ее цветов». Мария Луиза, бывшая всегда игрушкой в руках своих приближенных, не оказала Паганини поддержку в этом важном для него вопросе.

Целиком захваченный своей идеей, Паганини решительно отстаивал предложенный им план. Свидетельство тому его многочисленные докладные записки и письма вице-канцлеру кабинета Санвитале.

В основе плана Паганини лежали четыре основных требования: увеличение состава оркестра до пятидесяти человек; тщательный отбор музыкантов по конкурсу; от-



Лондон. С гравюры 30-х гг. XIX в.



**Н. ПАГАНИНИ**  
С литографии Л. Нозля.



**КАРЛОТТА УОТСОН**  
С портрета неизвестного художника

деление функции дирижера от обязанностей клавесиниста и первого скрипача-концертмейстера; повышение квалификации оркестра путем систематического исполнения симфонической музыки. Последний пункт Паганини особо мотивировал «постоянным прогрессом музыкального искусства и необходимостью пробуждать интерес у широкой массы слушателей к симфоническим произведениям»<sup>9</sup>. В музыкальных условиях тогдашней Италии эти требования были неслыханными по своей смелости и новшеству.

В одном из меморандумов Паганини указывал: «Лучшие европейские оркестры возглавляются дирижером, который во время исполнения стоит в таком месте, откуда он может передать свои желания певцам и оркестру. Он имеет перед собой партитуру, лежащую на фортепьяно или на дирижерском пульте, и дирижирует стоя, отсчитывая такт, как хронометр. Первый скрипач не может удовлетворительно руководить оркестром. От него только требуется, чтобы он был искусным исполнителем. Клавесинист, сидящий около контрабасов, как руководитель оркестра также приносит небольшую пользу. Ответственным руководителем остается дирижер. Поэтому он должен быть настоящим мастером, надо, чтобы он писал оперы и имел практический опыт, который дает свободу, столь необходимую, чтобы хорошо дирижировать. Альтисты, контрабасисты и, в особенности, виолончелисты должны быть искусными артистами и концертантами»<sup>10</sup>. Эти строки дают представление о том, какими высокими художественными соображениями руководствовался Паганини.

Ознакомившись детально с состоянием оркестра, Паганини сообщил Административной комиссии, что, по его мнению, «оркестр сможет вскоре играть произведения великих мастеров, включая Бетховена».

Первая репетиция, состоявшаяся 25 ноября, прошла успешно. Исполнители работали с воодушевлением, и Паганини остался доволен результатами. «Невозможно описать то рвение и внимание, с каким оркестранты выполняли его указания», — сообщал вице-канцлер Санвитале секретарю Кабинета Рихеру<sup>11</sup>.

Великий артист вникал во все практические мелочи оркестрового дела. Владея игрой на альте и виолончели, тонко чувствуя инструментальный колорит, он уделял большое внимание репетиционной работе не только со

<sup>9</sup> Никколо Паганини

струнной группой, но и с духовыми инструментами: «Произведенная мною замена у духовых инструментов тростей произвела чудо,— радостно сообщает он Джерми<sup>12</sup>.— Обе симфонии («Вильгельм Телль» и «Фиделио»), которыми я дирижировал при дворе, произвели фурор, и все убедились, что у руля стоял мастер»,— пишет он с удовлетворением<sup>13</sup>.

Работая с оркестром, Паганини вдохновлял и увлекал своим огненным темпераментом музыкантов. «Оркестр фанатичен. Я наслаждаюсь тем, что добился всего того, чего мог желать. Однако я ужасно занят, потому что ничто не может быть сделано без моего совета, поскольку я являюсь членом театрального комитета и почетным главным директором музыки... Музыка «Пуритан» прекрасна. Но я был прав, когда говорил, что публика не будет много аплодировать, хотя и воздаст ей должное. Было бы трудно достигнуть тех же отличных результатов в другом месте, нежели здесь, с восхитительной Роккабати<sup>14</sup>. Роккабати действительно необычна в «Пуританах». Если бы Лалан могла вернуть прежний объем и тембр голоса, она была бы хороша в этой роли. Оркестр, хоть и несовершенный, но в настоящее время лучший в Италии»<sup>15</sup>.

Между тем план реорганизации, представленный на рассмотрение Марии Луизы 28 марта 1836 года, стараниями ее советников был сдан в архив, формально по финансовым соображениям, несмотря на то, что Паганини в короткий срок сумел поднять исполнение оркестра на высокий художественный уровень. 27 мая в письме к Филиппо Цаффарини он сообщал: «Мой план был представлен на рассмотрение ее величества два месяца назад, но я до сих пор еще не получил ответа»<sup>16</sup>.

Поняв, что его идея отвергнута, Паганини подал в отставку, которая была принята.

Крушение замысла организации оркестра на новых принципах и пропаганды симфонической музыки, разбитые мечты о дирижерской деятельности явились для артиста страшным ударом. Разочарованный, подавленный, покидает он Парму и пытается вернуться к концертной деятельности виртуоза. «Я дал концерт в театре Кариньяно с гитаристом Леньяни — выдающимся исполнителем на этом инструменте, который доставил мне большое удовольствие»,— сообщал он Джерми 17 июля 1836 года из

Турина<sup>17</sup>. В Турине Паганини пробыл до конца октября. Оттуда, проездом в Ниццу, он посетил Геную. Выступления в Ницце и Генуе не принесли ему артистического удовлетворения. «Моя скрипка немного не в ладах со мной после недавних шести или семи концертов»<sup>18</sup>, — писал Паганини Джерми.

Этим, по существу, завершается исполнительская деятельность Паганини. Последние три его концерта состоялись 3 февраля, 9 и 16 марта 1837 года в Турине. Больше он публично не выступал.

Лихорадочные переезды с места на место говорят о том смятенном состоянии, в котором находился в то время артист. В конце января Паганини в Турине, оттуда по предписанию врачей переезжает в Марсель, но вскоре решает посетить Геную. Заболев в дороге, он задерживается на три недели в Ницце и лишь 2 апреля, почувствовав себя немного лучше, продолжает путь.

В Генуе Паганини составляет второе завещание, утвержденное королевским сенатом 27 апреля. Его состояние оценено в громадную по тому времени сумму — один миллион семьсот тысяч франков, не считая драгоценной коллекции музыкальных инструментов. Единственным наследником объявляется двенадцатилетний Ахилл. Сестрам, Элеоноре Квиличи и Бьянки определена пожизненная рента. «Опекуном моего дорогого сына я назначаю маркиза Лоренцо Парето, сына покойного Агостино Парето. Я не упоминаю в этом завещании моего старого друга адвоката Луиджи Гульельмо Джерми, так как он не желал этого. Но рекомендую моему сыну следовать его советам. Я запрещаю устраивать мне пышные похороны, не хочу, чтобы артисты исполняли реквием. Я прошу отцов капуцинов отслужить сто месс по моей душе. Мою скрипку я завещаю городу Генуе, где она должна вечно храниться»<sup>19</sup>.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

(1836—1839)

Желать себе я мог бы смерти,  
Но и желание угасло  
В моей измученной душе.

*Леопарди*

Последней трагической страницей биографии Паганини явилось нашумевшее в 1838—1839 годах в Париже дело о так называемом «Казино Паганини». Судебный процесс, связанный с этой темной аферой, отравил последние годы жизни тяжело больного артиста. На смертном одре ему было предъявлено судебное решение, и только смерть спасла его от уголовного преследования.

Биографы Паганини стремятся обычно представить дело о «Казино Паганини» как доказательство ненасытной алчности артиста, чуть ли не как проявление темных инстинктов его сложной и противоречивой натуры.

Конечно, известную роль сыграл в этом дух буржуазного стяжательства, увлекший и Паганини. В ту пору предпринимательство было в моде среди крупных музыкантов-исполнителей и композиторов.

Если в XVIII веке Джеминьяни торговал картинами, а Вивальди и Локателли — скрипками и струнами, то это объяснялось ограниченностью сферы концертной деятельности той эпохи. Музыканты, не бывшие в услужении у знатных меценатов, не находили достаточного применения своим творческим силам. Лишенные определенных доходов, они вынуждены были обращаться к иным источникам заработка.

Совершенно другая картина складывается в XIX веке. Развитие капиталистических отношений, дух наживы захватывает многих видных деятелей музыкального искусства, которые зачастую походили больше на дельцов, чем на служителей Евтерпы.

Известно, например, что Виотти был владельцем крупной винной торговли в Лондоне; Клементи, Плейель, Герц, Калькбреннер и многие другие являлись фабрикантами фортепьяно и рекламировали своей игрой инструменты собственной фирмы. Литольф имел нотное издательство. И таких было много.



К случаю с Паганини следует подходить с несколько иной меркой. Оторванный в последние годы жизни от концертной эстрады, обессиленный прогрессирующей болезнью, раздираемый внутренними противоречиями, Паганини находился в тревожном, неустойчивом состоянии. Вместе с тем, нажитое им громадное состояние являлось соблазнительной приманкой для всякого рода спекулянтов и дельцов. Ему непрестанно предлагали различного рода проекты, соблазняли радужными перспективами легкого увеличения капитала.

В ведении дел Паганини был всегда осторожен: трезво оценивал обстановку, соблюдал свои интересы. Но здесь обычная бдительность изменила ему. Слабые стороны характера артиста умело использовали близкие ему лица, принимавшие участие в этой афере, а болезнь, видимо, уже успела настолько подточить его силы, что он сделался легкой добычей компании сомнительных дельцов.

Главными действующими лицами трагического эпилога жизни Паганини были его старый друг парижский издатель Пачини и жена его генуэзского приятеля Ребиццо.

Они ничем не брезговали для того, чтобы втянуть Паганини в аферу. Об этом говорит письмо Флери, одного из участников гнусной интриги, к жене Ребиццо: «Употребь все свои соблазнительные чары, имеющие влияние на него, с тем, чтобы это предложение было принято»<sup>1</sup>.

Когда Паганини осознал, что его опутали бесчестные люди, было уже поздно.

В самой идее казино не было чего-либо предосудительного или необычного. В Париже многие музыканты с большим успехом эксплуатировали подобного рода предприятия. Среди них наибольшую славу стяжал себе Филипп Мюзар, талантливый скрипач, организовавший в 1833 году в одном из парижских бальных залов серию балов-маскарадов, популярных концертов и исполнение танцевальной музыки, для чего он привлек превосходный оркестр. Эти увеселительные мероприятия были рассчитаны на публику, коротавшую вечера на бульварах, в садах, ресторанах. Мелодичные и зажигательные танцы, написанные Мюзаром с блеском и изящно инструментованные, быстро завоевали ему колоссальную популярность среди парижан, прозвавших его «королем кадрилией и галопов».

В 1835 году некий прожектер, итальянец по происхождению, Беттони и агент одной из парижских страховых компаний Флери подали Ребиццо мысль об организации в Париже увеселительного заведения, наподобие мюзаровского, но который включал бы и модное казино с азартными играми «для тех столичных фланеров, которые не слишком поддаются очарованию музыки».

Зная, что Ребиццо является близким другом Паганини, они внушили ему, сколь выгодно использовать деньги и, главное, имя знаменитого артиста в качестве приманки для публики.

Возвратившись в Италию, Ребиццо пытался заинтересовать Паганини этим проектом. Однако артист, всецело поглощенный в то время планом реорганизации пармского оркестра, не обратил должного внимания на деловые предложения своего друга.

После неудачи с «пармским планом» Ребиццо вновь привлек внимание Паганини к «Казино» и сумел склонить его принять участие в их предприятии.

К этому времени группа основных акционеров общества расширилась. Кроме Флери и Ребиццо, в нее вошли граф Шарль Тардьё де Птивилль, некие Фумагалли и Руссо-Дезмеллотри, а также Антонио Пачини. Капитал общества был определен в семьсот тысяч франков и состоял из семисот акций. Паганини был представлен проспект акционерного общества, гласивший: «Общество имеет целью эксплуатацию музыкального и литературного учреждения под названием «Казино». Оно предполагает объединить в нем все роды искусств: музыку, художества, литературу и тому подобное — с целью доставить публике и многочисленным иностранцам, приезжающим в Париж, развлечение музыкой, танцами, изящными искусствами, разговорами, чтением, прогулками, доставить полезный отдых и самые разнообразные развлечения»<sup>2</sup>.

От Паганини предусмотрительно утаили, что эта широковещательная реклама явилась лишь ширмой, за которой скрывался самый тривиальный игорный дом. По мысли организаторов общества, он-то и должен был приносить основной доход. Паганини, не знавшего об этом, привлекала главным образом культурно-просветительная сторона этого дела. «Казино», по его мысли, должно было стать своего рода Академией изящных искусств для поощрения молодых талантов. Он серьезно рассматривал и обсуждал

вопросы ежегодных симфонических концертов, разработал подробную инструкцию, которой предусматривал расположение оркестра, стиль художественного исполнения, выбор солистов. Во всем этом нетрудно увидеть отголоски идей, положенных артистом в основу «пармского плана».

Общество «Казино» купило старинный отель Гимар, с обширным парком. К отелю была пристроена ротонда. Комплекс этих зданий вместе с парком и образовывали «Казино», которому Паганини легкомысленно дал свое имя.

Однако с самого начала «Казино Паганини» подстерегала неудачи. Предполагавшееся 2 ноября открытие пришлось перенести на 25 ноября, так как вся парижская публика была привлечена начинавшимися 1 ноября гастролями венского танцевального оркестра под управлением Йоганна Штрауса-отца.

Приехавший поздней осенью 1837 года в Париж, Паганини, намеревавшийся лично провести первый концерт в этом музыкальном дворце и выступить в качестве солиста, был вынужден отказаться от этого вследствие резкого ухудшения состояния здоровья.

25 ноября 1837 года роскошно отделанное «Казино Паганини» открылось концертом, в программу которого входили: увертюра Бетховена «Фиделио», кантата Пуньи, концерт для флейты в исполнении Фриша — артиста оркестра Штрауса, и концертштюк Вебера в исполнении пианистки Клары Лавди, дочери одного из английских друзей Паганини Дугласа Лавди. Концертом дирижировал скрипач и композитор Сезар Пуньи, впоследствии автор популярных балетов, знакомый Паганини по Генуе.

Деятельность «Казино Паганини» оказалась недолговечной. 31 января 1838 года полицейские власти закрыли и опечатали здание, обнаружив, что здесь происходят азартные игры, запрещенные французскими законами. Этим было предопределено банкротство общества, так как выручка с концертов, в которых отсутствовала главная приманка для публики — Паганини (он так ни разу и не выступил, несмотря на широковетшательную рекламу), была недостаточной для покрытия расходов. Паганини, как крупный держатель акций, неожиданно для себя оказался запутанным в судебный процесс, получивший широкую общественную огласку. Артиста приговорили к уплате огромной суммы кредиторам общества, а до уплаты его должны были заключить в долговую тюрьму Сен-Пелажи.

Адвокаты Паганини подали кассацию на решение суда, и процесс этот тянулся вплоть до самой смерти артиста.

Бесконечные вызовы в суд, волнения, связанные с широкой оглаской дела «Казино» в прессе, а к тому же еще и нелепая история с письмом в газеты Дугласа Лавди, в котором он чернил артиста и требовал с него еще каких-то фантастических сумм, якобы когда-то им одолженных, губительно отражались на здоровье Паганини.

В эти мрачные месяцы Паганини, почти совершенно потерявший голос, вынужден был отказаться от всяких общественных связей. Почти все дни он проводил в одиночестве, оторванный от внешнего мира, и даже его любимый сын Ахилл не мог сколько-нибудь облегчить его страдания.

Разочарование в друзьях, клевета и инсинуация продажной прессы — все это ввергло его в состояние, близкое к отчаянию. «Компания «Казино», — писал он Джерми, — состоящая из воров и грабителей, находится на краю банкротства. Когда-нибудь Ребиццо пожалеет, что обошелся со мной так варварски. Он причина всех моих несчастий»<sup>3</sup>.

10 сентября Паганини присутствовал на премьере оперы Берлиоза «Бенвенуто Челлини», потерпевшей жестокий провал. Он вышел из театра страшно огорченный и сказал: «Если бы я был директором театра, я сегодня же ангажировал бы этого молодого человека и заказал бы ему три другие партитуры, выдал бы ему аванс, и я совершил бы хорошую сделку»<sup>4</sup>.

Встречи с Берлиозом были единственными светлыми минутами в этот период жизни Паганини. Они часто виделись, беседуя на волнующие их темы, хотя разговаривать с Паганини становилось все труднее. «Лишь приблизив ухо к его губам, — рассказывает Берлиоз, — еще можно было с трудом разобрать некоторые его слова. А когда мне случалось гулять с ним по Парижу, в дни, когда яркое солнце вызывало у него желание выйти, я брал с собой записную книжку и карандаш. Паганини в нескольких словах писал тему, на которую он хотел вести беседу, я же развивал ее изо всех сил. Время от времени он прерывал меня соображениями лаконичными, но всегда весьма оригинальными. Так глухой Бетховен пользовался записной книжкой, чтобы воспринимать мысли своих друзей, немой Паганини употреблял ее для передачи своих мыслей»<sup>5</sup>.



«Концерт на мортирах» (Берлиоз дирижирует своим произведением).  
С карикатуры Г. Доре



Э. Элиасон. Шесть характеристических капризов, посвященных Пяганнини, с приложением каприза «Прощание» Пяганнини.  
Титульный лист

# Theatre Royal, Drury Lane.

The Nobility, Gentry, and the Public are respectfully informed, that arrangements have been made, with

## SIGNOR PAGANINI,

Series of Four Concerts;

THE FIRST OF WHICH WILL TAKE PLACE

On **WEDNESDAY** Next, **JULY 10, 1833,**

at the usual hour of eight o'clock.

Some of his most *Established and Popular Pieces.*

### PART I.

**GRAND OVERTURE TO EURYANTHE.** ..... Weber  
BALLAD. **Mr. TEMPLETON** *Traveller's Young Love*  
AIR. **Mr. MARTIN** *Love at Litchfield.*

**GRAND CONCERTO** *allegro Maestoso,*  
Composed and Performed

**By SIGNOR PAGANINI.**

AIR. **Miss BETTS** *The Soldier's Maid*

### PART II.

**GRAND OVERTURE TO THE MAGIC FLUTE.** ..... (Mozart.)  
AIR. **Miss BETTS** *The Woodlark Song*

**GRAND SONATA MILITAIRE,**

(in which will be introduced Mozart's Aria, "NON PIU ANDRAI,"  
composed and to be performed

**ON ONE STRING ONLY.** (The Fourth

**By SIGNOR PAGANINI.**

By **Mr. TEMPLETON** and **Miss BETTS** *How they loved*

The Ladies' Entertainments will conclude with the Ballet of the

## Pages of The Duke de Vendome.

Produced under the Patronage of His Highness the Duke de Vendome

Duke de Vendome ..... **Mr. P. B. BELL**  
Count de Mont. **Mr. J. GARDNER** ..... **Mr. P. B. BELL**

Page. **Mr. P. B. BELL** ..... **Mr. P. B. BELL**

Opera. **Mr. P. B. BELL** ..... **Mr. P. B. BELL**  
Ballet. **Miss BETTS** ..... **Miss BETTS**  
Musical. **Miss BETTS** ..... **Miss BETTS**

The Public are respectfully requested, that they will be

**There will be no advance of Prices.**

which will be observed.

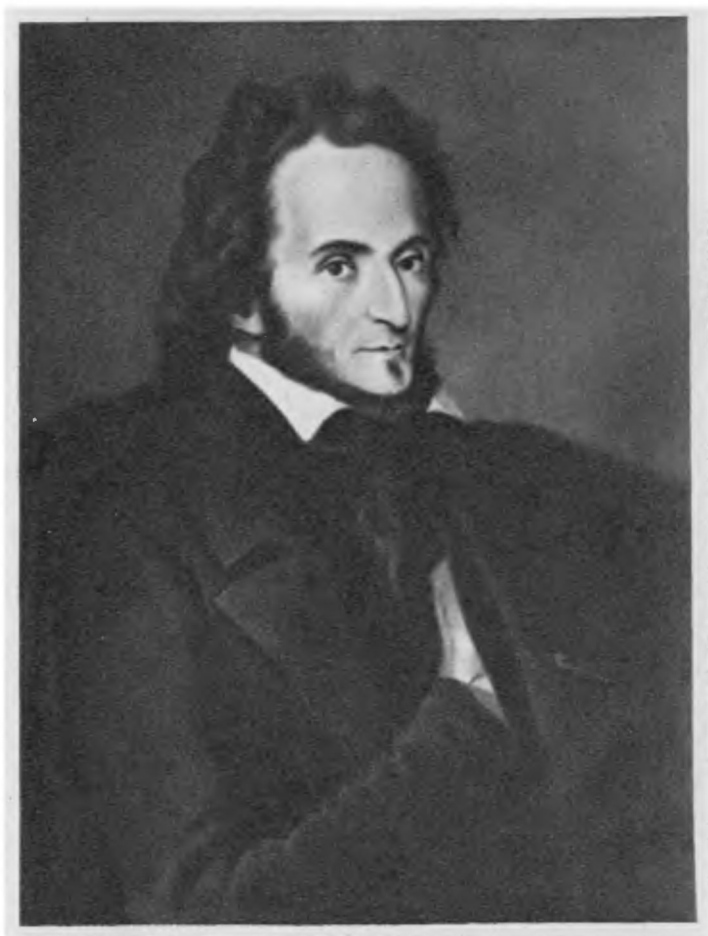
**BOXES 7s. PIT 3s. 6d. GALLERY 2s.**

\* The Theatre has the Honour to announce, that it has the Pleasure to receive the

of the Duke de Vendome, who will be present at the

of the Duke de Vendome, who will be present at the

Программа концерта Паганини в Лондоне в театре  
Джюри-Лейн 10 сентября 1833 г.



**Н. ПАГАНИНИ**  
портрета маслом Дж. Изола (1835 г.)



**Паганини-дирижер**  
**С карикатуры В. Бертолотти (1836 г.)**



К сожалению, темы бесед двух великих музыкантов остались неизвестными, о содержании их Берлиоз ничего не сообщает. Записная книжка, свидетельница их встреч, оказалась впоследствии утерянной композитором.

Вскоре неудачливый автор «Бенвенуто Челлини», осмистанный в опере, решил взять реванш у парижской публики.

16 декабря 1838 года в зале консерватории под управлением Берлиоза состоялся концерт, на котором были исполнены его «Фантастическая симфония» и симфония «Гарольд в Италии» — произведение, зародившееся под влиянием идеи, поданной ему Паганини.

Больной, с трудом двигавшийся, подавленный судебным процессом, Паганини, собрав последние силы, пришел на концерт, где впервые услышал «Гарольда в Италии» Берлиоза — произведение, вдохновленное им. «После концерта, — сообщал своему отцу Берлиоз, — Паганини, этот великий и благородный художник, сказал мне, что он настолько взволнован, тронут и поражен, что хочет преклонить передо мной колена, что я пошел дальше Бетховена. Но это не все. Пять минут назад ушел от меня его сын Ахилл, прелестный двенадцатилетний мальчик, он передал мне письмо от Паганини с вложенным чеком на двадцать тысяч франков. Вот это письмо: «Мой дорогой друг, Бетховен умер, и только Берлиоз мог его воскресить. И я, вкусивший от ваших божественных творений, достойных такого гения, как Вы, прошу принять от меня в знак благоговения двадцать тысяч франков, которые вы можете получить у барона Ротшильда, предъявив ему это письмо. Всегда преданный ваш друг Никколо Паганини»<sup>6</sup>.

Паганини знал о бедственном материальном положении композитора, опутанного долгами, терзаемого кредиторами, подвергавшегося остракизму со стороны мещанской публики и ретроградной критики. Щедрый подарок и моральная поддержка (музыкальный авторитет великого артиста был по-прежнему непререкаемым) помогли молодому художнику выйти из кризиса и целиком отдаться творчеству. Одно из самых значительных произведений — драматическую симфонию «Ромео и Юлия» — он посвятил своему великому другу.

Паганини, сам испытавший удары врагов и завистников, так объясняет свой поступок: «Я это сделал для Берлиоза и для себя. Для Берлиоза, ибо я видел, что моло-

Mio caro amico

Beethoven spento, non c'era che  
Berlioz che potesse farlo rivivere.  
ed io che ho gustato le vostre divine  
composizioni, degne di un genio qual  
siete, credo mio dovere di prepararvi  
a voler accettare in segno del mio  
omaggio, ventimila franchi i quali  
vi faranno vi messi dal signor Barone  
de Rothschild, dopo due giorni avrete  
presentato l'acclusa.  
Credetemi sempre

Il Vostro aff. amico  
Niccolò Paganini

Parigi li 18 Dicembre 1838

Письмо Паганини к Г. Берлиозу с дарственной  
на двадцать тысяч франков

18 Décembre  
1838

Ô Digne et grand artiste

Comment vous exprimer ma reconnaissance !! Je ne suis pas riche, mais croyez moi, le suffrage d'un homme de Genes tel que vous me touche mille fois plus que la générosité royale de votre présent.

Les paroles me manquent, je courrai vous embrasser dès que je pourrai quitter mon lit où j'ai suis encore retenu aujourd'hui.

H. Berlioz

Ответное письмо Берлиоза Паганини

дой человек, наделенный мужеством и гениальностью, может оказаться разбитым в этой тяжелой борьбе с завистливой посредственностью и безразличным невежеством, и я сказал себе: «Надо прийти ему на помощь. Для меня же, ибо впоследствии мне воздадут за это должное, будет не последним то, что я первым сумел распознать гения и представить его публике»<sup>7</sup>. Вскоре после концерта Берлиоз посетил Паганини в больнице, где последний проходил курс лечения. «Когда Паганини увидел меня, — писал композитор сестре, — слезы показались у него на глазах (признаюсь, что и я сам был близок к этому); этот дикий людоед, губитель женщин, как он неоднократно называл себя, плакал, горячо обнимая меня. «Не говорите обо всем этом, — сказал он мне, — я не заслуживаю. Это самая большая радость, самое полное удовлетворение, какое я когда-либо испытывал за всю мою жизнь. Никогда Вы не узнаете, какие чувства Ваша музыка возбудила во мне. Мне привелось испытать ощущения, о которых я и не подозревал. Вы воскресили великое искусство Бетховена. Затем, вытирая слезы, стукнул кулаком по столу и начал быстро говорить. Ахилл мне передал: «О! Я счастлив, я на вершине блаженства. Эта сволочь, писавшая против вас, уже не будет так смела, ибо обо мне не посмеют сказать, что я не понимаю, и все знают, что меня трудно сломить»<sup>8</sup>.

Но враги Паганини хотели набросить тень и на этот бескорыстный поступок. Они распускали всякого рода неблагоприятные слухи. Одни писали, что он вынужден был сделать этот царский подарок Берлиозу, желая сгладить неблагоприятное впечатление, произведенное его отказом играть на благотворительном концерте в пользу бедных, и тем самым примирить с собой парижскую публику, перед тем как дать несколько собственных концертов. Другие клеветнически утверждали, что он лишь разрешил использовать свое имя одной из поклонниц композитора и что в действительности никаких денег не давал.

Блестящая статья Жюлья Жанена, выступившего в защиту Паганини, положила конец грязной кампании, поднятой желтой прессой.

«Изумительно! Чудесно! — писал Берлиоз Жанену, прочитав его фельетон в газете «Debats» от 24 декабря 1834 года. — Есть фразы, которые звучат подобно выстрелу. О мой добрый Жанен, как я благодарю вас — за него и за себя»<sup>9</sup>.

# Эпизод

(1839—1840)

Жестока моя судьба.

Паганини

Последние полтора года своей жизни Паганини провел на юге Франции. Он продолжал еще надеяться на выздоровление. «Если бог позволит, — писал он Берлиозу, — я вас увижу следующей весной. Надеюсь, что здесь мое состояние улучшится, надежда — это все, что у меня осталось. Прощайте, любите меня так, как я люблю вас»<sup>1</sup>.

Но ничто не могло спасти его. Смерть неумолимо приближалась. «От Паганини осталась одна тень, — сообщал парижский официоз газета «Le Moniteur Universel». — Он потерял голос и объясняется лишь своими огненными глазами и угловатыми жестами. Скрипка, инструмент его славы, с ним. Больному предписаны ванны источника «Элиза» при 22 градусах»<sup>2</sup>.

Все интересы смертельно больного артиста целиком сосредоточились на музыке. Он весь был во власти музыкальных образов Бетховена, с нетерпением ждал от Берлиоза партитуры драматической симфонии «Ромео и Юлия», посвященной ему композитором. Получив письмо с сообщением, что симфония окончательно завершена и подготавливается к изданию, Паганини писал композитору 7 января 1840 года из Ниццы: «Теперь, когда она закончена, я могу только завидовать и буду радоваться, когда поправлюсь».

«Бедный, дорогой, великий друг», — писал Берлиоз о Паганини<sup>3</sup>. И спустя несколько недель: «Паганини в Ницце; он мне недавно сообщил, что очарован своим произведением. Оно действительно его, ибо ему обязано своим существованием»<sup>4</sup>.

4 января 1839 года Паганини приехал в Марсель, где поселился в доме, принадлежавшем любителю-виолончелисту, знатоку музыки и скрипичному мастеру Камиллю Брюн. Здесь составилась интимный кружок дилетантов, с которыми Паганини музицировал. «Я нахожусь среди приятных мне людей, я бы хотел, чтобы ты с ними познакомился», — писал он Джерми. Часто вечерами, он приглашал альтиста и второго скрипача, некоего Паскаля. Вместе с ними, за первым пультом, и с Брюном в качестве виолончелиста он с упоением разыгрывал квартеты Гайдна, Боккерини, Бетховена. Это были счастливейшие минуты в жизни больного артиста. Его письма к Джерми полны восторженного восхищения, в особенности последними квартетами Бетховена. «У меня будут последние квартеты Бетховена, хотел бы, чтобы и ты услышал их». «Друг Брюн желает, чтобы ты приехал на две недели в Марсель, мы сыграем тебе последние квартеты Бетховена. Ты поселишься неподалеку от меня»<sup>5</sup>. «Я надеюсь, что тебе бесконечно понравятся последние квартеты Бетховена»<sup>6</sup>.

В тридцатых годах прошлого столетия эти произведения Бетховена еще не исполнялись и большинству музыкантов были неизвестны; те же, кто были знакомы с ними, считали, что подобная музыка могла быть написана только сумасшедшим. Оценка, данная Паганини, говорит о его художественной прозорливости и смелом понимании подлинного искусства.

Несмотря на все меры, принятые врачами, состояние здоровья Паганини продолжало ухудшаться. Больной ясно это осознавал. «Я плохо поправляюсь. Расстройство, ревматизм, слабость в ногах делают меня несчастным», — сообщал он Джерми<sup>7</sup>. Тем не менее, он посетил концерт, на котором исполнялся «Реквием» Керубини, а 21 июня слушал «Торжественную мессу» Бетховена<sup>8</sup>.

В начале октября Паганини совершил свою последнюю поездку в Геную, чтобы повидаться с родными и друзьями. Он находился в страшно возбужденном, беспокойном и раздражительном состоянии. Резкий генуэзский климат еще более обострил его болезнь; случившийся с ним

страшной силы нервный припадок показал, что конец близок. Вскоре Паганини покинул родной город и уехал в Ниццу. Поездка морем причинила ему, по его словам, «ужасные страдания». В Ницце он большей частью был прикован к постели. Зимой одинокого артиста навещали старые друзья; они старались смягчить его страдания, уберечь от волнений, связанных с ожиданием судебного решения по делу «Казино».

Паганини с твердостью переносил жестокие физические боли, всячески пытался скрыть от окружающих истинное состояние своего здоровья. 13 января 1840 года он писал к Филиппо Цаффарини. «За эти два года болей и страданий мне пришлось набраться терпения и проявить большое смирение, ибо я потерял голос, подвержен нервной болезнью и общей слабости. Одним словом, я нахожусь в самом деле в плачевном состоянии»<sup>9</sup>.

Корреспондент парижской «Музыкальной газеты» сообщал из Ниццы: «С недавнего времени я вижу Паганини ежедневно. Он не в очень хорошем настроении в связи с решением о деле «Казино». Несмотря на это, он сохраняет большое мужество; когда он находится один, я слышу звуки его скрипки»<sup>10</sup>.

Последние три месяца жизни Паганини — это печальная история медленного и мучительного умирания одинокого, всеми покинутого человека. Немногие письма, написанные им в это время, говорят о том, как постепенно его все больше и больше охватывало чувство уныния и безнадежности. «У меня уже нет сил терпеть», — заканчивает он одно письмо»<sup>11</sup>.

Его последние часы отравлены визитами судебного исполнителя, мучившего его угрозами конфискации любимых музыкальных инструментов. «Для меня будет большим горем, если Сержан конфискует мои инструменты в Ницце», — пишет он Джерми с просьбой помочь в этом деле»<sup>12</sup>.

Но еще больше терзали его посещения различного рода священнослужителей. «Отцы церкви» решили использовать тяжелое физическое и душевное состояние больного Паганини и вырвать у него покаяние. Но Паганини не скрывал своих антиклерикальных взглядов. До последнего своего вздоха он оставался убежденным атеистом, непримиримым врагом церкви и не пошел в этом вопросе ни на какие сделки с совестью.

Его служанка на допросе показала, что он был настоя-

щим «пожирателем священников»<sup>13</sup>. Выраженная им в завещании воля — «отслужить сто месс по моей душе» — оказалась не более чем уловкой; ею он хотел ввести в заблуждение церковников. Но эта уловка не обманула католическое духовенство, и оно отлучило его от церкви.

Графу Чессоле, своему другу и почитателю, на его уговоры принять причастие он уклончиво отвечал, что «сделает это, если надо, но в настоящее время не видит в этом никакой необходимости»<sup>14</sup>. Эмиссары епископа Ниццы, которых подсылали к Паганини, несмотря на все усилия, не могли сломить воли умирающего и исторгнуть из его уст малейший намек на выражение религиозных чувств.

Священнику Ромоло Каффарелли было поручено вернуть Паганини в лоно католической церкви. Но это ему не удалось: «При моем последнем посещении, когда конец его был уже близок, я долго и горячо увещевал его, умоляя приготовить себя к смерти, достойной христианина. Однако, несмотря на мои повторные уговоры, я не мог заставить его произнести имени Иисуса и Марии»<sup>15</sup>, — доносил он епископу.

Скончался Никколо Паганини 27 мая 1840 года. Рядом с ним лежала его любимая скрипка.

После смерти Паганини разыгралась история, неслыханная в музыкальных летописях. Католическое духовенство запретило хоронить того, кто при жизни был заклеймен как «безбожник и якобинец». По приказу церковных властей, набальзамированное тело артиста было перенесено в госпиталь для прокаженных, расположенный неподалеку от Ниццы, в местечке Виллафранше. Ужас объял местных жителей: они клялись, что слышат ночью дьявольские звуки скрипки.

Друзья Паганини в Генуе предприняли энергичные меры, делали все от них зависящее, чтобы добиться отмены запрета, но наталкивались на решительное сопротивление церкви. Разгоревшаяся, не прекращавшаяся в течение многих лет борьба показывает, с какой яркой ненавистью относились церковники к Паганини.

Епископ Ниццы счел необходимым незамедлительно известить епископа Генуи о принятых им мерах против опасного вероотступника. Его донесение было передано светским властям — губернатору Генуи Феличе Паулуччи, некогда другу и покровителю Паганини. Вначале Паулуччи пытался противостоять натиску церковников и, несмот-





**«Вилла Гайона». С акварели неизвестного художника (1830-е гг.)**



**Казино Паганини. С современной гравюры**

{ Rose de ma vie  
 O. S. Bronck +  
 { de Rose de la  
 { d'abbé de  
 - non (vive) +  
 + fons d'ingrati  
 Luro L'ave in  
 Damaged - + )  
  
 B. L. L. L. L.  
  
 Utinam hanc pite  
 Ta Paolo Pagani

Последние слова, написанные Паганини. Автограф



Дом в Ницце, где умер Паганини



Паганини на смертном одре. С современной литографии Р. Мерма по карандашному профилю Паганини, нарисованному его сыном Ахиллом



**Могилa Паганини в Парме**

ря на требования запретить допуск тела Паганини на территорию генуэзской провинции, нашел в себе мужество сообщить в Турин министру внутренних дел: «Когда тело прибудет в Геную, власти отдадут приказ немедленно перевести его в Парму, дабы избежать некоторых осложнений и трудностей, могущих возникнуть в связи с приготовлениями друзей Паганини к религиозной церемонии»<sup>16</sup>. Но через два дня, под давлением иезуитов, с которыми он был тесно связан, категорически отказал в разрешении перевезти останки артиста в Геную.

Петиция, поданная Джерми королю Карло Альберто, была принята благосклонно. Король срочно просил епископа Ниццы пересмотреть свое решение и выдать тело Паганини для похорон и обычной погребальной церемонии. Вице-губернатор Генуи предпринял полуофициальные шаги перед упорствующим епископом, убеждая его взять обратно свой эдикт, доказывая, что упорство в его непримиримой позиции вызовет повторные нападки на церковь со стороны почитателей великого музыканта и ему все равно, рано или поздно, придется сдать свои позиции. Но, наряду с этим, он обратился к могущественному религиозному обществу «Делла Маргерита», тесно связанному с орденом иезуитов, с просьбой «сделать все зависящее, чтобы в газетах не были помещены какие-либо статьи о Паганини». В секретной записке он давал: «Я не могу официально сообщить более подробную информацию, но было бы хорошо, если бы вы остереглись: будет скандальным, если в честь Паганини, знаменитого музыканта, появится панегирик, которого он, конечно, не заслужил, забыв в минуту смерти о том, что он христианин»<sup>17</sup>.

Все усилия сломить упорство церковных властей оказывались тщетными; даже король должен был склониться перед их волей, прислушавшись к совету своих министров, считавших, что не в его интересах доводить дело до конфликта с римской курией.

Четыре года шла борьба между друзьями и почитателями Паганини и епископом Ниццы. Четыре года тело Паганини лежало среди трупов прокаженных. После долгих хлопот папа римский отменил запрет и тело Паганини разрешил перевезти в Италию. Однако условия, которые были при этом поставлены, показывают, насколько католическая реакция боялась даже тени умершего великого музыканта.

11 апреля 1844 года комиссар здравоохранения Генуи официально информировал адвоката Луиджи Джерми: «...смертные останки барона Паганини будут доставлены в порт и сняты с судна представителями властей. Так как правительство желает избежать какой-либо огласки, связанной с прибытием и перенесением тела, и предупредить распространение среди населения слухов, я передал необходимые инструкции таможенному управлению, так же как и полиции, с просьбой наблюдать за тем, чтобы все было сделано с необходимой секретностью и быстротой»<sup>18</sup>.

В один из апрельских дней 1844 года к госпиталю в Виллафранше, расположенному на берегу Средиземного моря, причалило небольшое парусное судно «Мария Магдалена». Капитан Дж. Н. Расто и генуэзский комиссар здравоохранения, предъявив официальные документы, вынесли из морга запаянный свинцовый гроб с телом Паганини. Останки великого музыканта и грешника были перенесены на борт корабля. Подняв паруса, судно направилось к берегам Италии и 22 апреля вошло в генуэзский порт. Генуя—родной город Паганини— встретила его неласково. Таможенные чиновники вскрыли и обыскали гроб. С телом художника, покорявшего своим искусством Европу, окруженного всеобщим поклонением, обошлись как с контрабандным товаром. Трагическая фантазмагория!

Тайно ночью, по распоряжению римской курии и ордена иезуитов, гроб был захоронен в Польчевере. Но на этом не окончилась посмертная одиссея Паганини. На протяжении полувека гроб неоднократно вскрывался и переносился в разные места: в 1853 году на «Виллу Гайона», в 1876 году на кладбище в Парме. В 1893 году известный чешский скрипач Францишек Ондржичек, совершавший паломничество в Парму, решил удовлетворить свое несколько странное и мрачное любопытство. Он сумел убедить внука Паганини Аттилу выкопать и вскрыть гроб, дабы он мог видеть тело великого артиста.

В 1896 году, в связи с закрытием старого пармского кладбища, гроб был вновь выкопан и захоронен на новом кладбище. Здесь останки великого музыканта наконец нашли место своего вечного упокоения.

Со смертью Паганини с концертной эстрады сошла одна из примечательнейших, а во многом до сих пор остающихся загадочными фигур в истории музыкального искусства. Трудно представить себе, с кем его можно сравнить.

Яркий образ великого артиста запечатлел Лист в своем знаменитом некрологе, посвященном памяти Паганини.

«Угасло жизненное пламя Паганини, — писал Лист, — и вместе с ним то мощное дыхание природы, которое оно смогло вдохнуть в него, видимо, собрав для этого все свои силы, чтобы тут же его потушить. Вместе с ним исчезло то чудесное явление, которое в области искусства родится один лишь раз, единственный раз!

Высота этого недосягаемого и никем не превзойденного гения исключает возможность подражания ему. Никогда ничьим следам не совпасть с его гигантскими следами. Ничьей славе не сравниться с его славой, не сравниться и чьему-нибудь имени с его именем.

Найдется ли еще один такой художник, жизнь и слава которого сияли бы таким ярким солнечным блеском, художник, которого весь мир в своем восторженном преклонении признал бы королем всех художников, вырыв этим признанием непроходимую пропасть между ним и другими художниками, домогавшимися такой же славы.

Когда сорокалетний Паганини, талант которого в то время достиг вершин совершенства, выступал в концертах, публика была поражена, словно сверхъестественным явлением. Он вызвал такую бурю восторгов, так мощны были чары его воздействия на силу воображения слушателей, что восприятие перенеслось за пределы действительности. Вот когда всплыли легенды средневековья о ведьмах и привидениях. Чудеса, творимые его игрой, стали связывать с его прошлым, загадочность его необъяснимого гения старались постигнуть лишь с помощью еще более загадочных явлений. Договорились чуть ли не до того, что он будто продал свою душу дьяволу и та самая четвертая струна, на которой он извлекал такие волшебные мелодии, будто бы была сделана из кишок его жены, которую он собственными руками задушил.

Он объездил всю Европу. Восторженная толпа, привлекаемая его игрой, бросала золото к его ногам, и назвать какого-нибудь знаменитого исполнителя на любом инстру-

менте именем Паганини считалось самой высшей наградой. В то время появились Паганини-пианисты, Паганини-контрабасисты, Паганини-гитаристы.

Скрипачи ломали себе головы, стараясь разгадать его тайну; в поте лица работали они над трудностями, которые он создавал шутя, и вызывали у публики лишь улыбку жалости, не дождавшись, однако, удовольствия, чтобы хоть кто-нибудь о них заговорил. Таким образом, Паганини с его честолюбием, если он только обладал таковым, вкусил редкое счастье дышать воздухом недосягаемых высот, он никогда не знал оскорблений никакой несправедливостью, не знал равнодушия. Закат его не был омрачен докучливой тенью какого-нибудь наследника его славы.

Кто когда-нибудь поверит такому чуду, если не был его свидетелем? Этот талант, которому мир так расточительно дарил то, в чем он часто отказывал другим выдающимся лицам, — славу и богатство, — этот человек, которому неслось навстречу столько ликований, проходил мимо толпы, никогда не соприкасаясь с ней. Ни один человек не догадывался о чувствах, которые волновали его сердце; золотой луч его жизни не озарял ничьей другой жизни, ни с кем из людей не связывала его общность ни мысли, ни чувства; чуждым остался он всякой духовной склонности, всякой страсти, чуждым даже собственному гению; ибо что такое гений, как не жрец, открывающий в человеческой душе ее божество? Божеством же Паганини было всегда только собственное мрачно-печальное «я»!

С трудом преодолевал я свое внутреннее сопротивление, произнося эти суровые слова. Пороча покойника или превознося живого до небес, — в обоих случаях надо ждать неблагодарности — это я знаю. Я знаю также, что в знак почитания святости его могилы полагается напомнить о некоторых его благотворительных деяниях, что, видимо, противоречит прежней хуле на него, однако что значат в сравнении с тем, о чем свидетельствует вся его жизнь, единичные факты благотворительности в биографии Паганини? В деяниях человеку столь же несвойственно постоянное зло, сколь и постоянное добро. Поэтому, употребляя здесь слово «эгоизм» не в узком, а во всеобъемлющем значении и применяя его скорее к художнику, чем к человеку, я спрашиваю: разве нет основания назвать и отправную точку, и конечную цель жизни Паганини не чем иным, как эгоизмом?



Но, что бы то ни было, — мир его памяти! Он был велик. Всякий великий человек несет отпущение своих грехов в себе самом. Знаем ли мы, какой ценой покупает человек свое величие? Заполнится ли пустота, которую Паганини оставил после себя? Или главные и побочные причины, которым он обязан своим превосходством над всеми и которые я за ним с радостью признаю, таковы, что могут повториться вновь?

Разве возможно, чтобы завоеванное им звание короля художников перешло в другие руки? Можно ли представить себе, чтобы вновь появился такой исполин в искусстве?

Я говорю без колебаний: второго Паганини не будет. Такое сочетание колоссального таланта и особых обстоятельств жизни, которые вознесли его на самую вершину славы, — это единственный случай в истории искусства. Художник, которому в наши дни захочется, подобно Паганини, поразить умы своим искусством, приподнять покрывало таинственности, окружавшее Паганини, не добьется восхищения, если даже он обладал бы бесценным талантом, — воспоминание о Паганини обвинит его в шарлатанстве. Кроме того, публика в наше время предъявляет к художнику, к которому она благоволит, совсем другие требования. Он завоеует ту же славу и то же могущество, идя совсем другим, противоположным путем.

Искусство следует воспринимать не как легкое средство для завоевания корыстных целей и бесплодной славы; оно является выражением той благородной силы, которая объединяет и связывает людей между собой. Художник обязан усовершенствовать свою жизнь до той нравственной высоты, которая над талантом довлеет как идеал. Художник обязан подчинить себе общественное мнение своим благородным превосходством человека высокого образа мыслей, воспламенить в умах нечто родственное добру — восторг перед прекрасным, и растить его — вот задачи, которые должен поставить перед собой всякий истинный художник, который чувствует в себе достаточно силы, чтобы стать наследником Паганини.

Эта задача трудна, но не неразрешима. Каждому, кто стремится к ней, открыта широкая дорога, и каждому обеспечено сочувствие и понимание, если он посвятит свое искусство служению высокой принципиальности и разуму.

Мы все предчувствуем приближение преобразований наших социальных условий. Не преувеличивая значения художника в этих преобразованиях и, как это часто уже случалось, не желая вещать в высокопарных выражениях о своей миссии, мы смеем питать твердое убеждение в том, что истинному художнику будет отведено определенное место в замыслах провидения и что он будет также призван сотрудничать в создании новых благородных дел. Пусть художник будущего, с сердцем, полным радости, откажется от той суетной эгоистической роли, которая, как мы надеемся, нашла в Паганини своего последнего представителя; пусть цель его жизни живет в нем самом, а не вовне его, и пусть виртуозность послужит ему лишь средством, а не целью; он никогда не должен забывать, что, хотя и говорится «Noblesse oblige», точно так же и еще больше, чем о благородном происхождении, надо сказать «Génie oblige»<sup>19</sup>.

Эта блистательно написанная статья остается до сих пор важнейшим документом, хотя и характеризующим прежде всего эстетические идеалы ее автора. Он оценивает искусство Паганини с новых исторических позиций, отражающих развитие прогрессивного романтизма. Исходя из идеала «художника будущего», Лист критикует творческие позиции Паганини-исполнителя. Но отвлекаясь от конкретных общественных условий, в которых творил Паганини, он затушевывает новаторское значение артистической деятельности своего великого предтечи. Не поняв трагических коллизий последних лет жизни гениального артиста, Лист ставит под сомнение его моральный облик как человека и художника.

Конечно, многое было неизвестно Листу, и в этом некрологе он, вольно или невольно, отразил то ходячее мнение о Паганини, которое сложилось в широких кругах. Лишь теперь, когда опубликованы письма Паганини и стали доступными документы, погребенные ранее в частных и государственных архивах, возможно восстановить подлинную картину жизни великого артиста.

Произнося суровый приговор тому, кто в своем искусстве с такой титанической силой выразил «дух эпохи», Лист называет «ограниченным эгоизмом» и «отправную точку, и конечную цель жизни Паганини». Это Лист писал о том, о котором за десять лет до того говорил: «Какой человек, какой скрипач, какой художник! О боже.

сколько муки, сколько горя, сколько страдания выражают эти четыре струны!.. И его выражение, его способ фразировки, и, наконец, его душа».

Но можно ли ставить в вину Паганини, как это сделал позднее Лист, что он играл лишь «самого себя», что он являлся «певцом своей жизни», когда именно это и составляло сущность романтического исполнительского искусства на том историческом этапе его развития, которое олицетворял собой великий итальянский музыкант?

\*

В одном из залов городского муниципалитета Генуи по сей день хранится скрипка Гварнери дель Джезу Паганини. Раз в год, в день смерти великого земляка Паганини Христофора Колумба, витрина, в которой хранится этот драгоценный инструмент, вскрывается. В торжественной обстановке, в присутствии мэра города и членов муниципалитета, высокая честь играть на скрипке Паганини выпадает скрипачу, концертирующему в это время в Генуе, чьи заслуги признаются в Италии «величайшими» в области своего искусства.

Первый был удостоен этой чести знаменитый чешский скрипач Ян Кубелик. В 1957 году Давид Ойстрах, концертировавший в Италии, был приглашен принять участие в торжественной церемонии. Народный артист СССР исполнил на скрипке Паганини произведения гениального итальянского музыканта.



Творчество

A decorative flourish consisting of several overlapping, flowing loops and curves, rendered in a black line-art style. The flourish is positioned below the word 'Творчество' and partially overlaps its letters.



# Исполнительское искусство

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Его по праву можно назвать художником тысяч.

*Гур*

Паганини — это поворотный пункт виртуозности.

*Шуман*

В воспоминаниях, повествующих о впечатлениях от игры и личности Паганини, в отзывах о его концертной деятельности ярко вырисовываются не только качества исключительного виртуоза, но и осознание современниками дыхания новой художественной стихии, выразителем которой исторически явился великий скрипач.

Как далеко шагнул он от придворного музыканта XVIII века, выполнявшего обязанности музыкального лакея у меценатствующего аристократа, ограниченного в своей деятельности кругом «избранных» слушателей, редко выезжавшего за пределы двора владетельного феодала.

Паганини — артист XIX века, художник нового мироощущения, новых жизненных темпов — обращался к аудитории большого концертного зала. С ним на эстраде появился иной тип исполнителя, которого не знала предшествующая историческая эпоха. С сознанием своего артистического достоинства входил он — сын мелкого буржуа — во дворцы и аристократические салоны, диктуя условия даже коронованным особам.

Когда ему передали предложение английского короля выступить при дворе за половину требуемого им гонорара.

ра, Паганини ответил: «Его величество может услышать меня за значительно меньшую сумму, если посетит концерт в театре»<sup>1</sup>.

Надо знать письма молодого Листа, писавшего с горечью: «Неужели я вынужден быть шутом или фигляром салона»<sup>2</sup>, или автобиографию современника Паганини Шпора, рассказывающего о том, как часто приходилось даже первоклассным артистам испытывать чувство унижения, выступая перед аристократической «чернью»<sup>3</sup>, чтобы понять и оценить новую атмосферу, которую создавал вокруг себя Паганини.

Эта новизна проявлялась в небывалой интенсивности исполнительской деятельности. Путешествуя в дорожной карете, со всеми приключениями и промедлениями, Паганини во время гастролей в Англии, Шотландии и Ирландии за девять месяцев — с июня 1831 года по март 1832 года — дал сто тридцать два концерта. Эти лихорадочные темпы требовали от артиста предельного нервного напряжения.

Новое в концертно-исполнительской деятельности Паганини было обусловлено общественно-историческими условиями, сложившимися с развитием в XIX веке капиталистических отношений.

На концертной эстраде Паганини появился в конце XVIII века — в эпоху, когда итальянская скрипичная школа, на протяжении предшествующих столетий оказавшая решающее влияние на развитие европейского скрипичного искусства, переживала глубокий идейно-художественный кризис.

Со смертью Пьетро Нардини и Гаэтано Пуньяни ушли последние творческие представители «золотого века» скрипки в Италии. Задолго до этого покинули родину Пьетро Локателли и Франческо Джеминьяни, переселившиеся в Голландию и Англию, а за ними — Джованни Баттиста Виотти, связавший свою деятельность с французской художественной культурой.

Игра на скрипке утратила в Италии свою былую общественную значимость. Во многом это объяснялось падением влияния церкви и распадом связанных с ней старых форм организации исполнительской работы скрипача.

Скрипка как сольный инструмент и группа смычковых инструментов скрипичного семейства как характерный ансамбль издавна занимали большое место в обще-



ственной жизни феодальной Италии, в особенности в такой ее важной сфере, как католическая церковь. Большинство выдающихся итальянских скрипачей XVII—XVIII веков были церковными музыкантами, как Арканджелло Корелли, Джузеппе Тартини, и даже священниками, как Антонио Вивальди. В борьбе с ростом светской музыкальной культуры церковь пользовалась новым средством — скрипичной музыкой, стремясь создать во время религиозной службы концертную атмосферу. Издавна связанная с народным музыкальным бытом, с песней, танцем, скрипка вносила в благостно-отрешенное церковное искусство жизненные интонации и ритмы. Произведения церковных скрипачей были проникнуты мирским духом, народные элементы в них властно пробивали себе дорогу сквозь пути контрапунктических ухищрений.

Вместе с тем, влияние эстетики церковного стиля не могло не сказаться на выработке в итальянской скрипичной музыке специальных жанров и форм, приспособленных к своеобразию обстановки и программы (церковная соната, кончерто грассо), на формировании идеала инструментального звучания, типа скрипача-исполнителя.

В XVII—XVIII веках ведущей творческой фигурой итальянского скрипичного искусства становится церковный скрипач — «играющий на скрипке композитор». Большая часть созданной им музыки служила целям художественного оформления католической мессы. Отсюда специфический отбор выразительных средств и технических приемов игры.

Для искусства церковного скрипача являлось характерным использование лишь среднего регистра скрипки. Звучание крайних регистров (в особенности высокого), с точки зрения эстетики церковного стиля, представлялось слишком напряженным и не отвечало содержанию музыки, предназначенной для культовых целей.

Еще в 1790 году в Италии существовало мнение о том, что «высокие звуки несовместимы с мягкостью и экспрессией», что «искусство извлекать выдержанные звуки, прикасаясь пальцами к середине грифа, гораздо труднее, чем летать по всей скрипке из конца в конец, чтобы затем пошебетать у подставки»<sup>4</sup>.

В основе исполнительского мастерства церковного скрипача лежало «искусство пения», ограниченное стро-

гими рамками, идеалом его являлась «связная», плавная игра. Отсюда применение главным образом лежачего, выдержанного смычка. Короткий смычок, бывший тогда в употреблении, итальянская манера держать его на расстоянии ладони от колодки (это еще больше укорачивало его) приводили к тому, что исполнение длинных, выдержанных звуков являлось одной из наибольших трудностей в игре на скрипке. «Он показал величие лучшего в Европе штриха... он преодолел на скрипке главную трудность — выдерживание длинной ноты... Движение смычка продолжалось так долго, что одно воспоминание о нем захватывало дыхание»<sup>5</sup>. Так писали об игре Джованни Сомиса в 1740 году, желая воздать ему высшую похвалу.

Светское скрипичное искусство было ограничено рамками замкнутого придворно-аристократического музицирования. Избранный круг слушателей и небольшое по размеру помещение — вот сфера действия скрипача в XVIII веке. Это, в сущности, камерное ансамблевое музицирование, при котором исполнители и аудитория были объединены интимным сопереживанием чувств, не знало резкой грани между небольшим активным кругом слушателей и артистом. Отсюда такая характерная деталь, как отсутствие эстрады.

Падение общественной значимости скрипичного искусства в Италии было связано и с тем обстоятельством, что скрипка не играла уже той исключительной роли в качестве сольного инструмента, как в конце XVII века и в первой половине XVIII века — в эпоху Корелли и Вивальди.

Наряду со скрипкой выдвинулся новый сольный инструмент — молоточковое фортепьяно. На смену предклассической инструментальной сонате и концерту, созданным скрипачами, приходят новые формы инструментальной музыки — классическая соната и концерт, охватывающие более широкий круг эстетических идей и музыкальных образов. С их развитием связан расцвет игры на молоточковом фортепьяно.

К концу столетия творческие идеалы великих представителей «золотого века» скрипичного искусства в Италии все более утрачивают черты «индивидуального». В области скрипичной композиции в этот период эпигонства вырабатывается обобщенный музыкальный язык, за которым скрывается обветшалость содержания.

Если ранние произведения Нардини и Пуньяни отличаются смелостью и новизной мысли, то их более поздние сочинения представляются уже устаревшими в сравнении со скрипичной музыкой, создававшейся за пределами Италии.

Творческие источники, питавшие искусство «играющего на скрипке композитора», иссякают. Вместе с тем завершается круг развития итальянской классической скрипичной школы XVII—XVIII веков.

В последние десятилетия XVIII века пути от «старого» к «новому» в скрипичном искусстве ведут из Италии во Францию, откуда исходят плодотворные социальные и эстетические веяния, формирующие новый исполнительский стиль.

Французская буржуазная революция положила конец старым замкнутым формам организации музыкальной жизни, основанной на академических привилегиях, на вековых влияниях знати и церкви. Новая форма открытого буржуазного музицирования — публичный концерт, с его принципами платности и заранее подготовленной программы — отвечала глубоким социальным изменениям, происшедшим в составе аудитории.

Роль публичного концерта в развитии новой музыкальной культуры была очень значительной. Новые концертные залы, так же как и выставки эпохи революции, заполняет смешанная аудитория. Встречаясь здесь на равной ноге с образованными дилетантами, мелкие буржуа и ремесленники расширяют свой кругозор, приобретают чувство собственного достоинства.

Новый слушатель, прошедший суровую жизненную школу, переживший «страшные бури великой революции и наполеоновской эпохи, глубоко всколыхнувшие все человеческие страсти»<sup>6</sup>, предъявляет к музыканту-исполнителю новые требования. Интимности переживаний и филигранной тонкости мастерства новая аудитория предпочитает полноту чувств, жизненную выразительность, эмоциональный размах передачи. «Талант артиста — в его сердце, а не в его руке; то, что может быть усвоено рукою, сравнительно неважно»; «ловкость руки ничто; на ловкости руки не следует основывать свои суждения», — провозглашали в эпоху французской революции<sup>7</sup>.

Появляется потребность слушать исполнителя-оратора, излагающего музыку перед большой концертной аудито-

рией. Характерно появление к этому времени в концертном зале эстрады — своего рода ораторской трибуны, отделявшей артиста от публики, ставившей его над ней.

Проникновение музыкальной культуры в более широкие демократические круги населения, установление более тесных торговых и культурных связей между странами способствует формированию нового типа артиста — «концертирующего виртуоза». Экономическую основу его деятельности определяет уже не жалование, выплачиваемое ему меценатом, а доход от профессиональной концертной работы.

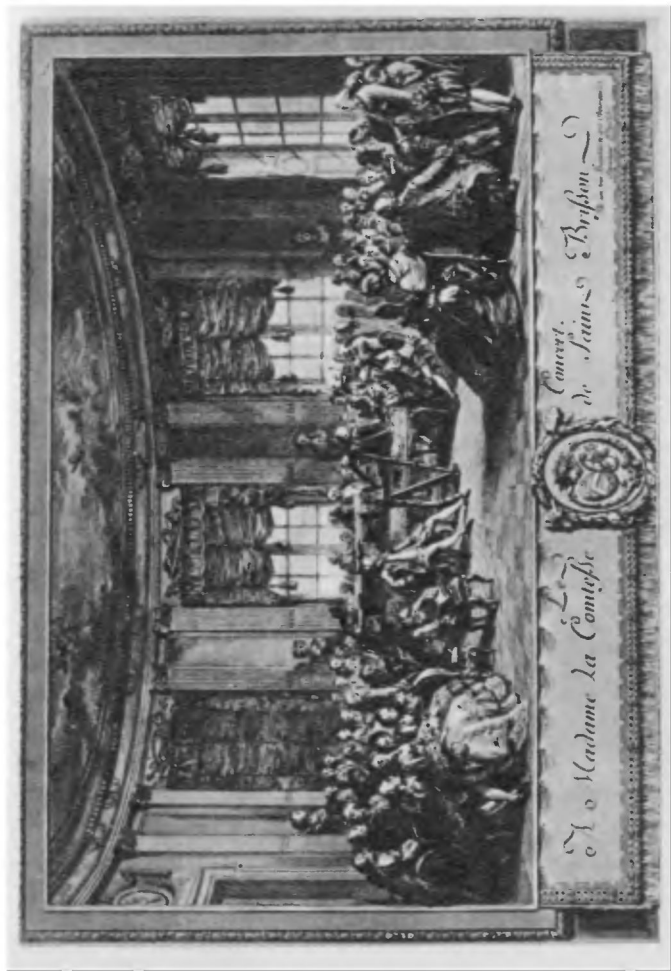
Тип «концертирующего виртуоза» начал складываться еще во второй половине XVIII века. Но в существовавших тогда социальных условиях «концертирующий виртуоз» был поставлен в зависимость от поддержки его искусства феодальной верхушкой. К этому его вынуждало отсутствие «большой публики», которая оплачивала бы труд и искусство артиста, проявляла бы столь сильный интерес к инструментальной музыке, чтобы посещать платные концерты.

Интерес публики был сосредоточен почти исключительно на опере. По эстетическим воззрениям эпохи, инструментальная музыка считалась низшей формой музыки. Высшей признавалась музыка вокальная, связанная со словом, в особенности — оперная. Глюк утверждал, что музыка в опере играет подчиненную роль, считая, что ее настоящее назначение — усиление выразительности поэзии<sup>8</sup>.

Таким образом, совершая концертное путешествие, артист прежде всего стремился выступать в придворно-аристократических кругах. Только там он мог рассчитывать на деньги и славу.

Инструментальный исполнитель не имел столь многочисленной аудитории, как певец. Вокалистов слушали в больших театрах, посещавшихся разнообразной по составу публикой, а скрипач лишь изредка появлялся на театральной сцене в антрактах оперного спектакля; его основная деятельность протекала главным образом в обстановке замкнутого музицирования. Еще в 1816 году Шпор отмечал, что итальянцы не любят инструментальной музыки<sup>9</sup>.

Гонорары даже выдающихся инструменталистов не



**Концерт у графини Сен-Бриссон (XVIII в). Современная гравюра по картине А.-Ж. Дюкло**



**Концерт Н. Паганини. С картины А. Гатти (1804 г.)**

шли ни в какое сравнение с гонорарами, которые выплачивались порою менее видным вокалистам. Тартини, например, получал четыреста дукатов в год, тогда как певцу Гваданьи платили эту сумму всего за четыре выступления<sup>10</sup>.

С распадом феодального строя и выходом на общественную арену третьего сословия первенствующее значение для «концертирующего виртуоза» приобретает поддержка меценатствующего буржуа — купца, фабриканта, банкира.

Приезжая в какой-либо город, артист обращается за поддержкой к этим влиятельным лицам. Выступление (разумеется, бесплатное) в салоне крупного дельца позволяло рассчитывать, что последний окажет содействие в распространении среди обширного круга своих знакомых билетов уже на публичный концерт. Небезынтересно вспомнить, что еще в первой половине XIX века даже выдающиеся артисты нередко сами продавали билеты на свои концерты.

Возрастающий интерес к исполнению инструментальной музыки способствует созданию новой концертной аудитории. Разъезжая и продавая свое искусство, выступая каждый раз перед неизвестными ему слушателями, «концертирующий виртуоз», освободившись от необходимости угождать «знатым любителям и знатокам музыки», вынужден теперь считаться со вкусами новой буржуазной аудитории.

Буржуазный общественный строй освободил артиста от полуфеодальной зависимости, сделал его равноправным членом общества. Но свобода эта во многом была призрачной. Изменились лишь формы зависимости: они стали более широкими, гибкими, менее явными и грубыми. Прежняя зависимость от знати сменилась зависимостью от публики, покупающей билеты на концерт. Артист оказался прикованным золотыми цепями к «денежному мешку».

«Забыть не могу, — писал в тридцатых годах XIX века Ф. Львов, — что говоря однажды с знаменитой певицей Каталани и изъявив ей мое удивление, что она с ее необычайным дарованием и превосходным голосом занимается подражанием скрипке и поет вариации известного тогда виртуоза Роде, получил следующий ответ: «Если б, — сказала она мне со вздохом, — не украшала я пе-

ния своего разными диковинами и держалась истинного вкуса, тогда не имела бы и трети того капитала, который составляет знаменитое мое богатство». Вот, следовательно, вся цель искусства,—воскликает Львов,—но может ли такая цель быть целью музыки?»<sup>11</sup>

Расширение масштабов концертной работы, невозможность при быстроте передвижения лично ведать организационной стороной своих концертов побуждает «концертирующего виртуоза» обращаться к помощи специальных лиц. Так, в конце 1831 года Паганини заключил контракт с английским театральным предпринимателем, по которому получал определенную сумму дохода и принимал на себя обязательство выступать в концертах, организуемых его импресарио. С ним объездил он с концертами большую часть Франции, Бельгию, Голландию, Англию, Шотландию и Ирландию.

Паганини явился первым концертирующим виртуозом, подписавшим подобный договор с частным предпринимателем. Этим было положено начало современной концертной индустрии в капиталистических странах, узаконена капиталистическая форма эксплуатации артиста. Талант музыканта становится объектом для выколачивания прибылей, выгодным помещением капитала.

Действия Паганини вызвали в художественных кругах бурю негодования, их рассматривали как неслыханное унижение для артиста, как вторжение в область искусства «бессердечного чистогана».

До этого артисты сами оплачивали секретарей, приглашаемых для ведения своих концертных дел. Такими были взаимоотношения Паганини с Гаррисом и Куриолем во время турне по Германии. Теперь же роли переменялись. Покупался артист, которому выплачивалась за его выступления сумма, предусмотренная договором.

Фетис в парижской «Музыкальной газете» писал по этому поводу: «Паганини продан английскому спекулянту на определенное время и за соответствующую сумму»<sup>12</sup>.

К. Маркс, отмечая, что «один и тот же вид труда может быть производительным или непроизводительным», приводит в качестве примера то принципиально новое, что характеризует труд артиста при капитализме: «Певица, продающая свое пение на свой собственный риск,—непроизводительный работник. Но та же самая певица,



приглашенная антрепренером, который заставляет ее петь для того, чтобы выручать деньги,— производительный работник, так как она производит капитал»<sup>13</sup>.

Антон Рубинштейн, вспоминая позднее, какой варварской эксплуатации он подвергался со стороны антрепренера, писал: «Здесь уж нет места искусству,— это чисто фабричная работа, обращаешься в какой-то автоматический инструмент; артист теряет всякое достоинство, он пропадает»<sup>14</sup>.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

Надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали.

*Паганини*

Обращение к широким массам слушателей большого концертного зала выдвинуло перед «концертирующим виртуозом» новые творческие задачи, толкнуло его на поиски новых выразительных средств и технических приемов игры. Так постепенно складывалась эстетика исполнительского искусства, нашедшая свое законченное выражение в творчестве «великого виртуоза романтизма».

Ростки нового—предвестники грядущего романтизма—пробивались в недрах итальянского скрипичного искусства XVIII века. Они явственно прослеживаются в интересе к локальному колориту («Пастораль» Корелли), звуковой изобразительности (соната с «почтовым рожком» Франческо Верачини), описательной программности (концерты «Времена года» Вивальди), в стремлении к расширению технических средств игры («каприччи» Локателли), в росте эмоционального начала, в психологически-образных ассоциациях (сонаты «Покинутая Дидона» и «Трель дьявола» Тартини; в последней, по меткому определению В. Одоевского, композитор «предвосхитил романтический вкус нашего времени»; соната «Гробница» и концерт «Плач Ариадны» Локателли), в повышенном внимании к миру лирических чувств (симфония «Вертер» Пуньяни, по роману В. Гёте).

Разумеется, ~~бы~~ посетители церквей, ни завсегдага придворно-аристократических салонов XVIII века не являлись той социально-общественной средой, в которой могло расцвести романтическое скрипичное искусство.

Лишь после выхода музыкального искусства в демократические круги слушателей большого концертного зала романтическое исполнительское искусство и его эстетика стали одним из существенных факторов новой музыкальной культуры.

Сложившаяся в Италии к концу XVIII и начала XIX века общественная обстановка оказала влияние на формирование в музыкально-исполнительском искусстве новых идейно-художественных устремлений. Страна, сдавленная железными тисками чужеземного порабощения, жесточайший цензурный гнет — все это создавало условия, при которых только в музыке могли найти свободный выход патриотические чувства и настроения.

«Бедной порабощенной Италии запрещается говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство перед сознанием собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, рядом с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи — все это претворяет она в мелодии, переходящие от причудливого опьянения жизнью к элегической мягкости, от льстивых ласк к грозному, сдерживаемому бешенству»<sup>1</sup>.

Эти слова, написанные Гейне об итальянской опере, относятся не только к музыкальному театру. Паганини еще до появления опер Россини выступил как великий национальный художник. В его мятежном искусстве нашел выражение героический дух итальянского национально-освободительного движения, смелый протест против косности буржуазного общества, буржуазной аккуратности и умеренности, ханжества католической церкви, против подавления и принижения человеческой личности.

Идеи романтизма, отвергавшего рационалистические каноны классицизма и провозглашавшего неограниченную свободу творчества, а вместе с ним утверждение в искусстве яркого национального и индивидуального своеобразия, нашли в Италии благодатную почву.

Наиболее сильное проявление получили они в литературе и музыке. В отличие от романтизма, складывавше-

гося в эти годы в Германии, с его идеалистической эстетикой и поэзией, «полной мистицизма, пессимизма и безволия, итальянский романтизм был связан с патриотическими идеями национального освобождения. Теория и практика итальянских романтиков дышала энергией и волей к борьбе. Они были оптимистичны и вольнолюбивы»<sup>2</sup>.

В 1813 году, во время пребывания Паганини в Милане, итальянские романтики опубликовали свой первый манифест, в котором требовали, чтобы поэзия стала «современной», чтобы она воплощала в художественных образах «дух эпохи», явилась выразительницей национальных чаяний. «Будьте гражданами вашего века, а не веков прошедших», — провозглашал поэт Берше<sup>3</sup>.

«Романтическое» становится символом «современного». Когда в балетах, шедших на сцене Ла Скала, были введены небольшие жанровые сцены, изображавшие местные итальянские нравы, то в этом тоже увидели романтизм. Стендаль писал: «Романтизм — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение. Классицизм, наоборот, предлагает им литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение их прадедам»<sup>4</sup>.

Паганини увлекал своих слушателей пафосом и искренней взволнованностью музыканта-трибуна, смелым полетом фантазии, неслыханной виртуозностью игры. В ней сказались настроения, родственные тем, которые позднее нашли выражение в буйной красочности кисти Делакруа, фантастической роскоши оркестрового письма Берлиоза, неистовости литературных героев Гюго.

В лице Паганини инструментальный исполнитель впервые обратился к массовой аудитории, хотя и в понимании того времени. Не случайно его называли художником тысяч («Tausendkünstler»). Народность — черта, отделяющая искусство Паганини от искусства его предшественников. В своих высших проявлениях оно было проникнуто тем идейным элементом, который В. И. Ленин называл «революционной романтикой народных масс»<sup>5</sup>. Сила воздействия искусства Паганини была в его неразрывной связи с творческими устремлениями его времени. «Дух эпохи» нашел в нем свое наиболее полное и яркое выражение.

Паганини первый сформулировал кредо романтического исполнительского искусства. Известному афоризму Тартини, обращенному к исполнителям-инструменталистам и выражавшему идеалы вокального бель канто «Per ben suonare bisogna ben cantare» («для того чтобы хорошо играть, надо хорошо петь»), Паганини противопоставил «Bisogna forte sentire per far sentire» («надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали») <sup>6</sup>. То же провозглашал Мандзони: «Если хочешь быть поэтом, надо сперва испытать некоторые чувства и долго учиться, как их выражать» <sup>7</sup>.

Романтическая эстетика трактовала скрипку прежде всего как инструмент, передающий самые тонкие и субъективные оттенки душевных движений и чувств человека. В этом скрипке отдавалось предпочтение перед фортепьяно: «...виртуозность скрипачей не вполне является результатом механической беглости пальцев и голой техники, как виртуозность пианистов. Скрипка — инструмент почти по-человечески капризный и находящийся почти в симпатическом соответствии с расположением духа скрипача; малейшее недомогание, самое легкое душевное потрясение, дуновение чувства находит здесь непосредственный отклик, и это, вероятно, происходит оттого, что скрипка, так близко прижимаемая к нашей груди, слышит и биение нашего сердца» <sup>8</sup>.

Однако романтизм в скрипичном искусстве, как и в искусстве вообще, не был единым. Наряду с прогрессивным направлением, нашедшим выражение в бунтарском искусстве Паганини, существовало и другое, в котором были сильны охранительные тенденции, идеализация «иллюзий доброго старого времени». Этот консервативный по своим идейным и художественным устремлениям романтизм проявился в творчестве современника и антипода Паганини немецкого скрипача Шпора, выражавшем «не страстную душу Вертера, а непорочную и честную душу немецкого бюргера» <sup>9</sup>.

Но и в самом прогрессивном романтическом скрипичном искусстве крылось некое противоречие. Богатство и разнообразие выразительных средств исполнения было зачастую значительно выше музыкального материала, на звуковое воплощение которого они были направлены.

Скрипачи-романтики выступали почти исключительно пропагандистами собственного композиторского творче-

ства, в котором находил свое выражение определенный, подчас довольно узкий круг музыкальных образов и настроений. Исполнитель эпохи романтизма был не столько интерпретатором в подлинном значении этого слова, сколько импровизатором, выразителем своих чувств, связанным к тому же личными, субъективными представлениями о возможностях инструментальной игры. В этом крылась известная ограниченность романтического скрипичного искусства.

У Паганини и других крупных художников-романтиков некоторая односторонность исполнительского искусства искупалась громадной творческой силой артистической индивидуальности. Но сонмище их подражателей выхолостило «душу скрипки». Романтическая героика, пафос виртуозного искусства Паганини вырождались у них в мелодраматизм.

До какой пошлости опускались под влиянием вкусов буржуазно-мещанской публики даже выдающиеся скрипачи, свидетельствуют произведения, подобные пьесе Аполлинария Контского «Последние минуты поэта, раскаяние, борьба страстей, луч надежды, молитва и агония» с аккомпанементом арфы и органа-мелодиума.

В 40-х годах XIX века крупнейшие виртуозы Алар, Сивори и Леонар исполняли на одном Парижском концерте музыкальный скетч из «Испанской серенады» Леонара для трех скрипок. «Алар изображал влюбленного, Сивори — молодую девушку, а Леонар — благородного отца. Сивори со своими «глиссандо», выразительно сопровождаемыми влюбленными взглядами к Алару, вызывал всеобщий восторг»<sup>10</sup>.

В подобном поверхностном салонно-развлекательном искусстве лучшие умы эпохи видели нравственное падение буржуазного общества. Постепенно это привело к кризису романтического исполнительства «сочиняющего для скрипки виртуоза» и положило начало формированию искусства скрипача-интерпретатора, истолкователя чужого композиторского творчества.

Новая эстетика исполнительского искусства складывалась не только под воздействием идей романтизма. Сказывалось громадное влияние общественно-исторических тенденций развития музыки. В XIX веке для нее уже характерна, в отличие от синтетического искусства, типичного для XVII—XVIII веков, дифференциация на отдель-

ные отрасли: композицию, исполнительство и педагогику. С началом нового столетия скрипичная музыка, скрипичная виртуозность и скрипичная педагогика приобретают все бóльшую самостоятельность развития. Так нашел свое выражение в музыкальном искусстве усилившийся процесс разделения труда, типичный для капиталистического общества.

Правда, для романтиков высшим идеалом остается слияние в художнике композитора и исполнителя. «Великий виртуоз романтизма» — это еще «сочиняющий для скрипки виртуоз». Но между ним и «играющим на скрипке композитором» XVII—XVIII веков — глубокая принципиальная разница. Для «играющего на скрипке композитора» исполнительское искусство являлось средством реализации личных творческих устремлений композитора; «сочиняющий для скрипки виртуоз» рассматривал композиторское творчество как средство выявления своей индивидуальности исполнителя.

С эпохой романтизма приходит окончательное признание и утверждение самостоятельного значения исполнительской деятельности как деятельности творческой.

За идеалистической оболочкой рассуждений романтиков скрывается ясное понимание ими громадного значения исполнительского творчества: «Что есть высшее в искусстве? То же, что является высшим и во всех других проявлениях жизни: сознательная свобода духа. Не только на музыкальную пьесу, возникшую из полноты этого самосознания, но даже и на исполнение ее можно смотреть как на высшее в искусстве, если мы чувствуем это чудное дуновение бесконечности; ибо оно явно свидетельствует, что исполнитель стоит на той же ступени высокой духовной свободы, что и композитор, что он тоже свободен»<sup>11</sup>.

В эпоху романтизма художник-исполнитель с новой энергией стремится овладеть самостоятельной областью творческой деятельности. Преодолевая старые каноны и традиции, создавая индивидуальную технику, он утверждает личность исполнителя. Отныне он будет оказывать влияние на концепцию произведений других авторов. Каким будет это влияние, показывает пример Паганини.

С развитием публичных концертов исполнитель начинает привлекать к себе значительно более живой интерес. У артиста вырабатывается особая психология. В нем про-

сыпается фантазия, жажда славы. Он наслаждается своим «господством» над толпой.

Все возрастающий интерес к романтическому «герою» способствует появлению не только биографий, инспирированных самими виртуозами (вроде книги Ю. Шоттки о Паганини), но и повествующих об «эпизодах из жизни артиста» музыкальных «романов» и «новелл» — от «Фантастической симфонии» и «Гарольда в Италии» Берлиоза до небольших скрипичных пьес типа «Элегии» Эрнста, «Меланхолии» Прюма, «Легенды» Венявского. У романтиков музыка — это прежде всего звучащая автобиография, «своего рода симфонический, вокально-песенный или фортепьянный дневник. Каждая страница романтической музыки есть прежде всего исповедь»<sup>12</sup>.

В эпоху романтизма публика восторгается не только виртуозным мастерством и образной силой игры артиста. Ее энтузиазм вызывает и все то, в чем находит проявление личность артиста, внешняя манера его поведения на эстраде.

В соответствии с романтической эстетикой складывается и внешний облик артиста. Протест против буржуазной умеренности и аккуратности романтики стремились выразить не только своим художественным творчеством, но и своей наружностью. «Тогда в романтической школе господствовала мода иметь по возможности бледный, даже зеленый, чуть трупный цвет лица. Это придавало человеку роковой, байронический вид, свидетельствовало о том, что он мучится страстями и терзается угрызениями совести, делало его интересным в глазах женщин»<sup>13</sup>.

«Нам здесь необходим небольшой привкус преступления и отчаяния», — рассказывает Альфред де Виньи, вспоминая фантастические легенды, которыми был окружен приезд Паганини в Париж<sup>14</sup>.

Виртуоз эпохи романтизма начинает походить своим внешним видом на тех бледных, длинноволосых юношей в необычных костюмах (вспомним знаменитый «красный жилет» Готье), которые заполняли театральный партер, приводя в ужас «порядочных людей».

В творческом процессе исполнения романтики особенно ценили фантазию, яркие контрасты, изобретательность, эмоциональную гамму оттенков от «amoroso» («влюбленно»), «morendo» («замирая») до «furioso» («неистово»), непосредственную настроенность. «Я никогда не слышал,

кто играл бы лучше, а подчас и хуже, чем Паганини, и то же самое я могу сказать в похвалу Эрнсту», — писал Гейне (разрядка моя. — И. Я.)<sup>15</sup>. Хвалена уверенность рассматривалась романтиками как проявление духовной ограниченности. Даже известная техническая небрежность, замедление на какое-то мгновение вступления темы считалось признаком чувства и было эстетически оправданным<sup>16</sup>. Отсюда небывалое увлечение публично исполняемой импровизацией. Свободное фантазирование составляло неотъемлемую часть исполнительского мастерства художника-романтика.

Это объясняется и присущим эпохе романтизма пониманием виртуозности (в точном переводе с латинского слово *virtus* означает добродетель, мужественность, доблесть). Виртуозность связывалась с качественной оценкой личности и исполнения, которое расценивалось, прежде всего, именно как выявление индивидуального творческого начала.

В свободном фантазировании, согласно романтической эстетике, находило наиболее полное и яркое выражение непосредственное излияние чувств художника, проявление его личности.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Поэт и актер в одном лице.

*Шуман*

Лафон играет хорошо, но не поражает.

*Паганини*

Исполнительское творчество молодого Паганини, начинающего артиста, стремившегося идти в искусстве непроходимыми дорогами, резко отлично от искусства Паганини — зрелого художника, создавшего новую эстетику, эстетику романтизма.

В молодом Паганини было что-то от менестреля дав-



них времен, сочетавшего искусство музыканта с ловкостью эквилибриста. В его склонности к буффонаде и гротеску многое шло от итальянской «комедии дель арте». Была в Паганини и доля «авантюризма», типичного для эпохи, выдвинувшей Калиостро.

Из биографии Паганини известно, что в молодые годы он охотно прибегал к трюкам, более уместным на цирковой арене, нежели на концертной эстраде. Игру на скрипке он готов был чередовать со свистом, смычок менял на бамбуковую палку.

Большое место в исполнительстве его занимали элементы изобразительного, порою натуралистического звукоподражания. В скрипичном искусстве это было давней традицией, идущей еще от народных истоков игры на скрипке. Остроумный и находчивый, Паганини готов был на мистификацию и буффонаду и на концертной эстраде, и вне ее. На этот счет сохранилось немало рассказов.

С годами эта бьющая через край изобретательность в большом и малом, неисчерпаемое богатство фантазии и творческой выдумки выливаются в иные формы. Буффонада и гротеск перерастают в издевку над «возвышенным», в «демоническую насмешку» в духе романтической иронии. Современники отмечали в игре Паганини «смелые искры язвительного юмора», писали, что «даже то умиление, которое он готов вызвать, он тут же разрушает резким, грубым штрихом, дерзким, внезапным капризом. Он царапает и скребет иногда совершенно неожиданно, как будто стыдясь того мягкого и благородного чувства, которому отдался, и в тот момент, когда слушатель невольно готов отвернуться от него,— золотая нить снова протягивается к его душе и словно приковывает его»<sup>1</sup>.

В зрелом периоде творчества Паганини важную роль играет театрализация процесса музыкального исполнения. Для усиления воздействия на большие массы слушателей он вносит в свое исполнение элементы актерского искусства, зрелищности.

Характерно, что свой отказ на просьбу Шпора сыграть ему в домашней обстановке Паганини мотивировал тем, что его «манера игры рассчитана на большую публику и никогда не остается без воздействия на аудиторию, здесь же нужно сказать совершенно иначе, а он к этому не подготовлен»<sup>2</sup>.

Подобного рода двойственность типична для романтиков. Дома, в дружеском кругу, они без «парика», в обыденном костюме; на публике считают себя обязанными надевать личину.

Актерское перевоплощение на эстраде является одним из главных элементов романтического исполнительского искусства. «Когда я выхожу на эстраду, я становлюсь совершенно другим человеком», — пишет Паганини в одном из своих писем. Не случайно Шуман охарактеризовал Паганини как «поэта и актера в одном лице»<sup>3</sup>.

Подруга Листа Мария Д'Агу, описывая один из самых удачных концертов виртуоза, была буквально потрясена огромной переменной, которая произошла во всем ее облике: «Как я могу описать то, что почувствовала... Это был Франц и не Франц. Это было так, как если бы кто-нибудь представлял его на сцене с большим искусством и правдоподобием, и все же в этом не было ничего общего с ним, за исключением внешнего сходства. Игра его обеспокоила меня; даже в его удивительной, блестящей виртуозности я почувствовала нечто глубоко чуждое мне»<sup>4</sup>.

«Игра лица и рук интереснее музыки и таланта», — записывает Александр Тургенев, услышав в концерте молодого Листа<sup>5</sup>. О нем же Шуман говорил, что «слушать его игру за занавесью было бы лишь половиной наслаждения»<sup>6</sup>. Не случайно Фридрих Рохлиц советовал Гёте «услышать игру Паганини и увидеть его игру, но только на публике»<sup>7</sup>. Позднее Чайковский то же самое сказал об Антоне Рубинштейне: «Недостаточно его слышать, для полноты впечатления — надо также его видеть. Итак, я его услышал и увидел»<sup>8</sup>. В этом усматривали в эпоху романтизма «высшую степень мастерства».

Склонный к мистификации, одаренный от природы тонким юмором, Паганини обладал незаурядным актерским талантом. Об этом свидетельствуют его гротесковые превращения вроде шуточной сцены, разыгранной им вместе с Россини во время карнавала в Риме. Как и Шопен, он мог бы подписаться: «Никколо Паганини — постоянный любитель хитрых перевоплощений». Сказывался и опыт руководства оперными спектаклями.

В своем прощальном концерте в Праге 20 декабря 1828 года Паганини решил дать театрализованное исполнение драматической фантазии «Буря», написанной для него в Вене И. Пинни. Паганини рассчитывал, что сцени-

ческое оформление придаст пьесе большую эффектность. Паганини играл, стоя в оркестре, в то время как на сцене в соответствующем декорационном оформлении была изображена палуба корабля, вступающего в борьбу со стихией. В заключительном разделе пьесы, рисующем картину бури, достигающей своей кульминации в сценическом апофеозе, игра Паганини сопровождалась ударами молнии, грома, завыванием ветра, шумом шторма. Эта музыкальная инсценировка вызвала жестокую отповедь пражской критики, но тем не менее попытка театрализации исполнения чрезвычайно типична для Паганини<sup>9</sup>.

Паганини тонко чувствовал настроение концертного зала, учитывал мельчайшие детали «концертного спектакля», актерского поведения на эстраде. Его секретарь Гаррис рассказывает: «Паганини обычно заставлял некоторое время ждать своего появления на эстраде с целью возбудить любопытство публики»<sup>10</sup>.

Не менее характерно поведение Паганини на репетициях: «Когда доходило до каденции солиста, оркестранты поднимались со своих мест, чтобы лучше увидеть, как он будет исполнять свои «*tours de forces*». А он, чаще всего, бросал им только несколько нот и, поворачиваясь к оркестру, с улыбкой замечал: «...и так далее, господа». Весь эффект должен быть сохранен для концерта» (разрядка моя.—И. Я.)<sup>11</sup>.

Паганини знал и понимал законы сценического искусства, то, что Гюго называет «оптикой сцены». Не потому ли «свет и тени бывали у него порою слишком резки, контрасты слишком ярки и грандиознейшие звуки, внутренние ему природой, часто должны были казаться художественным промахом»<sup>12</sup>.

Можно подумать, что Гюго писал о Паганини, когда утверждал: «Иной недостаток является, быть может, лишь неотъемлемым следствием той или иной красоты. Какой-нибудь резкий мазок, неприятный на близком расстоянии, дополняет впечатление и придает живость целому. Уничтожьте одно — вы уничтожите и другое. То и другое вместе составляет самобытность. Гений должен быть неровным. Нет высоких гор без глубоких пропастей. Засыпьте долину горой — и вы получите лишь степь, пустошь, Саблонскую равнину вместо Альп, жаворонков вместо орлов»<sup>13</sup>.

Острая конфликтность, драматизм отличали искусство

Паганини от «гладкой и блестящей, как клеенка», игры современных ему виртуозов. Оно все было соткано из контрастов. Но это было не равновесие контрастов классиков, а их противопоставление, столкновение.

«Паганини стремился преимущественно к характеристичности. В прекрасную форму он старался влить нечто полное мысли, полное оригинальности. Сущность его музыкального характера составляет страсть. И страсть всегда решительно преобладает во всех его созданиях; то она стонет мрачной бурей, то разгорается светлым пламенем. Особенное раздолье ему в самых резких контрастах. Для него не существует слишком резких диссонансов ни в своей игре, ни в аккомпанементе. За самым сильным фортиссимо часто следует едва слышный лепет, за самою свирепую демонскую бурю — самая задушевная мелодия»<sup>14</sup>.

Последователи классической школы, воспитанные на идеалах уравновешенной игры и «хорошего вкуса», видели в его игре и сочинениях «смесь гениального с чем-то детски наивным, безвкусным»<sup>15</sup>.

В самом построении программы концерта Паганини было что-то от театра, зрелища, в котором он был и актером и режиссером. В его антураже были обычно певцы, солисты-инструменталисты, оркестр.

Смешанная программа концерта Паганини явилась переходной от выступлений скрипача в церкви, между частями мессы, оратории, или же в театре, в антрактах оперного или драматического представления, к самостоятельному, сольному «Violinabend'у».

Новшеством явилась и игра «без пюпитра». Паганини — первый инструментальный виртуоз, применивший в концертной практике игру наизусть. Если для Шпора, игравшего по нотам, скрипач, исполнявший наизусть, представлялся «попугаем, отвечающим заученный урок»<sup>16</sup>, то для Паганини игра без нот являлась важным элементом его актерского искусства, естественно вытекала из стиля «свободного фантазирования», не ограниченного рамками нотной записи.

Программы концертов Паганини открывались обычно классической увертюрой или частью симфонии Бетховена, за ними следовали вокальные номера, затем выступал Паганини, исполнявший часть концерта, сонату или вариации собственного сочинения, играл инструменталист

Dienstag, den 28. Juli 1829

Im König: Preussische Hof-Operntheater. König: Kollert, Obermusik: Kammern: Strauß und Bauer d.

Niccolò Paganini

etc. etc. etc.

# ein zweites Concert

in der Aula Leopoldina

in Breslau

## Erster Theil

- 1) Sonate von Beethoven in C (Erste Cap.)
- 2) Orchest. Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Niccolò Paganini.
- 3) Andante der Sonate
- 4) Menuet und Ronde (mit dem Clavichord) componirt und vorgetragen von Niccolò Paganini.

## Zweiter Theil

- 1) Scherzo der Sonate von Beethoven.
- 2) Variationen über das Thema des Gebeths aus der Oper Rolfs von Hoffm., componirt und auf der C Saite vorgetragen von Niccolò Paganini.
- 3) Letzte Cap der Sonate
- 4) Variationen über das Thema „nel cor piu non mi sento.“ über Streichquartett des Orchesters, für die Violine allein gespielt und vorgetragen von Niccolò Paganini.

Einleitendes = 2 Akte in den Saal, und zu 1 Akte 10 Uhr auf der C Saite sind in den Saal und Kunst  
Vorstellungen der Herren Prudant und Hofmeister und aus Empfehlung zu haben

Anfang 7 Uhr. Ende 9 Uhr. Die Cassé wird um 5 Uhr geöffnet.

Программа концерта Паганини в Бреславле  
28 июля 1829 года

(арфист или пианист), и отделение завершал сам артист. Примерно то же повторялось и во втором отделении.

Некоторые программы Паганини проводил с участием только одного оркестра. Тогда его игра перемежалась с исполнением отдельных частей любимой им пятой симфонии Бетховена, иногда симфоний и увертюры Моцарта, Керубини.

В программу иных концертов вставлялись в качестве «интермеццо» одноактные драматические пьесы (как, например, в программе концерта в Дармштадте):

Увертюра «Оберон» (впервые в Дармштадте)  
Большой концерт в ми мажоре Паганини  
«Загадка». Комедия в одном действии Контеса  
«Военная соната» Паганини  
«Страус». Комедия в одном акте  
Вариации «Nel cor più non mi sento» Паганини<sup>17</sup>

Неверно, что Паганини всегда исполнял только собственные произведения. В итальянский период деятельности, особенно в молодые годы, в программах концертов Паганини неизменно фигурировали произведения Виотти, Роде, Крейцера. Приводим одну из программ «академии» в Модене 5 декабря 1800 года:

Роде. Концерт  
Майр. Увертюра «Лодонска» (украшенная флажолетами)  
Паганини. Вариации «Карманьола»  
Крейцер. Концерт

Собственная музыка начинает преобладать в его программах в последующий период, начиная с концертов в Вене, хотя он и продолжал исполнять произведения Роде и Крейцера. Лишь с 1829 года Паганини играет только свои сочинения.

Исполнение Паганини произведений других композиторов неизменно вызывало нарекания критики. Артиста обвиняли в том, что он превращает авторский текст лишь в фон, на котором развиваются его собственные мысли. Писали, что «в субъективной манере его исполнения растворяется своеобразие стиля этих композиторов и что только причудливый гений художника ставит его выше всяких упреков»<sup>18</sup>.

«Концерты Виотти, Роде, Байо, Крейцера он играл вполне неудовлетворительно, не с тем величием, какого



**Концерт Паганини в театре Хеймаркейт в Лондоне (на заднем плане: Р. Линдлей, Д. Драгонетти и другие). С рисунка Дж. Маклиза**



**Н. ПАГАНИНИ**  
**Статуэтка-шарж Ж.-П. Дантана**



они требуют, и прибавляя к ним разные прикрасы, по мнению моему, вовсе неуместные; но в то же время исполнение Паганини собственных сочинений было выше всякого описания»<sup>19</sup>.

Паганини осознавал это. В беседе с Гаррисом он сказал ему: «У меня свой индивидуальный метод, и я ему подчиняю свои сочинения. Чтобы играть сочинения других авторов, я должен их переделывать на свой лад. Вместо этого я предпочитаю сам написать пьесу с полной свободой и по своему музыкальному вкусу»<sup>20</sup>.

Выступая в зрелые годы публично с исполнением лишь своих произведений, Паганини в дружеском кругу отдавал предпочтение классической музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Концерт Бетховена он «играл так, что душа каждого из его слушателей должна была отрешиться на время такого исполнения от нашего земного существования»<sup>21</sup>.

«Его интерпретация фа-мажорной сонаты Бетховена чрезвычайно интересна, и больше всего причудливыми чертами,—сообщал Шпору его ученик Вильгельм Шпейер, слышавший игру Паганини в одном великосветском салоне.— После повторения первой части Рондо он играл тему флажолетами на две октавы выше. Тему Адажио он начинает каждый раз вверх смычком— доказательство того, что он не следует традиции. И хотя, наперекор многим, он украшает тридцатьвторыми и шестьдесятчетвертыми, я никогда не слышал, чтобы кто-либо играл более строго в такт»<sup>22</sup>.— Последнее указывает на применение Паганини игры «темпо рубато».

Подобное «вольное» истолкование классики было в духе эпохи. Известно, что Лист в первый период своей исполнительской деятельности уснащал классические произведения множеством орнаментальных украшений и свободных добавлений<sup>23</sup>.

О степени наэлектризованности публики при появлении на эстраде Паганини дает представление следующая запись: «Вот он стоит там, и уже при начальных тактах быстрого вступления отдельными искрами звуков озаряет и ведет за собой оркестр, не заканчивая ни одной фразы, не разрешая ни одного едва уловимого диссонанса; а вот звучит нежная и смелая мелодия, какой нельзя было бы себе представить на скрипке, беззаботно и бес-

сознательно преодолевающая все трудности, в которой вспыхивают смелые искры язвительного юмора: пока глаза загораются глубоким, черным пламенем — звуки текут все резче и стремительней, так что кажется, что он бьет инструмент, как тот несчастный юноша, который с нежностью создает изображение своей вероломной возлюбленной, чтобы в безумии любовных мук разрушить его и с новой нежностью создать его вновь. Что может быть выделено и что может удивлять в его игре—само по себе ничего не значит для определения этого человека: внутренняя поэзия его фантазии, разворачивающаяся в своем творчестве перед нашими глазами, — вот что пленяет слушателя и уводит вдаль, к необычным образам. Дух, исполненный священного огня, возвышенный в своих мечтах, — прикованный к виртуозу, обреченному служить мгновению. Впервые мне пришлось наблюдать в области искусства демоническую натуру»<sup>24</sup>.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Я необъясним для всех, никто не знает секрета моей жизни, и я не хочу открыть его никому.

*Бальзак*

Властное, «магическое» воздействие искусства Паганини на слушателей во многом определялось своеобразием его личности. В глазах современников игра великого скрипача и его личность сливались в одно целое. Первым отметил это Людвиг Рельштаб: «Все великие скрипачи, которых мне приходилось слушать имеют свой собственный стиль, им можно подражать. Однако мощный Шпор и нежный Полледро, пылкий Липиньский и изящный Лафон вызывали во мне лишь восхищение, тогда как Паганини самого по себе не существует: он то наслаждение, то воплощение желания, то воплощение насмешки, безумия, жгучей боли: он всегда разный и неповторимый. Звуки явля-

ются для него только средством выразить самого себя...» (разрядка моя. — И. Я.)<sup>1</sup>.

Личность Паганини во многом остается загадочной. Но при всей неполноте наших представлений, несомненно одно — он был необыкновенен. Автобиография артиста, его переписка, ряд изданных при его жизни монографий, высказывания современников дают возможность судить об особенностях его натуры, характера, склонностей, о его эстетических воззрениях и вкусах.

Типической чертой личности Паганини являлась демоничность. В этом единодушны все его выдающиеся современники — от Делакруа и Гейне до Гёте, Бальзака и Берлиоза. Но под демоничностью они понимали не «инфернальное», «дьявольское», как это обычно принято считать, а ту неотразимую, властную силу, с какой он подчинял себе всех, кто его видел, слышал и общался с ним. Это глубоко ощутил Гёте, писавший, что «демоническое проявляется исключительно в положительной энергии» (разрядка моя. — И. Я.)<sup>2</sup>. Иными словами, под демоничностью великий поэт и мыслитель понимал высшее проявление творческой созидательной силы.

Творческая сила титанического таланта заражала окружающих, будила дремавшие в них силы, побуждала к действию. Лист, после того как услышал игру Паганини, писал: «Уже 14 дней мой ум и мои пальцы работают, как каторжники...» Шуман до этого записывает в своем дневнике: «Паганини побуждает к прилежанию»<sup>3</sup>.

Противоречивость и обаятельность — другие важнейшие черты личности Паганини. Он был весь соткан из противоречий: «Смиранный и гордый, искренний и саркастичный, расточительный и скупой, уступчивый и непреклонный, равнодушный и чуткий, точный и беспорядочный, — таковым был этот человек, прототип которого Маккьявелли назвал «мешком противоречий»<sup>4</sup>. Эти черты личности проявляются в его искусстве, полном резких контрастов, неожиданных эмоциональных переходов.

Паганини производил неотразимое впечатление не только своей игрой, но и всем своим обликом. Чайковский считал эту черту в людях отражением духовной красоты.

Во многом этому способствовала необычная внешность Паганини: «Чело высокое, широкое и четырехугольное; нос орлиный, прекрасные брови дугой; уста, исполненные

ума; лукавая улыбка, напоминающая улыбку Вольтера; волосы, черные и длинные, ниспадающие в беспорядке на его плечи и составляющие разительную противоположность с бледным цветом лица; все сие делает его физиономию необыкновенной и, некоторым образом, служит отпечатком оригинальности его гения»<sup>5</sup>. Уже одним своим появлением на эстраде он сразу же приковывал к себе всеобщее внимание.

Обаятельным Паганини бывал и на эстраде, и в быденной жизни: «Он часто посещал частные дома, и тогда трудно было решить, чему следует более удивляться — увлекательной ли его игре или разговору, блиставшему живостью и оригинальностью. В разговоре очень часто встречались самые остроумные мысли, но он произносил их с полной натуральностью»<sup>6</sup>. Это отмечали и Шпор («он оказался веселым и остроумным собеседником»), и Берлиоз («время от времени он прерывал меня соображениями лаконичными, но всегда весьма оригинальными»), и неизвестный журналист из французского провинциального городка («его разговор приятен, весел и остроумен»).

Человек передовых взглядов, антиклерикал и атеист, Паганини, вращаясь в придворных кругах и в обществе кичливых аристократов, всегда сохранял чувство собственного достоинства. «В свое время очень многие говорили об обидчивости и странностях Паганини во время его пребывания в Париже; но все эти странности всегда имели совершенно достаточное основание: чувство собственного достоинства и независимость характера»<sup>7</sup>.

«Паганини был самым простым и бесцеремонным человеком в свете», «чрезвычайно скромн и не хвастун, откровенен, сама простота».

В быту артист был неприхотлив. «Паганини было безразлично, предложат ли ему простой матрас на чердаке или пуховую постель в роскошных покоях. Но всегда жаждал возможной тишины и выбирал поэтому в гостиницах комнаты, которые выходили во двор. Он ненавидел роскошь; ордена надевал лишь в исключительно торжественных случаях, да и то только ленты»<sup>8</sup>.

Суждения Паганини о современных ему артистах всегда были благожелательны и беспристрастны, хотя, подвергаясь непрестанным нападкам, а зачастую и несправедливой критике, он мог бы поступать и иначе. Эту черту характера молодого артиста отметил Бартоломео Кви-

личи: «Он не был ревнивым и завистливым и, работая на инструменте, уважал других профессоров, хотя бы они и были ниже него»<sup>9</sup>.

Глубоко чувствуя прекрасное, обладая тонким вкусом, Паганини редко ошибался в своих оценках. Его непререкаемый авторитет артиста и художника всегда привлекал к нему множество музыкантов, искавших у него поддержки. Во всех городах и странах ему всегда приходилось прослушивать исполнителей — от молодых начинающих музыкантов до зрелых мастеров.

В Варшаве Паганини слушал пианистку Марию Шимановскую; в Лейпциге — Клару Вик; в Париже — четырнадцатилетнего Аполлинария Контского; в Лондоне — юного Анри Вьётана; в Брюсселе — известного гитариста Цанни де Ферранте.

Всегда отдавая должное игре современных ему скрипачей, артист с глубоким уважением относился к Шпору, ценил красоту тона Лафона, изумлялся игре Славика. В выражениях высочайшей похвалы говорил о Байо: «Я слушал г-на Байо накануне моего первого концерта в Опере. Вначале он мне не очень понравился, так как играл пьесу, которую я хорошо знал и музыкой ее был не очень очарован, но потом он исполнил Анданте, неизвестное мне. Ах! Этим он доставил мне громадное наслаждение»<sup>10</sup>. О Роде он писал в октябре 1820 года Джерми: «В преддверии рая нельзя было играть лучше, чем он; быть может, он никогда не проникнет в царство разнообразия; но слушай его и изумляйся».

Паганини тонко подмечал и недостатки, о чем говорит хотя бы его отзыв о пении Каталани. Замечание о том, что пению знаменитой певицы не хватает «музыкальной философии», подтверждает, что у Паганини была сложившаяся идейная концепция исполнительского искусства. Он считал, что существует и «философия скрипки». К сожалению, до нас не дошли более конкретные высказывания Паганини, хотя он, видимо, нередко излагал свои взгляды по этому вопросу.

Так, один из корреспондентов лондонского музыкального журнала «Гармоникон» писал: «Я совершенно согласен с Паганини, что есть философия скрипки, хотя многие и будут улыбаться при этих словах»<sup>11</sup>.

Это отмечается и в воспоминаниях современников. Один из них заявлял, что «сделал Паганини по поводу его

игры несколько замечаний, опубликованных в «Гармониконе». Он рассказывал, как красноречиво говорили они о чистоте интонации и тому подобных вещах «и (вставляя Паганини с победоносной улыбкой) о философии скрипки»<sup>12</sup>.

Музыкальные вкусы Паганини были очень разносторонними. Он любил старинную вокальную полифоническую музыку, культовые вокально-инструментальные произведения. Будучи смертельно больным, он не мог отказать себе в удовольствии послушать «Реквием» Керубини и «Торжественную мессу» Бетховена.

Страстно любил театр и увлекался игрой в камерном ансамбле. Высоко ценил оперу «Фауст» Шпора и в то же время с наслаждением слушал «Фра-Дьяволо» Обера, «Свадьбу Фигаро» Моцарта. По его мнению, лучшей оперой Россини был «Вильгельм Тель»<sup>13</sup>.

Любимые композиторы Паганини — Гайдн, Моцарт и Бетховен. Творчество Бетховена являлось для него высшим выражением музыкального искусства. В особенности он восхищался пятой и седьмой симфониями, последними струнными квартетами.

Паганини первым проницательно угадал гений Берлиоза и указал на него как на наследника и продолжателя традиций революционного симфонизма Бетховена.

Требовательный и взыскательный художник, Паганини был «совершенно чужд того ложного самолюбия, которое есть принадлежность дарований посредственных. Будучи всегда готов отдать справедливость дарованиям других, он бывает неумолим, когда придется ему судить самого себя»<sup>14</sup>.

Ему было свойственно глубоко серьезное отношение к искусству. «В дни своих концертов Паганини находился в своеобразно приподнятом, часто исключительно взволнованном настроении. Проснувшись поздно, он долго сидел на кровати, ничего не делая. Только время от времени брал понюшку табаку, что служило верным признаком внутренней работы»<sup>15</sup>. Во время репетиции был невероятно требовательным, «с оркестром обходился с педантической строгостью и из-за малейшей ошибки требовал многократных повторений и тутти и соло. В таких случаях его глаза метали молнии на оркестрантов, и, если они имели несчастье слишком рано вступить, он мог прийти в неистовство. Наоборот, если все шло хорошо, он так же

живо проявлял удовлетворение. «Брависсимо!», «Вы все виртуозы!» — мог он воскликнуть во время исполнения пьесы. Главное значение он придавал возможно более отчетливому форте, для чего любил повторять: «Говорите громче, смелее, господа»<sup>16</sup>.

Величайший актер среди инструментальных виртуозов, Паганини был искренним художником, чуждым фальши. Собственная музыка, как ни радовался он ей, волновала его до самых глубин души. После исполнения пьесы он весь покрывался холодным потом, пульс едва прощупывался, глаза, как у безумного, вперялись в пустоту<sup>17</sup>. Высокое чувство ответственности художника никогда не покидало его. «Случалось, что весь концерт или, по крайней мере, хоть что-нибудь отдельное ему не удавалось... «Если бы я был в Париже, я бы сегодня не прикоснулся к смычку», — говорил он своим друзьям<sup>18</sup>. «Часто удавалось мне пленить моих слушателей, — рассказывал он Шоттки, — а при всем том я приходил в смущение, был недоволен сам собой, ибо рукоплесканья моих слушателей не в состоянии обмануть меня, и то, что публика принимает с восторгом, не всегда вполне удовлетворяет меня»<sup>19</sup>.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

...Скрипка просится в фортепьяно. Да, точно как и фортепьяно домогается прав полного оркестра. Это совершенно согласно с духом времени. В наше время все как-то стремится к постепенному расширению своих границ.

Улыбышев

«Скрипка в руках Паганини — это больше не инструмент Тартини и Виотти; это нечто совершенно иное, имеющее другие цели», — писал Фетис после концертов великого итальянского скрипача в Париже<sup>1</sup>. В то время это осознавалось немногими. Если Шуман, незадолго до Фе-

тиса, провозгласил, что «Паганини — это поворотный пункт виртуозности», то большинство музыкантов, примыкавших к классической школе, «не приняли» искусство Паганини.

Теперь никто не может оспаривать того, что Паганини произвел подлинную революцию, явившуюся результатом нового понимания творческих задач, стоящих перед музыкантом-исполнителем.

Искусство Паганини завершает процесс кристаллизации в музыкальном исполнительстве новых стилистических элементов, особенно бурно протекавший в первой четверти XIX столетия. Эти годы знаменуют собой исторический период формирования нового поколения исполнителей, вершиной творчества которых явится искусство «великого виртуоза романтизма».

Невиданного расцвета достигает инструментальная и вокальная виртуозность. Увлечение блеском, красочностью сказывается не только в музыкальном искусстве, но и в живописи, литературе, оказывает влияние на все стороны жизни буржуазного общества, на его нравы и психологию.

Воздействие новых эстетических идей преодолевает догмы аристократического и церковного искусства. Еще не так давно было время, когда скрипку презрительно называли «лакейским» инструментом, Вольтер иронически именовал фортепьяно «инструментом торговца кастрюлями»<sup>2</sup>, а когда Дидро советовал актерам оставить напыщенную манеру и двигаться естественно, ему гневно возражали: «Да! Этак у нас на сцене Агриппина заговорит тоном продавщицы селедок»<sup>3</sup>.

Изменение художественных вкусов сказывается и на поисках новых приемов игры, в усовершенствовании музыкального инструментария. Так, например, введение новой аппликатуры на виолончели — использование в игре большого пальца, так называемого приема ставки («Опыт виолончельной аппликатуры» Ж.-Л. Дюпора, 1806 год), сказалось на развитии виолончельной виртуозности. Свое высшее выражение она получила в творчестве Франсуа Серве, прозванного современниками «Паганини виолончели». Под его смычком «виолончель потеряла тот степенный, важный, покойный и, сказать правду, немножко монотонный характер игры, присвоенный ей Ромбергом; виолончель последовала за веком и приняла характер



страстной и бурной всех других произведений искусства»<sup>4</sup>.

Акустические условия большого концертного зала вызвали необходимость внесения некоторых изменений в конструкцию скрипки и ее монтировку, хотя скрипка и была уже сложившимся инструментом во второй половине XVI века. Это расширило диапазон, обогатило звучание, увеличило технические возможности скрипки.

Смычок конструкции Ф. Турта открыл перед скрипачами неограниченные возможности развития тонко дифференцированной штриховой техники, в особенности ударных, отскакивающих и летучих штрихов, почти не применявшихся в практике скрипичной игры XVIII века. Новый романтический скрипичный стиль, с характерной для него «динамикой чувств», требующей разнообразия звуковых красок и тонкости переходных нюансов, получил в смычке Турта свою законченную материальную основу. Все это подготовило почву для переворота, произведенного Паганини.

В чем же сущность революции, произведенной Паганини? Чем отличалось в общественно-художественном смысле понимание им природы и способа использования скрипки от понимания этого его предшественниками? Паганини расширил и углубил круг музыкальных образов, свойственных скрипичному искусству, и тем самым расширил сферу общественного воздействия скрипичного исполнительства. Смело вводя новые технические приемы, обогащая выразительные средства инструмента, Паганини пришел к новой колористической трактовке скрипки, освободившей скрипичную игру от последних остатков влияния эстетики церковного стиля.

Паганини явился первым гениальным колористом в истории инструментального исполнительства.

Его *tours de forces*, вроде игры на одной струне *Соль*, поражавшие современников, повышение настройки струн скрипки, использование щипковой техники в сочетании с ударной техникой смычка, двойные флажолеты отнюдь не были простыми виртуозными кунштуками.

Публика, слушавшая Паганини, не стремилась, да и не всегда могла разобратся в причине необычайного впечатления, производимого игрой Паганини. Воздействие, которое испытывали от новых, красочных звучаний

скрипки в руках виртуоза, относили обычно за счет технических трюков. В действительности же эти приемы являлись для Паганини прежде всего краской, используемой для создания нужных ему художественных настроений.

Колористическая трактовка скрипки Паганини основана на полнозвучном использовании всего ее диапазона, самых высоких регистров, разнообразных видов двойных нот, аккордов, двойных флажолетов, пиццикато, игры на перестроенной струне *Соль*, ударных отскакивающих и летучих штрихов, глиссандо, вибрации, хроматизации пассажей.

Важнейшим элементом колористической трактовки скрипки явилось контрастное противопоставление далеких регистров, которое обычно понимают узко технологически, лишь как скачки левой руки. У Паганини скрипка впервые зазвучала во всей своей полноте и красочном разнообразии.

За исключением двойных флажолетов, которые Паганини ввел в скрипичную игру несколько позднее, его приемы получили законченное воплощение в «24 каприччи» для скрипки соло — этой энциклопедии романтической инструментальной техники.

В «24 каприччи» Паганини развил и художественно переосмыслил новаторские технические идеи, намеченные в «Каприччи» Пьетро Локателли, первого, кто осмелился порвать с догмами классической школы.

В своих «Каприччи» Локателли вышел за пределы естественного расположения пальцев на грифе, на котором основывалась техника Корелли, Вивальди и Тартини, применил скачки на большие расстояния как органический прием скрипичной игры. Этим он снял ограниченное использование позиций, расчистил путь для развития скрипичной виртуозной техники. Локателли применил самые разнообразные типы растяжений пальцев, различные виды их расширенного расположения на грифе. Он использовал растяжения пальцев в ломаной аккордике:



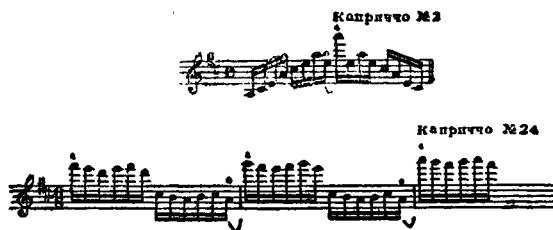
уделил особое внимание приему растяжения, основанному на отведении первого пальца. Именно этот прием получил огромное развитие у Паганини:



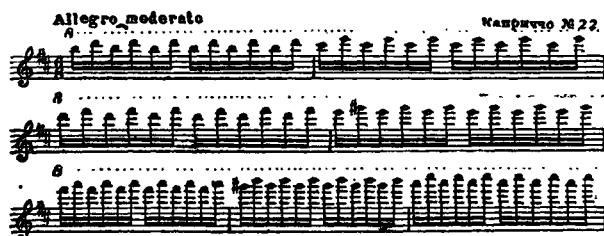
В использовании растяжения первого пальца проявилась гениальная прозорливость Локателли, учитывавшего анатомо-физиологические особенности строения пальцев руки. Действительно, возможность растяжения первого пальца в игре на скрипке намного больше возможностей растяжения других пальцев, в частности четвертого (мизинца). Эта особенность отчетливо проявляется в скрипичной технике децим. Легче произвести растяжение от четвертого к первому пальцу, чем наоборот:



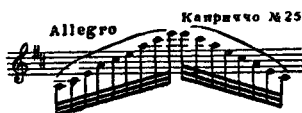
Другой прием, примененный Локателли,— скачки на большие интервалы:



Указанные приемы сыграли исключительную роль в развитии виртуозной скрипичной техники. Локателли расширил также использование диапазона звуков скрипки вплоть до самого высокого регистра (до 17-й позиции):

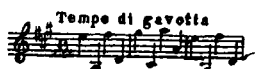


первый применил «кругообразное» движение пальцев левой руки — прием, получивший большое развитие в романтической скрипичной технике:

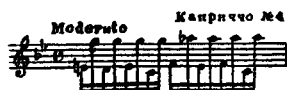


Не менее важными оказались и новые приемы техники смычка Локателли, в особенности скачки смычка через струны. Этот прием идет еще от Корелли:

КОРЕЛЛИ *Совата*, оп. 5 № 9



Но применяя его в обратном движении (с низкой струны на высокую) в быстром темпе, Локателли строит на этом приеме целые каприччи и тем самым создает совершенно новое качество:



Локателли ввел также ударный штрих — рикошет:



Все эти приемы легли в основу виртуозной романтической техники Паганини. Однако Паганини не ограни-

чился лишь развитием технических принципов своего гениального предшественника. Он совершенно по-новому переосмыслил функциональное значение техники.

В романтической скрипичной музыке Паганини технический пассаж имеет совершенно иные функции, чем в музыке классиков. Это не простое развертывание горизонтальной линии, а разложение звукового комплекса, цель которого — достижение красочности и полноты звучания. Вот характерные примеры этого нового понимания инструментального пассажа, оказавшего решающее влияние на развитие инструментальной техники вообще и, в частности, на фортепьянную технику Листа:

The image displays a musical score for Paganini's Capriccio No. 24. It consists of seven staves of music. The first five staves feature complex, multi-measure passages with many notes, often grouped by slurs and dynamic markings. The sixth staff is a single-measure passage with a wide interval. The seventh staff shows a more melodic and rhythmic passage with slurs and accents. The title 'Каприччо № 24' is centered between the fifth and sixth staves.

Каприччио      Интродукция и вариации „Nel cor più non mi sento“

Типичное для произведений Паганини обилие двойных нот и сложных аккордовых сочетаний является также не простым усложнением фактуры, уснащением трудностями, а имеет целью достижение все того же разнообразия и полноты звучания инструмента. С этой точки зрения следует рассматривать и часто применяемое Паганини удвоение голосов в октаву:

Интродукция и вариации „Nel cor più non mi sento“

Каприччио № 7

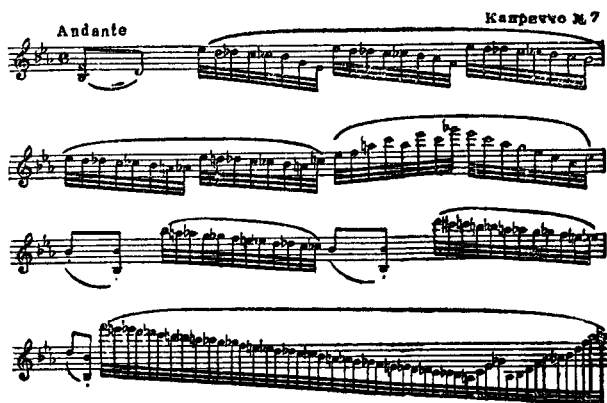
Andante      Каприччио № 18



То, что исследователи пианистического искусства Листа называют приемами «аль фреско» и «способом колористического обогащения», на которых основана симфоническая трактовка фортепьяно, ведет свое начало от революции, произведенной Паганини в скрипичной игре.

Одним из важнейших средств колористической трактовки скрипки Паганини явилась хроматизация техники. В игре на смычковых инструментах полутон, извлекаемый скольжением одного и того же пальца по струне, в сущности не что иное, как глассандо, окрашивающее звучание в своеобразные «тона́». Вместе с тем, хроматизация придает пассажной технике динамичность, стремительность, полетность.

В каприччо № 17 Паганини первый использовал интересные и разнообразные эффекты хроматического звучания в качестве основного приема построения музыкальной пьесы:



Паганини вводит и иной тип хроматических пассажей:



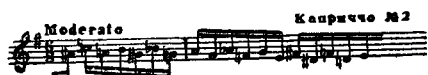
Часто применяет хроматические гаммы октавами гласандо:



в завуалированном виде в последовательности децим:



или ломаных терций:



В «24 каприччи» нашел разностороннее претворение и другой, не менее важный, элемент колористической трактовки скрипки — контрастное противопоставление далеких регистров, придающее звучанию яркую рельефность и динамичность:







Этот прием используется Паганини в других сочинениях:



Необычной красочности и яркости звучания скрипки Паганини добивался также тонко разработанными приемами игры пиццикато и двойными флажолетами. Эта сторона паганиниевской техники составляла одну из сугубо индивидуальных особенностей исполнительского искусства великого артиста, присущую именно ему и никакому другому скрипачу его эпохи.

В связи с этим нельзя не остановиться на выявляющихся в скрипичной технике Паганини гитарных влияниях.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

Паганини-гитарист то же, что и Паганини-скрипач.

*Лафалек*

Он извлекал из этого инструмента неслыханные эффекты.

*Берлиоз*

Паганини обладал разносторонним исполнительским дарованием. Величайший скрипач-виртуоз, он блестяще владел альтом, был выдающимся дирижером и одним из крупнейших гитаристов своего времени.

«Паганини-гитарист» не случайная, не неприметная грань в художественном облике артиста, не только интересная страница его творчества, но и дань увлечению гитарой, которое характерно для европейского общества начала XIX столетия.

Гитара, пережившая в XVI—XVII веках дни своей популярности, в XVIII веке несколько вышла из моды. С конца столетия вновь наступили лучшие времена для этого инструмента. Романтический интерес к Испании напомнил про старинный испанский романс, а вместе с ним и про гитару, под которую этот романс распевался. Ряд испанских гитаристов воскресил славу своего национального инструмента. Гитара, с ее «интимным» тембром, столь созвучная «культу сердца», становится популярной в бесчисленных литературных, художественных, музыкальных кружках, типичных для эпохи романтизма. С другой стороны, «ренессанс» гитары был связан и со спросом на инструмент, доступный по цене и удобный для нового, массового потребителя музыки.

Исполнители и композиторы шли навстречу этим веяниям. Стали появляться новые школы для гитары, в том числе «Школа для гитары» знаменитого испанского гитариста Агуадо, вышедшая в 1825 году и переведенная на французский язык. В нее заглядывал и Паганини. Необычайно выросла музыкальная литература не только для гитары соло, для дуэта гитар, для голоса с гитарой, но и для более крупных ансамблей с участием гитары.

Напомним про песни Вебера с гитарой. В дни юности

Вебер импровизировал в народных тавернах свои мелодии и тут же приглашал слушателей исполнить их под собственный виртуозный аккомпанемент на гитаре<sup>1</sup>.

В кругу друзей любил играть на гитаре и Шуберт. Танцевальные дуэты для флейты или скрипки с гитарой и квартет для флейты, гитары, альты и виолончели, написанные Шубертом, — свидетельство его живого интереса к гитаре. Одна из частей его квартета называется «Цингара», т. е. «Цыганка». Присутствие такой части в ансамбле, где использована гитара, вполне понятно и характерно для вкусов того времени. Отличным гитаристом был и Берлиоз, в молодые годы преподававший игру на гитаре в одном фешенебельном пансионе.

Повышенный интерес к гитаре у романтиков был связан с тягой к народному искусству. «Я хочу возвратиться в свой сельский домик в Субиако, — писал Берлиоз из Италии. — Ничто мне так не нравится, как эта бродячая жизнь среди лесов и скал с простодушными крестьянами, днем спящими на берегу горного ручья, а ночью танцующими сальтарелло с завсегдатаями нашего кабаре. Я делаю их счастливыми своей гитарой, без меня они танцевали под звуки баскского тамбурина. Они восхищены этим мелодическим инструментом»<sup>2</sup>.

Характерно, что особенный интерес к народному творчеству пробудился у Берлиоза именно в Италии. Записанные им народные песни, в частности наигрыши пифферари, он использовал в «Серенаде горца в Абрुццах» из своей второй симфонии «Гарольд в Италии».

Биографы связывают увлечение Паганини игрой на гитаре с его романтическим исчезновением в 1802 году. Но это неверно. Гитарой Паганини владел с детских лет. В музыкально-историческом музее В. Гейера в Кёльне хранилась так называемая терцовая гитара (инструмент небольшого размера, настроенный на терцию выше обычной гитары), применявшаяся в то время для обучения детей. На этом маленьком инструменте, украшенном инкрустациями, приобретенном музеем вместе с рукописным наследием Паганини, играл маленький Никколо.

Из многочисленных посвящений, пометок и дат на рукописях его гитарных пьес видно, что Паганини гитарой занимался на протяжении всей жизни.

С гитарой связаны и карнавальные проделки Паганини вместе с Россини в Риме весной 1821 года. Под звуки ги-

тары Паганини, вместе с друзьями, отплясывал тарантеллу<sup>3</sup>.

В особенности увлекался Паганини игрой на гитаре в последние годы жизни, когда он уже редко выступал в концертах в качестве скрипача. Совместно со своим знаменитым соотечественником, гитаристом Луиджи Леньяни, Паганини дал 17 июля 1836 года в Турине один из своих последних концертов. Леньяни, наряду с Мауро Джульяни и Цанни де Ферранти, — виднейший представитель итальянского гитарного искусства XIX века. Его совместное выступление с Паганини говорит о близости великого скрипача к его современникам-гитаристам. Об этом свидетельствует и отзыв Паганини об игре Цанни де Ферранти: «Я слушал, к моему величайшему удовольствию, несколько пьес для гитары Ц. де Ферранти, исполненных им с таким совершенством, что я утверждаю — этот артист превосходит всех знаменитостей, которых мне довелось слышать в Европе»<sup>4</sup>.

Небезынтересно, что прекрасным гитаристом был А. Ролла, у которого в Парме занимался Паганини<sup>5</sup>. Великолепно владел гитарой и ученик Паганини К. Сивори<sup>6</sup>.

«При моем первом посещении Паганини, — рассказывает Шоттки, — я увидел лежащую на кровати гитару, и тогда он рассказал мне многое о своей игре на этом инструменте. Я спросил, почему он теперь никогда публично не играет на гитаре. «Я не люблю этот инструмент, — отвечал он, — и смотрю на него лишь как на проводника моих мыслей; я по временам беру гитару, возбуждая фантазию к сочинению или импровизации, что на скрипке я не могу делать. Впрочем, она не имеет в моих глазах большой ценности. Я написал для гитары много сонат, вариаций, концертов, но все это осталось в рукописях, разбросанных по различным местам»<sup>7</sup>.

Вопрос Шоттки — «почему он теперь никогда публично не играет на гитаре» — дает основание предположить, что в молодые годы Паганини выступал в концертах и в качестве гитариста.

Игра на гитаре, по-видимому, часто являлась предметом разговоров среди друзей Паганини, и, конечно, его слова о том, что он не придает ценности этому инструменту, сказанные Шоттки, следует рассматривать лишь как отговорку, желание отделаться от назойливого посе-

тителя. Впрочем, называя свои многочисленные сочинения для гитары, Паганини сам опровергает сказанное им.

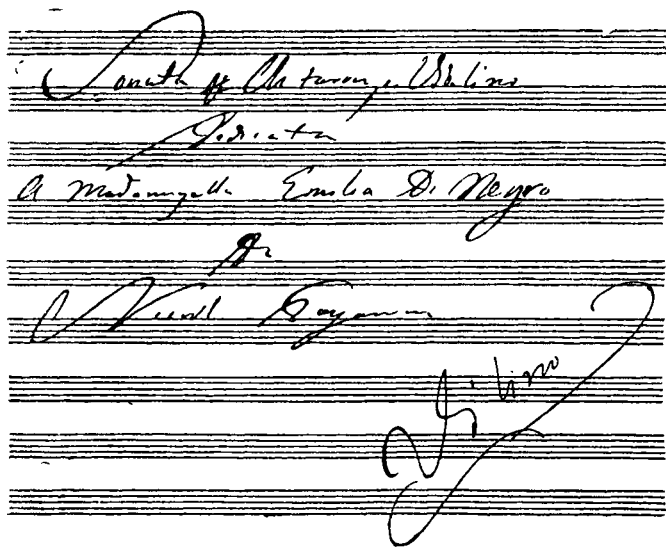
Те, кто слышали игру Паганини на гитаре, единодушны в своей оценке. «Паганини-гитарист то же, что и Паганини-скрипач; правда, он играет не по методе Джульяни, искуснейшего гитариста нашего времени. В квартетах, которые написаны им для скрипки, альты, виолончели и гитары, Паганини попеременно исполнял партии скрипки и гитары. Последняя висела у него на ленте на плече, и, играя на ней, он держал скрипку между коленями, меняя инструмент с такой ловкостью, что для уха слушателя это было почти незаметным»<sup>8</sup>. «Паганини играл на гитаре превосходно и извлекал из нее аккорды очень большой трудности и арпеджио. Он применял на этом инструменте совершенно своеобразную аппликатуру. На гитаре он подбирал аккомпанемент к своим концертам. Сочиняя, он пел и насвистывал»<sup>9</sup>. «Он играет на гитаре не хуже, чем на скрипке, и поет в дружеском кругу»<sup>10</sup>. «Насколько превосходно он играл на гитаре — это надо было слышать. Эти фантазии можно с полным правом назвать отражением его души»<sup>11</sup>.

Интересны воспоминания Берлиоза о Паганини-гитаристе, тем более ценные, что он сам страстно увлекался игрой на этом инструменте: «Когда скрипка слишком утомляла Паганини, он вынимал из своего портфеля собрание дуэтов, сочиненных им для скрипки и гитары (собрание, которое никто не знал), и, избрав в качестве партнера достойного немецкого скрипача г. Сина, который и посейчас преподает в Париже, брал на себя партию гитары и извлекал из этого инструмента неслыханные эффекты. И два концертанта — скромный скрипач Сина и несравненный гитарист Паганини — проводили так, с глазу на глаз, долгие вечера, на которые никто, даже из самых достойных, никогда не был допущен»<sup>12</sup>.

Известный критик Б. Дамке, аккомпанировавший Паганини в качестве пианиста, пишет: «В руках Паганини гитара получила такую силу и такую полноту звуков, что казалось, будто он играл на арфе или фортепьяно. Судивительной легкостью исполнял Паганини на бедной, жалкой гитаре трудности, над которыми задумались бы лучшие арфисты и пианисты нашего времени; даже триллеры, которые, казалось бы, должны быть совершенно невозможны на инструменте, на котором все играется пицци-

като, и флажолетные звуки в его дивной игре были так совершенны, так изумительно прекрасны, как и все остальное»<sup>13</sup>.

Паганини играл на обычной для конца XVIII века шестиструнной гитаре. У него были два инструмента — работы Гваданини и Гробера. После его смерти гитара Гробера перешла в собственность Берлиоза и в настоящее время хранится в музее Парижской консерватории.



Соната для гитары с сопровождением скрипки, посвященная  
Эмили Ди Негро

Титульный лист. Автограф

Можно высказывать различные предположения, почему Паганини умалчивал о своей игре на гитаре и уклонялся от задаваемых ему вопросов, касающихся ее особенностей. Одно из них то, что Паганини хотел для широкой публики оставаться лишь великим скрипачом.

Постоянная игра на двух инструментах, не имеющих, казалось бы, ничего общего, не только не мешала Паганини, но, наоборот, натолкнула его на новые приемы в области скрипичной техники. О связи, которую он постоянно ощущал между этими двумя инструментами, свидетельствуют его многочисленные сочинения для скрипки и ги-

тары, для гитары с сопровождением скрипки, а также камерные сочинения с участием гитары.

Предложения о влиянии гитары на скрипичную технику Паганини высказывались еще со времени его концертов в Вене. «Мы замечаем, — писал критик одной из венских газет после концерта Паганини, — что левая рука этого великого мастера развита в столь замечательной манере, что позволяет ему творить чудеса. Мы приходим к заключению, что, видимо, он играл до этого на каком-то другом инструменте, требовавшем от пальцев левой руки большой силы, и это помогло ему добиться столь исключительных результатов. Вероятно, мандолина или лютия дали ему возможность достичь такого совершенства»<sup>14</sup>.

Влияние гитары сказывалось, прежде всего, в применении Паганини техники пиццикато и двойных флажолетов, в использовании специфического расположения пальцев на грифе, в игре аккордами легато, а также в характерной перестройке нижней струны *Соль* и общем повышении настройки инструмента. Перестройка нижних струн — прием, известный любому гитаристу, так же как и игра двойными флажолетами и флажолетными аккордами, исполнение аккордов легато.

Вероятно, на мысль об эффекте звучания скрипки, настроенной выше, чем аккомпанирующий оркестр, Паганини натолкнула практика совместной игры на двух гитарах (настроенных на терцию по отношению друг к другу). Для такого дуэта гитар около 1800-х годов была создана обширная литература. Отдельные гитарные произведения Паганини можно рассматривать как первоначальные эскизы его скрипичных композиций.

Типичным примером гитарных влияний в «Каприччи» Паганини может служить восьмая вариация в каприччи № 24, изложенная в оригинальном издании следующим образом:



Еще более ярко иллюстрирует эти влияния девятая вариация «Пиццикато». Игра пиццикато применялась и

до Паганини, но, главным образом, в оркестровом ансамбле и только при извлечении отдельных звуков щипком правой руки; Паганини широко разработал технику пиццикато в сольной скрипичной игре, доведя ее до виртуозной степени. Применяв в пассажной технике переменную игру пиццикато пальцами левой руки и *arco*, он дал преломление щипковой игры на гитаре в специфически скрипичном звучании:



Вместе с тем Паганини широко использует и пассажи, построенные целиком на приеме игры пиццикато лишь пальцами левой руки, без участия смычка; а также трель пиццикато — один из его поражающих *tours de forces*:



В произведениях Паганини можно найти разнообразнейшую гамму оттенков пиццикато. Порою кажется, что он превращает инструмент в нечто среднее между гитарой и скрипкой.

Влияние гитары на выработку Паганини новой техники пиццикато — щипком пальцев левой руки — очевидно. Это не более чем перенесение в скрипичную игру своеобразной и сложной техники игры легато на гитаре. Известно, что на гитаре при исполнении в легато восходящего звукоряда только первый звук извлекают щипком правой руки, а последующие звуки — молоточкообразными ударами пальцев левой руки. При исполнении нисходящего звукоряда звуки извлекаются только щипком освобождающегося пальца левой руки.

От гитары, несомненно, идет и типичная для Паганини-скрипача дуэтная игра соло — одновременное исполнение мелодии пиццикато и аккомпанемента к ней *arco*:





Применяет Паганини и форму дуэтной игры, когда мелодия исполняется арко, а аккомпанемент к ней — пиццикато:



Позднее Эрнст обогатил приемы «дуэтной игры»:



Игра на гитаре способствовала выработке у Паганини исключительной пальцевой четкости. Поразительная молоточкообразная ударная техника пальцев ярко проявлялась в излюбленной им игре «тремоло», которую он часто применял в качестве аккомпанемента мелодии. На использовании приема «тремоло» пальцами левой руки, кстати, до него не применявшемся, он строит целые пьесы, как, например, каприччо № 6.

Загадочной представлялась современникам игра двойными флажолетами, которую часто применял Паганини. Неслышанные по разнообразию и красочности флажолетные звучания — от серебристо-нежных свирельных тембров до густых меланхолических тонов, — придававшие его игре фантастическую, волшебную окраску, глубоко впечатляли слушателей.

Игра флажолетами была известна и до Паганини. Марпург называет изобретателем флажолетов (*sans harmoniques* или *son flageolet*) французского скрипача Кассанеа де Мондовиля, впервые применившего этот прием звукоизвлечения в своих сонатах для скрипки соло с сопровождением генерал-баса. Они были изданы в 1738 году под названием «*Les sons harmoniques*». Искусную игру флажолетами Мондовиля отмечает в своем «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо<sup>15</sup>.

Но Мондовиль применял не двойные флажолеты, а простые (одинарные), и притом, главным образом, так называемые натуральные, извлекаемые в местах частичного деления струны. Несмотря на красочные звуковые эффекты, игра флажолетами не получила распространения в классической скрипичной школе. Парижская школа Роде — Байо — Крейцера, а также Шпор отвергали употребление флажолетов, считая, что они придают игре нежелательную поверхностность.

Двойные флажолеты до Паганини были и вовсе неизвестны. В то время «никто не мог представить себе, что, кроме натуральных флажолетов, возможно извлекать искусственные двойные флажолеты терциями, квинтами, секстами...»<sup>16</sup>

Как могла зародиться у Паганини мысль об игре двойными флажолетами? Единственно под влиянием гитары. На гитаре игра двойными флажолетами и даже флажолетными аккордами была известна давно и являлась для гитаристов обычным приемом.

Двойные флажолеты отсутствуют в сборнике «24 каприччи» Паганини, написанном в самом начале XIX века. Это указывает на то, что двойные флажолеты Паганини начал применять позднее, впервые, вероятно, в вариациях «Ведьма», написанных в 1813 году.

Техника флажолетных двойных нот — один из труднейших разделов скрипичной игры. Извлечение двойных флажолетов требует от скрипача не только кристальной чистоты интонации, но и знания приемов их исполнения (расшифровки). Паганини не указывал в своих рукописях способов извлечения двойных флажолетов, что затруднило исполнение его произведений, изданных посмертно в 1851 году.

Скрипачи затратили немало труда, чтобы найти наиболее рациональные способы извлечения двойных флажо-

летов, во многих случаях представляющихся неисполнимыми вследствие требуемых ими громадных растяжений пальцев.

Гур обращает внимание на то, что замечательная точность и чистота интонации была выработана Паганини благодаря применению двойных флажолетов, в исполнении которых он достиг невероятной искусности<sup>17</sup>. Даже Шпор должен был признать, что «его левая рука, чистота интонации кажутся мне удивительными»<sup>18</sup>. «Во всем лабиринте технических трудностей у него никогда не было слышно ни одного сомнительного звука, ни одной неясной фразы»<sup>19</sup>.

Флажолетную игру Паганини применял не только с целью добиться особой звуковой окраски, но и как средство, облегчающее исполнение очень больших интервалов, а также для расширения диапазона звуков скрипки (так, посредством флажолетов он расширял диапазон струны Соль до трех октав).

Влияния гитары сказались и на аппликатурных приемах Паганини, на выработке им системы «беззвучных» занятий.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Надо уметь мыслить, чтобы понять это.

*Паганини*

Для достижения виртуозного мастерства, которое характеризовало исполнение Паганини, требовалась перестройка двигательного аппарата играющего, положения корпуса, рук, манеры держания инструмента и смычка — того, что называют «постановкой скрипача».

Использование всего диапазона звуков скрипки, скачков на далекие расстояния предъявило небывалые дотоле требования к подвижности, несвязанности и точности движений левой руки; техника ударных, отскакивающих

и летучих штрихов обусловила совершенно иной механизм управления смычком; игра двойными флажолетами требовала исключительной точности и чистоты интонирования; новые художественные функции приобрели вибрация и аппликатура.

Проанализировать игровые принципы и приемы Паганини чрезвычайно трудно ввиду отсутствия каких-либо высказываний артиста о своем исполнительском искусстве. Паганини решительно пресекал любые попытки разговоров на эту тему. «У каждого есть свои секреты», — ответил он сухо Майзедеру, умолявшему раскрыть ему тайну его игры<sup>1</sup>. «Паганини осмотрительно избегал всего того, что касалось «секрета его искусства», — сообщает Гур<sup>2</sup>.

Правда, в беседах с различными лицами Паганини неоднократно говорил, что он обладает какой-то тайной, позволяющей в короткое время овладеть техникой игры на инструменте (не только на скрипке), но никогда не сообщал на этот счет никаких конкретных, практических сведений.

Существовал ли в действительности так называемый «секрет Паганини»? Не является ли он плодом мистификации, к которой был так склонен великий артист?

Легенду о «секрете Паганини» можно объяснить двумя обстоятельствами. Во-первых, все, даже выдающиеся скрипачи, слышавшие игру Паганини, не могли постигнуть, каким образом удается ему с таким непогрешимым совершенством играть неслыханные по трудности пассажи. Непостижимая техника двойных флажолетов, одновременное исполнение мелодии и аккомпанемента к ней пиццикато, необъяснимая трель пиццикато, ошеломляющие пассажи двойными нотами, головокружительное стаккато, достигаемое ударом смычка о струну, — все это приводило в недоумение даже самых искушенных знатоков скрипки. Во-вторых, никто никогда не слышал, чтобы Паганини занимался на инструменте.

Кроме того, тайна, которой сам Паганини вольно или невольно (скорее первое) окружал свой исполнительский метод, также создавала почву для распространения подобной легенды. Великий скрипач немало сделал для того, чтобы запутать вопрос о своем «секрете», возбудив тем самым любопытство профанов и жажду раскрыть его «тайну» у профессиональных музыкантов. Клятва, данная им Шоттки в том, что он знает тайну, «которой не

может научить ни одна консерватория», как и приведенный им факт «чудесного» превращения посредственного виолончелиста Чанделли в первокласснейшего музыканта, сильно отдает сенсацией. «Клянусь вам, что я говорю правду, я уполномочиваю вас подчеркнуть это в моей биографии. О моей тайне до настоящего времени знает только один человек — Гаэтано Чанделли, которому 24 года. В течение долгого времени он весьма посредственно играл на виолончели и совсем не имел успеха. Так как молодой человек меня заинтересовал, я решил оказать ему услугу и поделился с ним моим открытием. В результате он по истечении трех дней сделался совершенно другим, и все были удивлены внезапным чудесным превращением, которое произошло с его игрой. Раньше он «драл» струны и по-ученически вел смычок; теперь же звук его стал мягким, полным и приятным; он вполне овладел смычком и производит на своих слушателей величайшее впечатление»<sup>3</sup>. Паганини даже выдал в этом Шоттки расписку: «Гаэтано Чанделли из Неаполя при помощи магического приема Паганини стал первым виолончелистом Королевского театра и мог бы быть первым в Европе». Для вящей убедительности расписка была отдана Шоттки на хранение пражскому композитору Томашеку<sup>4</sup>.

«Кого мистифицировал Паганини, — задает вопрос один из его биографов, — Шоттки, которому он выдал «магическую» расписку, или доверчивого Чанделли, который, как известно, так и не добился мировой славы»<sup>5</sup>.

Последующие поколения скрипачей по-разному пытались раскрыть «секрет Паганини». Одни видели его в способе держания скрипки, другие в аппликатуре, третьи в способе настраивать инструмент. Написаны десятки работ — от «Секрета Паганини для струнных инструментов, фортепьяно и малого барабана» до «Новой теории аппликатуры» А. Ярози.

Но никто не увидел в его «секрете» того, что усматривали в нем наиболее проницательные современники. Они отмечали, что у Паганини «техника никогда не служит самоцелью, а только средством для усиления выразительности» и что, следовательно, его «секрет» неотделим от его творческого метода и своеобразного склада исполнительского гения.

Тем не менее, бесспорно, что наряду с особенностями

двигательного аппарата Паганини, обусловленными его своеобразными анатомо-физиологическими данными и индивидуальным исполнительским стилем, техника его игры основывалась на объективных предпосылках, представлявших собой новый, прогрессивный этап в историческом развитии «постановки скрипача» и приемов игры, которые были достигнуты в результате упорной творческой работы и исканий художника. Как отмечает Беннати, «чтобы сделаться тем, что из себя представляет Паганини, надлежало иметь не только музыкальный слух и нежные, чувствительные органы, но и превосходный ум»<sup>6</sup>.

Лишь однажды в беседе с Шоттки Паганини, отбросив арлекинады, приоткрыл (но только лишь приоткрыл) непроницаемую завесу, за которой он скрывал от чересчур любопытных профессионалов секрет своего исполнительского искусства.

«Мой секрет, если я могу так выразиться,—говорил Паганини Шоттки,—укажет артистам иную дорогу, заставит их глубже, нежели это делалось до сих пор, изучать природу, свойства инструмента, несравненно более богатого, чем это принято думать. Открытие мое есть результат не простой случайности, но долгих, упорных исканий. Зная его, не будешь испытывать потребности упражняться по 4—5 часов ежедневно. Оно должно окончательно вытеснить нынешнюю методу, в большей степени обременяющую ученика, чем способствующую его успехам. Я должен добавить, что глубоко ошибаются те, которые думают, что мой секрет заключается в манере настраивания скрипки или же исключительно в правой руке. Надо уметь мыслить, чтобы понять это»<sup>7</sup>.

В последних словах Паганини дает ключ к раскрытию одной из сторон своего «секрета». Не может быть сомнения, что речь идет о рациональных приемах игры и методе занятий. К ним он пришел в результате многолетнего опыта.

Паганини был одержим идеей, позднее, хотя и в ином плане, увлекшей Листа. Последний писал в 1863 году: «Моя сорокалетняя возня с фортепьяно наводит меня на мысль не мучить напрасно играющего и предоставить ему, при умеренной затрате сил, возможно больший звуковой и силовой эффект»<sup>8</sup>.

Разговоры о том, что Паганини никто и никогда не слышал занимающимся, следует отнести к тем легендам,

которыми были окружены жизнь и деятельность артиста. «Если бы Паганини, заставлявший душу свою говорить струнами своей скрипки, провел три дня не упражняясь,— пишет Бальзак,— он потерял бы, по его выражению, регистр своего инструмента (так он обозначал связь, существующую между деревом, смычком, струнами и им самим); будь эта согласованность нарушена, он сразу бы стал заурядным скрипачом»<sup>9</sup>.

Известно, что в детстве и юности Паганини проводил целые дни за инструментом. Работал он много и в зрелые годы. Но, находясь в постоянных разъездах, занимаясь, к тому же, композицией, он, естественно, не имел возможности уделять работе на скрипке столько времени.

Впрочем, для постоянно концертирующего артиста, каким был Паганини, это и не является в такой степени необходимым. Фриц Крейслер, например, считает, что в таких случаях бóльшую роль играет общий эмоциональный тонус, душевное состояние артиста, а не гимнастический тренаж пальцев.

«Я много работал в своей жизни,— рассказывает Крейслер,— но всегда находил, что слишком большое количество чисто технической музыкальной работы утомляло меня и неблагоприятно действовало на мое воображение. Я считаю, что, как правило, необходимо упражняться столько, сколько нужно, чтобы пальцы были в хорошем состоянии; нервное напряжение таково, что не может быть и речи о том, чтобы работать больше. А для концертирующего скрипача во время концертных поездок, когда он играет каждый день, техническая сторона исполнения не является всепоглощающей. Для него важнее оставаться умственно и физически свежим и быть в нужном настроении для своей работы. Искренность и самая личность исполнителя являются первыми важнейшими основами. Техническая подготовка есть нечто такое, что само собой разумеется»<sup>10</sup>.

Конечно, это отнюдь не означает, что Паганини не работал на инструменте. Его занятий могли не слышать не потому, что он играл намасленным смычком, как это анекдотически полагают некоторые биографы, а потому, что он применял систему «беззвучных» упражнений без помощи смычка, а также вообще без инструмента.

Однажды, когда Паганини должен был играть свои

вариации на известную арию из «Дон-Жуана» Моцарта — «*La ci darei la mano*», которые долго не исполнял, в день концерта «он читал (разрядка моя.—И. Я.) в продолжение часа партицию, и этого было достаточно, чтобы возобновить ее в памяти»<sup>11</sup>. Иными словами, Паганини применял метод изучения пьесы без инструмента, рекомендованный, спустя почти столетие, пианистом Иосифом Гофманом.

Скрипач Элиасон, которому Паганини посвятил один из своих каприччо, не вошедший в его знаменитый сборник, утверждал, что Паганини приобрел замечательную эластичность пальцев левой руки, постоянно упражняясь беззвучно, т. е. без помощи смычка<sup>12</sup>.

Подобной системы занятий придерживался и ученик Паганини Камилло Сивори. Он всегда пояснял, что именно благодаря этому развил пальцы до того, что смог брать децимы. При этом Сивори показывал на свои руки<sup>13</sup>.

Известен случай, когда один англичанин, во что бы то ни стало желавший проникнуть в секрет занятий артиста, подсмотрел в замочную скважину двери номера в гостинице, как «Паганини подносит скрипку к подбородку... Однако молчание не нарушалось, потому что он, занимавшийся, без сомнения, сочинением какого-нибудь нового произведения, прогуливался лишь пальцами по грифу, не прикасаясь смычком к струнам» (разрядка моя.—И. Я.)<sup>14</sup>.

Не исключено, что на мысль о «беззвучных» занятиях на скрипке Паганини могла навести его игра на гитаре. Особенности гитарной техники требуют при извлечении аккордов и отдельных интервалов длительного прижима пальцев к грифу.

Во всяком случае представляется бесспорным, что, работая без инструмента, а также применяя «беззвучную» систему занятий без помощи смычка, в которой большую роль играет психо-физиологический фактор, Паганини сделал важный шаг на пути выработки рациональных приемов овладения скрипичной техникой.



## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Нет! У Паганини никогда не было ученика и не могло быть, ибо лучшему, что он умел, тому, что есть высшего в искусстве, нельзя ни научить, ни научиться.

Гейне

Паганини не оставил после себя школы. Артист никогда не вел систематической педагогической работы, лишь время от времени давал уроки. Незадолго до смерти он задумал опубликовать свою методику и открыть собственную консерваторию, но этот замысел не был осуществлен.

Тем не менее у него были ученики, хотя сам он признавал своим учеником только Камилло Сивори.

Сведения о педагогической работе Паганини более чем скудны. Но и то немногое, что дошло до нас, дает возможность восстановить некоторые характерные черты, присущие ему как педагогу.

Паганини занимался не только со скрипачами, но и с виолончелистами, давал советы пианистам и гитаристам, использовал свой педагогический опыт в работе с оркестром. Он неизменно связывал применявшийся им педагогический метод со своим «секретом». Первые сведения о педагогической работе Паганини относятся к луккскому периоду его жизни. В Лукке молодой артист вел разностороннюю музыкальную деятельность — выступал солистом, камерным исполнителем, играл на гитаре, дирижировал оперой, а также изучал игру на альте и виолончели.

Он давал уроки виолончелисту Анджело Торре «с большой пользой для последнего», проявлял и дружеский интерес к Франческо Бандеттини — первому контрабасисту королевского оркестра. Паганини убедил его изменить свой способ игры на контрабасе, который тот находил «превосходным»<sup>1</sup>.

Слушая игру других луккских скрипачей (там в это время было «пять искусных профессоров»), он иногда убеждал их «очень вежливо» и «без какого-либо подчеркивания своего превосходства» в предпочтительности другой методики<sup>2</sup>.

Учениками Паганини по Лукке были Деллепиане и

Джованнети — «два хороших скрипача». Специально для них он писал «кое-какую музыку с совершенным мастерством»<sup>3</sup>.

Это говорит о том, что Паганини обучал своих учеников на собственных произведениях, — способ, распространенный в то время в педагогической практике. Тогда еще не было принято развивать технику скрипача на специальных инструктивных сочинениях — упражнениях и этюдах. Получив от преподавателя начальные познания в игре на инструменте, ученик обучался затем на художественной музыкальной литературе.

Ученицей Паганини была известная итальянская скрипачка Катарина Кальканьо. Уроки длились в течение восьми или десяти недель, когда ей было семь лет<sup>4</sup>. В Неаполе он занимался с упоминавшимся уже виолончелистом Гаэтано Чанделли.

Паганини приходилось прослушивать и множество молодых исполнителей — скрипачей, пианистов, гитаристов. Некоторые домогались прослушивания с единственной целью — иметь повод назвать себя учеником «знаменитого Паганини».

Во время этих прослушиваний Паганини, конечно, делал критические замечания, давал педагогические советы, как это было в случае с пианисткой Кларой Вик.

Концертирующие скрипачи, и среди них и Аполлинарий Контский, нередко рекламировали себя учениками Паганини. Контского Паганини слушал дважды — в Варшаве и в Париже — и дал письменный отзыв о его игре. На афишах концертов Контского неизменно фигурировало: «Единственный ученик знаменитого Паганини».

Великий артист относился равнодушно к тому, что многие скрипачи называли себя его учениками, видимо, не придавая большого значения своей педагогической работе.

Лишь один-единственный раз, в 1828 году, Паганини решительно протестовал, когда малолетний скрипач Джакомо Филиппо, выступавший с концертами, объявил себя его учеником: «Что касается мальчика Филиппо, то должен сказать, что он никогда не был моим учеником. Напротив, я рекомендовал ему хорошего учителя, который мог бы быстро продвинуть его в музыкальном искусстве, так как он имел природный талант к этому. Сейчас он дает в Милане концерты, а затем едет в Париж и Лондон. Мальчик Сивори единственный, кого я могу назвать своим

учеником. Он давно выступает в Париже, где его концерты имеют шумный успех»<sup>5</sup>.

Игре на скрипке Сивори начал обучаться в пятилетнем возрасте под руководством некоего Рестано, местного музыканта, дававшего уроки гитары его сестрам. Отец Сивори, богатый генуэзский купец, был против того, чтобы его сын стал профессиональным музыкантом. Но Паганини, прослушав мальчика и найдя в нем талант, убедил отца отказаться от своего решения и сам начал заниматься с маленьким виртуозом.

Уроки с Камилло продолжались семь месяцев. Необычайные успехи мальчика Паганини ставил в прямую связь со своим «секретом». «Этому молодому человеку, — рассказывал впоследствии Паганини Шоттки, — обладающему, пожалуй, тончайшим слухом в мире, было семь лет, когда я преподавал ему первые понятия о гамме. Через три дня он уже играл некоторые пьесы, и все говорили: «Паганини совершил чудо», а через две недели он уже выступил публично»<sup>6</sup>.

Следуя своему методу, Паганини написал для Сивори ряд пьес («Кантабиле и вальс», «Кантабиле», «Концертино»). Характерно, что все пьесы написаны с сопровождением гитары.

Уезжая из Генуи, Паганини рекомендовал Сивори продолжить занятия со своим старым учителем Костой, а с 1824 года поручил работу с ним своему луккскому ученику Деллепиане, который хорошо был знаком с педагогическим методом Паганини.

Сивори оставил любопытные воспоминания о своих занятиях с Паганини: «Он, вероятно, был самым плохим учителем скрипки, которые когда-либо существовали. Он был краток и язвителен в своих замечаниях, когда я неправильно играл какое-либо из заданных им упражнений. Эти упражнения состояли обычно из собственных композиций Паганини, написанных торопливым, судорожным почерком, как если бы ему скучно было писать столь простые вещи, в особенности для своих учеников. Его основной метод обучения заключался в том, что пока я пытался сыграть новые заданные им упражнения, он ходил по комнате, делая по временам с насмешливой улыбкой язвительные замечания. Когда я кончал, он подходил ко мне молча, с тем же насмешливым выражением и, оставаясь несколько мгновений безмолвным, мерил меня взгля-

дом с ног до головы; только тогда он спрашивал, думаю ли я, что все сыграл так, как мне было показано. Трепещущим от волнения голосом я отвечал: «Нет». — «А почему нет?», — спрашивал он. После нескольких мгновений молчанья я осмеливался сказать, что не мог играть, как он, потому что не имею такого таланта. «Талант не требуется, все что нужно — это настойчивость и старание». Тем не менее он охотно давал мне другое упражнение и, хватая скрипку, как лев ягненка, не глядя в рукопись и расхаживая все время по комнате, так играл новое упражнение, что приводил меня в отчаяние. Однако один урок запомнился мне навеки; с тех пор я ежедневно играю гаммы»<sup>7</sup>.

Из этого живого описания уроков Паганини можно, прежде всего, вывести заключение, что метод его преподавания основывался на личном показе — особенность, присущая почти всем артистам, ведущим педагогическую работу.

Последняя фраза приводимых здесь воспоминаний Сивори показывает, сколь важное место отводил Паганини в своем методе овладения культурой игры на скрипке исполнению гамм. Он сам, рассказывая Шоттки о занятиях с Сивори, говорил, что прежде всего «преподал ему понятие α гамме».

Отголоски разговоров Паганини на эту тему можно найти у Стендаля, который общался с ним в бытность свою в Венеции и Милане. Стендаль не играл на скрипке. Тем не менее в его «Жизни Россини» мы встречаемся со следующим примечательным высказыванием, касающимся значения гамм не только в выработке техники левой руки, но и культуры звука скрипача: «Чтобы хорошо играть на скрипке, следует в течение восьми лет ежедневно по три часа заниматься гаммами. Тогда на концах пальцев левой руки образуются большие мозоли, которые очень деформируют руку, но дают возможность извлекать из инструмента совершенные звуки (разрядка моя. — И. Я.). Если самый искусный скрипач проведет три-четыре дня, не занимаясь по два часа гаммами, звук у него не так чист и пассажи менее блестящи...»<sup>8</sup>

Сивори подтверждает слова Бартоломео Квиличи о том, что Паганини писал для учеников упражнения, и указывает, что при их изучении необходимы «настойчивость и старание».

Своему ученику Паганини передал и метод беззвучных

занятий без помощи смычка, о чем рассказывал сам Сивори.

Как известно, игра Сивори отличалась исключительным техническим мастерством, особенно при исполнении произведений своего великого учителя. Но он не унаследовал поэтического духа, глубины и одухотворенности, присущих Паганини: «Тому, что есть высшего в искусстве, нельзя ни научить ни научиться».

Продолжатель дела мастера — не Сивори, а триада великих артистов-романтиков — Эрнст, Вьётан и Венявский. Никто из них не был его учеником, но все они творчески развили эстетические принципы учителя. Эрнст, о котором Гейне писал, что он, «быть может, величайший скрипач наших дней, подобен Паганини как своими недостатками, так и своей гениальностью»<sup>9</sup>, неоднократно слышал игру Паганини и долгое время повсюду следовал за ним. Юного Вьётана Паганини благословил на артистическую деятельность, предсказав ему, что он станет «великим человеком». Венявскому было пять лет, когда умер Паганини, и он никогда не слышал его игры. Но он глубже всех почувствовал дух его музыки, проник в сокровенные тайны его магического искусства и благодаря этому сумел проложить пути, ведущие к реалистическому скрипичному исполнительству.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Его удивительная, словно превосходящая самое себя, техника никогда не служит самоцелью, а средством для углубления выразительности.

*Из отзыва пражской прессы об игре Паганини*

Конкретные сведения об исполнительской манере Паганини, его приемах игры, способе обращения с инструментом можно почерпнуть в дошедших до нас описаниях современников. Правда, они часто дают лишь приблизительное и порою субъективное представление. Но работы та-

ких вдумчивых профессионалов, какими были доктор Беннати — автор «Физиологического очерка о Никколо Паганини» — и капельмейстер Гур, написавший «Искусство игры на скрипке Паганини», лично знавших великого скрипача и близко общавшихся с ним на протяжении длительного времени, представляют большую познавательную ценность.

Ряд уточняющих сведений содержится в отзывах критики на концертные выступления Паганини, а также в мемуарной литературе.

Важным источником является дошедший до нас иконографический материал, и не столько портреты Паганини, авторы которых были больше поглощены задачей передать индивидуальное своеобразие его облика, чем особенности процесса игры на инструменте, сколько карикатуры. Именно на карикатурах, хотя в преувеличенном, а порою и гротесковом виде, переданы наиболее характерные, бросающиеся в глаза особенности «постановки», держания скрипки, внешняя манера обращения Паганини с инструментом.

На основе критического сопоставления разбросанных сведений можно нарисовать следующую картину «постановки» Паганини-скрипача.

Положение корпуса. Тело Паганини, исключительно гибкое, будто из резины, легко приспосабливается к нужному для игры положению, объему, прыжку, любому движению. Отсюда — непринужденность и свобода «позитур» за инструментом.

При игре Паганини опирается на левую ногу, выдвигая вперед слегка согнутую правую («центр тяжести тела опирается у него на левую сторону», — пишет Гур<sup>1</sup>). Эта поза запечатлена решительно на всех рисунках, изображающих играющего Паганини.

«Постановка» Паганини лишена той «благородной» статики, которая отличает представителей классической школы. «Постановка» Паганини динамична. Во время игры он полон движения. Однако без внешней аффектированной жестикуляции. Паганини отрицательно относился к исполнителям, злоупотребляющим движениями. Юная Клара Вик, которую слушал Паганини, рассказывает: «Он похвалил меня, но сказал, что я слишком суежусь за инструментом, что я не должна делать так много движений телом, когда играю».

Движения Паганини-скрипача необычайно выразитель-

ны и отличаются своеобразием смелых «линий», как бы «зрительно» отображая воплощаемые им музыкальные образы. «Если его слушаешь, надо также его видеть—столько жизни, чувства, самой поэзии в его движениях»<sup>2</sup>.

**Держание инструмента.**  
Манера держания скрипки у Паганини во многом определяется особенностями анатомо-физиологического строения верхней части его плечевого пояса и рук. «Заметьте только, как он берет и представляет скрипку, как действует рукой, и назовите артиста, который мог бы ему подражать. Кому, например, доступно в известных пассажах сложить на груди почти крестообразно локти рук?»<sup>3</sup>

Эти слова Беннати, свидетельствующие о необычайной длине рук Паганини, подтверждаются многочисленными изображениями играющего артиста—скульптурой работы Ж.-П. Дантана, силуэтом художника А. Эдуара и другими.

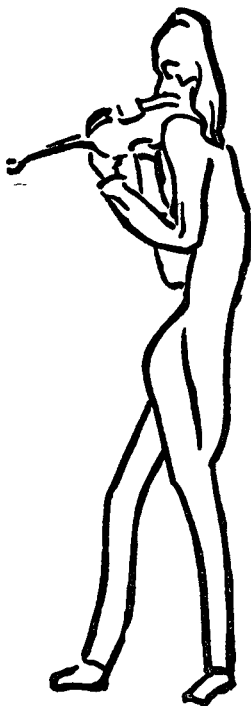
Для Паганини характерно строение верхней части плечевого пояса в форме так называемых «высоких плеч». Особенно ярко это выявлено в строении левого плеча, которое было на дюйм выше правого; когда он опускал руки, правая казалась длиннее левой. Отмеченная выше особенность, а также своеобразие строения ключицы позволяют Паганини, несмотря на длинную шею, «держат скрипку в устойчивом положении одним лишь подбородком, не прибегая к держанию инструмента левой рукой»<sup>4</sup>. Этим объясняется полная свобода движений, необходимая при исполнении «скачков» на большие интервалы, столь типичных для техники левой руки Паганини.

На всех изображениях играющего Паганини отчетливо видна манера держания скрипки с помощью приподнятого плеча и сильно отведенного вправо локтя левой руки, упирающегося в грудь, что отмечает и Гур: «Острый угол локтя с вывернутым внутрь плечом прижимался у него к телу»<sup>5</sup>.



Постановка Паганини (по З. Эберхардту)

Художники запечатлели удивительную, гармоничную работу организма, в которую естественно включен инструмент. Особенно ярко это органическое слияние исполнителя с инструментом выявляется в скульптуре Дантана; скрипка как бы является естественным продолжением тела Паганини, самостоятельным органом музыкальной речи.



Постановка Паганини  
(по З. Эберхардту)

Отсутствуют какие-либо описания положения головы и места держания Паганини скрипки. Как известно, в этом отношении в начале XIX века не было строго установленных правил. Многие выдающиеся скрипачи держали инструмент по-разному: Витти — налево от струнодержателя, Френцль — направо, а Шпор на самом струнодержателе, на котором он помещал изобретенный им подбородник.

На некоторых рисунках, как, например, на одной лондонской карикатуре 1831 года, Паганини изображен держащим скрипку направо от струнодержателя. Это дало основание ряду исследователей утверждать, что именно данный способ типичен для Паганини. Однако вряд ли это соответствует действительности. Держание скрипки направо от струнодержателя обуславливает почти диагональное и плоское положение инструмента, а также сильное отведение влево локтя левой руки. Между тем, для Паганини, наоборот, типично сильное отведение локтя левой руки вправо, что при данном держании инструмента почти невозможно. Кроме того (и это, пожалуй, главное), держание скрипки направо от струнодержателя затрудняет игру в высоких позициях и в особенности на струне *Соль*; но последнее как раз и являлось наиболее характерной особенностью скрипичного стиля Паганини.

Как же в действительности держал Паганини скрипку? На это дает ответ инструмент, на котором всегда играл



великий артист (он ласково называл его «пушкой»). Эта скрипка Гварнери дель Джезу, относящаяся к последнему периоду работы знаменитого мастера, отличается необычайной силой и полнотой звучания струны *Соль*. Она покрыта лаком темно-красного оттенка, и на левой стороне деки, в том месте, где обычно держат подбородок, лак настолько сильно стерт, что образует пятно овальной формы — неопровержимое свидетельство того, что Паганини держал скрипку налево от струнодержателя.

Видимо, вследствие удлиненной формы подбородка и большого размера головы Паганини зрительно получалось впечатление, будто он захватывает подбородком частично и правую от струнодержателя сторону деки. Это зафиксировано на большинстве изображений играющего Паганини, что и ввело в заблуждение некоторых исследователей.

Положение левой руки и пальцев. Вопреки канонам классической методы, предписывающим держать локоть левой руки в первых трех позициях вертикально, под скрипкой, и лишь при переходе в более высокие позиции постепенно выводить его вправо, Паганини сохраняет вывернутое вправо положение локтя при игре во всех позициях — низких и высоких.

Необычное положение локтя левой руки, представлявшееся поборникам классической методы «натянутым» и «принужденным», исторически явилось новым прогрессивным приемом в постановке скрипача. Оно было обусловлено единым положением левой руки во всех позициях, принятым Паганини за основу постановки. Это упростило технику игры, уничтожило лишние, побочные движения, сковывавшие свободу и непринужденность переходов в позиции, что было особенно важным для Паганини, учитывая быстроту и стремительность его игры.

Пальцы Паганини современники характеризуют по-разному. По свидетельству Гура, они «не очень большие, однако он сумел их так растянуть (подобно выдающимся пианистам, которые с юности приучают свои руки к широким растяжениям), что мог одновременно взять растяжения в три октавы»; Фетис утверждает, что пальцы Паганини «большие, сухие и нервные».

Важные сведения мы находим в воспоминаниях доктора Ф. Пиранди, близко знавшего Паганини во время его пребывания в Марселе в 1839 году. «На левой руке у Пага-

нини пальцы на сантиметр длиннее, чем на правой... Форма и гибкость его левой руки единственные в своем роде; например, он без всякого усилия отгибал большой палец назад, под совершенно необычным углом. Казалось, что у него пальцы необыкновенно длинные, но это было не так. В спокойном состоянии они нормальной длины, но очень тонкие и гибкие. Играя, он растягивает их до необычайности»<sup>6</sup>.

Об исключительной гибкости пальцев Паганини пишет и Беннати: «Кисть его руки не больше обычного размера, но он удваивает ее объем, пользуясь растяжимостью частей, ее составляющих. Так, например, он может изогнуть первые суставы пальцев левой руки, которые касаются струн, не изменяя положения кисти, в сторону, совершенно противоположную естественному их сгибу, и делает это с изумительной легкостью, верностью и быстротой»<sup>7</sup>.

«Он отгибал большой палец до удивления далеко назад, так что его ноготь касался поверхности руки», — пишет Элиза Полько<sup>8</sup>. Все это говорит не только о гибкости пальцев, но и о том, что независимость движений каждого отдельного пальца была доведена Паганини до предельной степени. Без этой независимости пальцев он не мог бы добиться своих *tours de forces* вроде одновременного исполнения мелодии и аккомпанемента к ней, трели пиццикато и т. п.

На поразительную «технику» большого пальца Паганини обратил внимание и А. Улыбышев, сам отлично владевший скрипкой. «Большой палец левой руки, который служит нам почти исключительно для поддержки скрипки, работал у Паганини на струнах наравне с другими. В адажью, например, он исполнял смычком плавную широкую мелодию в двойных нотах, между тем как с помощью большого пальца и еще чего-то непостижимого выводил *pizzicato* презатейливый бас или аккомпанемент к той мелодии»<sup>9</sup>.

В «технике» большого пальца у Паганини видели обычно лишь один из его кунштюков. Между тем необычайная гибкость, подвижность этого пальца, «независимость» были тесно связаны со способом держания плеча и локтя левой руки и проистекали из ее единого положения во всех позициях. Именно исключительная подвижность большого пальца, в отличие от его статичной функции, ограниченной, согласно правилам классических метод, в основном

задачей поддержки скрипки, обеспечивала необходимую свободу движения на грифе левой руки при переходах в позиции и скачках на большие интервалы. Это позволяло Паганини с непогрешимой точностью исполнять труднейшие пассажи в головокружительном темпе.

Вместе с тем, «технику» большого пальца Паганини использовал и в совершенно ином плане. Так, Гур указывает, что Паганини «помещал большой палец левой руки посреди шейки скрипки и благодаря растяжимости руки мог играть одинаково свободно в первых трех позициях, не меняя положения руки»<sup>10</sup>.

Пальцы Паганини отличались не только исключительной гибкостью и растяжимостью, но также невероятной силой и цепкостью, четкостью артикуляции, подвижностью. Эти качества ярко проявляются в его феноменальной технике игры пиццикато (вплоть до исполнения трелей пиццикато), в пассажной технике (Эрнст рассказывает, что «пассажи звучали у Паганини подобно выстрелу из пистолета»)<sup>11</sup>, а также в излюбленной им игре «тремоло», впервые введенной Паганини в скрипичное исполнительство как прием техники левой руки.

Ф. Энгельс приводит игру великого скрипача как пример той высокой ступени совершенства, достигнутого человеческой рукой, на которой она смогла, «как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»<sup>12</sup>.

**А п п л и к а т у р а.** Произведения Паганини, отличающиеся новизной содержания и технической фактуры, требовали от исполнителя применения иных видов расположения пальцев на грифе, что в свою очередь вызывало необходимость использования новых аппликатурных приемов. Это и естественно. Еще Ф. Э. Бах писал: «Почти каждая новая мысль (в музыке) имеет собственную аппликатуру; поэтому и современный способ музыкального мышления, резко отличающийся от прежнего, ввел новую аппликатуру»<sup>13</sup>.

Многие аппликатурные приемы Паганини, связанные с индивидуальными особенностями его исполнительской манеры, могут показаться необычными. Но историческое значение их исключительно велико: этими приемами он сломал условности классической школы XVIII века, препятствовавшие внедрению в исполнительскую практику нового стиля игры. Паганини снял позиционность в скри-

пичной игре, что неограниченно расширило возможность использования разнообразных аппликатурных приемов.

Своеобразие аппликатуры Паганини не осталось незамеченным современниками. Выше приводилось свидетельство Гура о том, что Паганини «помещал большой палец левой руки посреди шейки скрипки и благодаря растяжимости руки мог играть одинаково свободно в первых трех позициях». Иными словами, Паганини применял игру в смежных позициях, основанную на охвате возможно большего числа звуков при неизменном положении руки. Этим он ввел в практику скрипичной игры один из важнейших рациональных аппликатурных приемов, базирующийся на экономии движений руки, получивший большое распространение в современном скрипичном исполнительстве.

«Аппликатура Паганини, иногда неправильная или, лучше сказать, свободная от всяких аппликатурных правил, является не капризом, а результатом углубленной и разумной методы», — замечает Лафалек<sup>14</sup>. «Он играет своей особой аппликатурой труднейшие пассажи», — указывает Лихтенталь<sup>15</sup>. «То, чего достигает на скрипке Паганини, — пишет Фетис, — имеет мало общего с тем, чего обыкновенно достигают на этом инструменте; он добивается этого совсем особым методом. Также его аппликатура не походит ничем на ту, которую указывают в школах. Часто Паганини начинает одним пальцем вместо другого, еще чаще играет одним и тем же пальцем несколько нот»<sup>16</sup>.

Вышесказанное находит подтверждение в работе Гура «Искусство игры на скрипке Паганини». В главе «О произведениях Паганини на одной струне и их исполнении» Гур указывает, что существенным моментом в овладении приемом игры на одной струне *Соль* является развитие совершенной техники гамм. «В очень высоких позициях Паганини играл гаммообразные пассажи одним пальцем»<sup>17</sup>:



В главе «Высшие трудности Паганини» Гур приводит

образцы аппликатуры растяжений, применявшихся Паганини<sup>18</sup>:



Гур обращает внимание на аппликатуру пассажей децимами, основанную на замене в самых высоких позициях (где расстояния на грифе значительно меньше, чем в низких позициях), аппликатуры первого и четвертого пальцев — аппликатурой первого и третьего<sup>19</sup>:



При игре октавами Паганини обычно применял аппликатуру первого и третьего пальцев, редко пользуясь аппликатурой так называемых фингерзаций (1—3, 2—4).

Некоторые аппликатурные примеры Паганини имеют своим источником игру на гитаре. Вероятно, часто встречающееся в гитарной технике уплотненное расположение пальцев подсказало ему аккордовые сочетания звуков, основанные на сверхуплотненном расположении пальцев на грифе, какие мы встречаем в его «Каприччи»:



С другой стороны, большие растяжения пальцев, применявшиеся в игре на гитаре, также не остались без влияния на развитие характерных для Паганини приемов скрипичной техники.

(arr. k)

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The first staff begins with the instruction "Guitar Arrangement" and a treble clef. The score is heavily annotated with slurs and other markings, suggesting a complex or technically demanding piece. The handwriting is fluid and characteristic of a composer or arranger's sketch.

*Violin:*

The image shows a handwritten musical score for a violin part. It consists of ten staves of music, each beginning with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's sketch. The first staff is labeled "Violin:" in a cursive hand. The music appears to be a single melodic line with some complex phrasing and ornamentation.

Кантабле и Вальс для скрипки с аккомпанементом гитары,  
посвященные Камилло Сивори (партия скрипки)  
Автограф

Применение аппликатуры большого пальца левой руки, на которое указывает не только Улыбышев, но и Фетис (Паганини применял его «для некоторых эффектов, даже для щипка струны Соль»), идет также от гитары. Это обычный прием в гитарной технике. И хотя некоторые гитаристы и отрицают художественную ценность данного приема, тем не менее он имеет распространение. Что Паганини сам пользовался им, не вызывает сомнения. В сочинениях, написанных им для гитары, встречаются аккорды, которые могут быть извлечены с помощью большого пальца. Например, следующий аккорд в менуэте фа мажор для гитары соло:



Стремясь к достижению наибольшей связанности и певучести звучания в кантатиле с помощью приемов техники левой руки, Паганини прибегал часто к замедленному скольжению (портаменто) одним и тем же пальцем для выразительного соединения звуков при переходе в позиции.

Драгоценнейший документ представляет собой сохранившаяся рукопись пьесы «Кантабиле и вальс» Паганини с собственноручно поставленной им аппликатурой для юного К. Сивори<sup>20</sup>:



В особенности часто применял Паганини скольжение одним и тем же пальцем на полутонах<sup>21</sup>:







Правая рука Паганини. Гипсовый слепок



**Скрипка Паганини работы Гварнери дель Джезу**

Этот принцип выбора аппликатуры в кантилене у Паганини подтверждает и Гур, приводя его аппликатуру в каприччо № 21<sup>22</sup>:



**Вибрация.** Прием портаменто в кантилене, связанный с особым выбором аппликатуры, Паганини сочетал с широким использованием вибрации. Классическая школа рассматривала вибрацию лишь как один из видов «украшений» и относила ее к области орнаментики. Так в «Трактате об украшениях в музыке» Джузеппе Тартини — важнейшем источнике для изучения принципов стиля исполнения в Италии XVIII века — вибрация, именуемая «тремоло», рассматривается как вид «игровых манер». Применять «тремоло» разрешалось, как и другие украшения (трель, форшлаг и т. п.), только в отдельных случаях, «когда этого требовал аффект»<sup>23</sup>.

Однако не все, видимо, следовали этому правилу. Леопольд Моцарт в своей «Основательной скрипичной школе» иронически отзывается об исполнителях, которые непрерывно «дрожат» (т. е. вибрируют. — И. Я.) на каждой ноте, словно их «трясет лихорадка»<sup>24</sup>.

Вибрацию надо применять только в тех случаях, когда это требуется «самой природой». По Тартини и Моцарту, применение вибрации возможно при длинных выдержанных звуках, особенно в «завершающих музыкальных фразах». При «*mezza voce*» — подражании человеческому голосу, «дрожание», напротив, «никогда не должно применяться»<sup>25</sup>.

Звуки, которые разрешалось вибрировать, обозначались в нотах специальной волнистой линией, проставляемой сверху. Вот как, например, рекомендует Шпор исполнять свой девятый концерт<sup>26</sup>:



Многие упрекали Паганини в злоупотреблении вибрацией. Однако из «украшения», применявшегося классической школой лишь эпизодически, вибрация у Паганини превращается в мощное эмоциональное средство художественной выразительности, становится одним из важнейших элементов исполнительского искусства скрипача.

«В пении Паганини часто применял эффект трепещущей вибрации. Цмящие звуки его легато на баске, в соединении с своеобразной вибрацией, властно проникают в душу»<sup>27</sup>. «Он приводил квинту в такую вибрацию, что ее звуки пересиливали звон серебряного колокольчика, поставленного рядом и настроенного под известный тон»<sup>28</sup>.

«Своеобразен также «дрожащий» звук у Паганини в адажио. В этом он не менее оригинален, чем в передаче характера «Аллегро маэстозо» и «Рондо»<sup>29</sup>.

Широкое применение Паганини вибрации естественно вытекало из колористической трактовки скрипки, так как вибрация — это важнейший элемент звукового колорита. Вместе с тем, вибрация является и элементом динамичности звука. Она придает звучанию смычкового инструмента большую интенсивность, что способствует его «носкости» — легкости распространения в акустических условиях большого концертного помещения. Поэтому, несмотря на упорное сопротивление апологетов классической школы, с начала XIX века вибрация прочно вошла в практику игры на смычковых инструментах как важнейшее выразительное средство.

Ожесточенная борьба, которая велась в этой области между защитниками классической метóды и поборниками романтизма, находит отражение в манифесте, опубликованном в Вене в 1814 году престарелым композитором Антонио Сальери: «Благоразумные профессора музыки со всем возможным старанием стремятся изгнать пронырливую и фальшивую метóду, распространившуюся с некоторого времени среди многих музыкантов как в пении, так и в игре на смычковых инструментах, известную под названием *maniera languida, smorfiosa* (сентиментальная манера, жеманная), но которая может быть охарактеризована как бессильная и гримасирующая манера. Скрипачи, альтисты и виолончелисты впадают в эту манеру, когда скользят по струне между двумя звуками, одним пальцем вверх и вниз; певцы — напротив, когда при скачках или переходах несут голос не с грацией и истинным искусством, а дергают и

волочат его, вроде того как плачет ребенок или мяукает кошка. При этом более всего удивительно, что исполнитель на смычковом инструменте или певец, применяющий эту методику, впадает в заблуждение, играя или исполняя это с серьезным выражением, так как достигает прямо противоположного впечатления, ибо подобная манера только иногда может быть использована как шутка в комическом. Теперь, когда все без исключения композиторы ничего так горячо не желают, как лишь того, чтобы эта поистине смешная и ложная методика исполнения музыки была бы совершенно оставлена, я, нижеподписавшийся, из долга и любви к своему искусству и к чести Общества друзей музыки, членом которого горжусь состоять, настоятельно прошу: если среди них найдется приверженец этой крайне безвкусной манеры, передать это пожелание благоразумных профессоров. Неотложность выполнения этого тем более необходима, что делом достойного уважения Общества, его единственной истиной и достойной награды целью является поощрение художественных произведений выдающихся мастеров их бесплатным публичным исполнением. Из внимания к слушателям и к самим мастерам нужно, чтобы благородная, серьезная и истинная методика исполнения стала бы неписанным правилом, добавлю даже больше — долгом».

Вена, май 1814 года

Антонио Сальери  
Придворный капельмейстер в Вене<sup>30</sup>

**Техника смычка.** Глубокое своеобразие, отличавшее технику смычка, проявилось у Паганини еще в период занятий у Косты. Рассказ Паганини о том, что он «не имел ни малейшего желания перенять способ ведения смычка своего учителя», является свидетельством того, как правильно замечает один из его биографов, что «уже тогда в ребенке сказалась та самобытность, та непоколебимая уверенность в правильности взятого им пути, которые только и могли привести к гениальной, до сих пор непревзойденной виртуозности Паганини»<sup>31</sup>.

Смычок для Паганини то же, что кисть для живописца. Не только самая манера извлечения звука, но и манера накладывания акцента и штриха была в такой же мере определяющей чертой его индивидуального стиля скрипки-

ча, в какой мазок, то есть манера накладывать краску, определяет индивидуальный стиль живописца.

«Каждым взмахом своего смычка, — писал Гейне, — Паганини вызывал перед моими глазами зрительные образы и картины»<sup>32</sup>. Характерно, что Гейне пишет именно о смычке.

О смелой новизне смычка Паганини, совершенно не походившего на «выдержанный», «связный» смычок скрипачей классической школы, свидетельствуют сохранившиеся отзывы критиков. Отзывы эти напоминают оценку классиками работ Делакура, кисть которого они величали «пьяной метлой».

Вспомним известную зарисовку английского художника Лэндсира: Паганини стоит на эстраде в излюбленной позе. Правая нога выставлена вперед. Ниспадающие пряди длинных волос, острый профиль, высоко поднятая рука, в которой он держит смычок, вызывают представление, будто перед нами какая-то вещая птица, готовая взвиться вверх. Он собирается нанести характерный, новый, паганиниевский «удар» о струны. Этот «удар» смычка запечатлен решительно на всех изображениях играющего Паганини.

Если Делакура был первым среди живописцев XIX века, осмелившимся писать красками, а не раскрашивать свои мысли, то Паганини был первый среди скрипачей, который стал играть, а не «петь» на скрипке. Отбросив идеал «связного пения» классиков, основанный исключительно на приемах ведения смычка, он полностью раскрыл инструментальную специфику скрипки.

Было бы ошибочно думать, что Паганини отвергнул искусство скрипичной кантилены; оно получило у него иной смысл. Паганини поднял скрипичную кантилену на новую, качественно иную высоту, придав ей всецело инструментальный характер, со всеми вытекающими отсюда специфическими приемами скрипичной техники. «Многие восторжались поэзией его игры; его считали великим певцом-скрипачом, создателем патетической и драматической школы, связанной с искусством смычка», — писал Фетис<sup>33</sup>.

Когда маленький Иоахим расспрашивал Мендельсона-Бартольди о Паганини, композитор рассказывал ему, что великий скрипач «глубоко волновал исполнением простой мелодии»<sup>34</sup>.

Каноны классической школы предписывали правила



**Н. Паганини**  
**Силует А. Эдуара**

определенных способов извлечения звука лежащим смычком (приблизительно в середине между подставкой и грифом) при отказе от использования таких выразительных средств техники левой руки, как вибрация и глиссандо (портаменто), связанного с частой сменой позиций. Отсюда—известная статичность и ограниченность тембрового диапазона кантилены у классиков. Все, что выходило за пределы «естественного», «нормального» звука скрипки, категорически отвергалось.

Известно предубеждение классиков против отскакивающих и летучих штрихов, игры флажолетами и пиццикато. По рассказам Данкла, Байо менялся в лице, когда скрипач играл пиццикато левой рукой, а пассажи исполнял летучим стаккато<sup>35</sup>. Еще в середине XIX века и даже позднее было живо предубеждение против летучих штрихов. Об этом говорят высказывания Малибрана, Шлеттерера и Гиене, в которых содержится резкое осуждение «героев прыгающих штрихов».

Постановка правой руки у Паганини отличалась чрезвычайным своеобразием. «Правая рука у него прочно опирается о туловище и почти не движется. Свободу действия имеет лишь локоть и согнутое запястье, которое двигается с большой легкостью и с величайшей быстротой управляет эластичными движениями смычка. Однако при исполнении очень отрывистых аккордов он употребляет нижнюю часть смычка, ближе к колодке, поднимая немного выше плечо и отводя локоть от туловища»<sup>36</sup>.

Из описания Гура следует, что Паганини применял низкое держание локтя правой руки, что подтверждается и рядом изображений играющего артиста. Таким образом, ошибаются исследователи, считающие, что «классический» пример высокого локтя в области скрипичной техники мы имеем в игре Паганини»<sup>37</sup>.

Вместе с тем, описание Гура, видимо, страдает неполнотой, так как столь типичный для Паганини «удар» смычка, о котором говорилось выше, исполнялся им с помощью высоко поднятых руки и локтя. Можно полагать, что Паганини не придерживался единого фиксированного положения правой руки и локтя, меняя его в зависимости от художественной задачи.

Следует заметить, что фиксированная высокая постановка локтя правой руки целесообразна лишь в том случае, если у скрипача руки нормальной длины или короче нор-



мальной. Тогда высокая постановка локтя обеспечивает больший диапазон размаховых движений правой руки. Наоборот, при чрезмерно длинных руках, как у Паганини, такое положение локтя нецелесообразно, поскольку оно еще больше «удлиняет» руку. Этим и объясняется то, что для Паганини обычным являлось низкое держание локтя.

«По сравнению со строгим и спокойным ведением смычка, характерным для скрипачей предшествующего периода, — продолжает Гур, — манеру Паганини можно было бы назвать неправильной и произвольной, если бы она не была результатом многолетних систематических упражнений. Он владеет смычком с разнообразием и свободой, какую только можно вообразить как в замедленном легато, так и в самых подвижных фигурах. Ниспровергая законы скрипичных штрихов, он исполняет затакт движением смычка вниз»<sup>38</sup>.

В противоположность скрипачам немецкой школы, для которых была типичной «жесткая хватка» смычка, Паганини, используя при извлечении звука естественный вес смычка, держит его легко и непринужденно, кисть руки свободно «свисает» вниз. Отсюда необыкновенные тонкость и разнообразие красок его звуковой палитры: «С помощью различных нюансов он придавал своим певучим мелодиям переливы тембров, которые невозможно описать словами. В пианиссимо его звук отличался исключительной мягкостью, нежностью, «был подобен вздоху». Недаром Шуберт писал о Паганини: «В Адажио я слышал пение ангела». Характерны для Паганини были и стремительные динамические нарастания в кантилене: «Он доводил звучание до такой степени силы, что слушатели боялись, не перейдет ли артист границ изящного, но этого никогда не случалось»<sup>39</sup>.

Поразительным богатством отличалась штриховая техника Паганини. Широко и разносторонне разработанную им технику ударных, отскакивающих и летучих штрихов он применял при игре в быстрых темпах, и столь резко контрастировала она с певучестью его смычка в кантилене, что превращалась в сильнейшее средство драматизации исполнения.

Никто из скрипачей до Паганини не использовал с такой смелостью и блеском динамические возможности штрихов. Ударная техника смычка Паганини — новое слово в скрипичном искусстве. В этом нельзя не видеть и влияния

приемов техники игры на молоточковом фортепьяно, с начала XIX века все больше и больше отвоевывавшего у скрипки концертную эстраду.

В особенности были характерны для Паганини различного рода отскакивающие, рикошетообразные штрихи. При игре Аллегро Паганини часто применял ударный мартелеобразный штрих, существенно отличавшийся по характеру звучания от классического мартеле. При исполнении последнего Парижская школа предписывала скрипачу «придавать каждому ударяемому, толчкообразному звуку возможно большую протяженность и употреблять верхнюю половину смычка для того, чтобы привести этим струну в такое колебание, которое придало бы звуку полноту и округлость»<sup>40</sup>.

У Паганини подобный штрих представлял нечто среднее между мартеле и плотным спиккато, исполнявшимся ударным отскакивающим движением смычка в его середине, в нюансе несколько слабее меццо форте. При этом рука оставалась совершенно спокойной, смычок держался большим и указательным пальцами, сила удара регулировалась мизинцем. Этот штрих, производивший «величайший эффект»<sup>41</sup>, Паганини применял при исполнении своих капричи:



Острая акцентировка слабых долей такта — излюбленный прием Паганини при игре в быстром темпе — придавала исполнению особую ритмическую заостренность, рельефность, динамичность. Этот прием был известен и в классической школе. Так, Л. Моцарт рекомендует «в веселых сочинениях лучше делать акцент при высшей ноте, дабы произношение было живее»<sup>42</sup>. Но классики не применяли данный прием в игре Аллегро, в технических пассажах, а

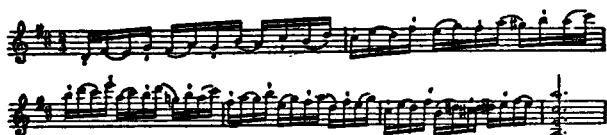
лишь при исполнении мелодии или фигураций в умеренном темпе:

Моцарт



Паганини

Паганини также широко использовал «асимметричные» комбинации звуков легато и мартеле с перемежающимися ударами на сильном и слабом времени, создающими как бы «ритмические перебои». Этот штрих, получивший название «штриха Паганини», он исполнял с неудержимой стремительностью в самых быстрых темпах, никогда «не нарушая тактового деления»:



Своеобразие ритмической стороны игры Паганини отмечалось современниками.

В своих воспоминаниях Б. Дамке пишет, что «Паганини ясно понимал также могущество ритма и со свойственной ему оригинальностью пользовался этим могучим элементом для произведения громадных эффектов. По всему этому нельзя не признать его приуготовителем новейшей романтической музыкальной школы»<sup>43</sup>.

Паганини редко применял твердое, так называемое «серьезное» стаккато Шпора и Липиньского, исполнявшееся этими скрипачами в умеренном темпе у конца смычка движением вверх. Подобного рода штрих он играл всегда плотно прижатым к струнам смычком движением вниз, «отрывая смычок толчками большого и указательного пальцев»<sup>44</sup>.

Обычно же Паганини употреблял одному ему свойствен-

ное, поразительное по эффекту звучания рикошетообразное стаккато. Он исполнял его ударом смычка о струну, заставляя «прыгать», в то время как пальцы левой руки пробегали с невероятной быстротой и ровностью по грифу в гаммообразных или арпеджированных пассажах; звуки сыпались подобно бисеру. Этот штрих исполнялся им, как указывает Гур, движением смычка вниз, в месте, отстоящем приблизительно на три дюйма от конца смычка. Смычок он держал очень легко, регулируя силу удара и быстроту движения мизинцем<sup>45</sup>.

Рикошетообразные штрихи в самых различных комбинациях встречаются решительно во всех сочинениях Паганини, причем, как видно из нижеприводимых примеров, он исполнял их не только ударом смычка вниз, как утверждает Гур, но и вверх<sup>46</sup>:





В описании Гура содержатся также и некоторые интересные детали, касающиеся исполнения Паганини своего «Перпетуум мобиле», «в котором он играл целые пассажи на одно движение смычка стаккато с поразительным совершенством»<sup>47</sup>.

Паганини использовал и такие колористические эффекты звучания скрипки, как игра смычком на грифе (*sul tastiera*) и у подставки (*sul ponticello*), что категорически запрещалось классической школой.

Монтировка скрипки. С особенностями технических приемов игры связано то значение, которое придавал Паганини монтировке скрипки: выбору струн, соразмерности их толщины, форме подставки, а также степени натяжения смычка. Этим он хотел создать рациональные механические условия, облегчающие наиболее совершенное исполнение пиццикато, двойных флажолетов, ударных штрихов, упростить одновременно извлечения 3 и 4-голосных аккордов.

В различные периоды исполнительской деятельности отношение Паганини к монтировке инструмента менялось. Известно, что в молодости он применял толстые струны и длинный смычок. В зрелые годы Паганини предпочитал тонкие струны (которые обеспечивали лучшее звучание двойных флажолетов и пиццикато) и смычок обычной длины. В 1829 году он писал из Бреславля в Неаполь, чтобы ему заказали и выслали большое количество струн. Они должны быть «очень, очень тонкими... когда они пропитаны маслом, то всегда кажутся на треть тоньше, чем в действительности. Вложенный образец сухой... Передай мастеру, чтобы струны были гладкими, ровными и хорошо вытянутыми. Тонкость всегда важный фактор. Длина и цена не существенны. Неаполитанские струны *Ми* никогда полностью меня не удовлетворяли, и я их выбрасывал»<sup>48</sup>.

Подставка на скрипке Паганини была более плоской по форме, чем у других скрипачей, это облегчало од-

новременное исполнение аккордов. Волос смычка Паганини натягивал всегда очень туго, видимо так туго, что, как это можно заключить по многочисленным рисункам, трость становилась прямой, а не вогнутой внутрь.

О том, какое значение придавал Паганини качеству смычка, свидетельствует одно из его писем к Фетису: «Я прошу вас опубликовать мое мнение о стальном смычке, изобретенном Вильомом. Я заявляю в интересах музыкального искусства, что эти новые смычки намного превосходят по качеству деревянные; огромная прочность соединяется в них с устойчивым сопротивлением по всей их длине, вместе с тем они обладают достаточной гибкостью, позволяя извлекать с легкостью любые оттенки силы звука»<sup>49</sup>.

Один из характернейших приемов Паганини — повышение настройки струн скрипки. Он применял две разновидности этого приема: настройку всех струн на полтона выше аккомпанирующего оркестра (поэтому партия оркестра нотировалась им всегда выше на полтона по отношению к партии скрипки соло) либо повышение на полтора тона настройки струны *Соль*, на которой целиком исполнялась вся пьеса. И то и другое не является скордатурой, применение которой обычно ему приписывается<sup>50</sup>. Для скордатуры обязательно изменение соотношения настройки струн по квинтам. Например, в «Загадочной сонате» для скрипки соло Нардини указывается настройка:



Общим повышением квинтовой настройки скрипки Паганини стремился добиться максимальной яркости и блеска звучания инструмента. Как известно, камертон в первой половине XIX века был значительно ниже современного, что обуславливало более слабое натяжение струн и, вследствие этого, несколько «матовое» звучание инструмента<sup>51</sup>.

\*

Характерная особенность техники Паганини—ее одухотворенность, полная дематериализация. Когда он играл, «не было слышно ни смычка, ни струн, ничего, что бы указывало на процесс происхождения звука. Инструмент был только посредником между артистом и толпой»<sup>52</sup>.

Техника Паганини не только «служила для усиления выразительности», как отмечала пражская критика, но и сама являлась результатом этой выразительности. Пальцы Паганини были лишь «слугами его души».

Этим во многом объясняется громадная этическая сила воздействия, которая была присуща его исполнительскому искусству.

«Когда я должен был услышать его в первый раз, — рассказывает Шуман, — я думал, что он начнет небывало сильным звуком. Но он начал так слабо, так незначительно. Однако едва лишь он легко и незаметно набросил на толпу свои магические цепи, как она сразу же заколебалась. Кольца цепи становились все чудеснее, смыкались все уже, люди теснились друг к другу все ближе, он стягивал их все крепче, пока они постепенно не слились как бы в единого слушателя, противостоящего мастеру, как один человек воспринимает другого»<sup>53</sup>.

# Композиторское творчество

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

Нет скрипача, который не предпочитал бы играть собственные мелодии.

*Гётте*

Паганини должен ставить свой талант композитора выше, чем свой гений исполнителя.

*Шуман*

Композиторское творчество Паганини до сих пор не исследовано. Между тем оно было не менее популярно, чем исполнительское мастерство артиста, и оказало не меньшее влияние на современное ему музыкальное искусство. Россини, Мейербер, Лист, Берлиоз, Шуман, Шопен глубоко чувствовали не только Паганини-виртуоза, но и Паганини-композитора.

Судьба творческого наследия Паганини еще более трагична, чем его жизнь. Сто двадцать лет прошло со дня смерти гениального скрипача, а подавляющая масса его сочинений остается в рукописях. Некоторые произведения, опубликованные при его жизни и с тех пор не переиздававшиеся, стали нотографической редкостью. В этом, отчасти,

---

В настоящей главе автор не ставил задачей дать исчерпывающий анализ творчества Паганини, а преследовал цель выявить значение Паганини-композитора, его роль в создании романтической инструментальной музыки, в соответствии с чем и привлекался материал.



вина самого Паганини. Не желая, чтобы его произведения исполнялись другими скрипачами, он отказался, после издания в 1820 году первых пяти опусов, от дальнейших публикаций. В последние годы жизни, уступая настояниям друзей, он изменил свое решение, но запросил за право опубликования своих рукописей такую высокую сумму, что парижский издатель Трупена взял свое предложение обратно<sup>1</sup>.

Лишь посмертно, в 1851 году, издательства Шонеберге-ра в Париже и Шотта в Майнце опубликовали ряд произведений Паганини<sup>2</sup>. В 1910 году бóльшая часть рукописного наследия Паганини была продана во Флоренции с аукциона. Драгоценные рукописи приобрел известный антиквар Лео Ольшки, который в 1911 году перепродал их музыкально-историческому музею В. Гейера в Кельне<sup>3</sup>.

Из этого собрания «Универсальным издательством» в Вене опубликовано в 1922 году несколько скрипичных пьес<sup>4</sup>, позднее издательством Ю. Г. Циммермана в Лейпциге — сборник сочинений для гитары<sup>5</sup>. С ликвидацией музея Гейера рукописи Паганини перешли в руки различных коллекционеров. Значительная часть из них находится в собрании Ф. Рейтера в Мангейме<sup>6</sup>.

Время от времени появляются новые публикации неизвестных произведений Паганини, но они лишь частично пополняют сведения о его композиторском творчестве. Это затрудняет общую оценку. Не меньшим препятствием является и то обстоятельство, что произведения Паганини часто издавались с искажением подлинного текста, а некоторые сочинения известны лишь в записи других лиц<sup>7</sup>.

Авторские рукописи, представляющие единственно надежную основу для точного анализа особенностей музыкального языка Паганини, новаторского значения его техники, разбросаны по частным собраниям и практически недоступны для исследования. Многие из них, вероятно, утеряны<sup>8</sup>.

Только издание полного собрания сочинений Паганини в их подлинном, оригинальном виде позволит определить в полной мере значение деятельности Паганини-композитора. Всесторонняя и правильная оценка творчества художника, тщательный анализ его произведений, без сомнения, изменят существующее одностороннее представление о них лишь как о виртуозных сочинениях, и Паганини отведут почетное место в истории романтической музыки<sup>9</sup>.

Однако и теперь, на основании изданных произведений, можно утверждать, что Паганини был художником, проложившим пути музыкальному романтическому искусству. Распространенное представление о Паганини лишь как об авторе произведений для скрипки ошибочно. Конечно, скрипичная музыка находилась в центре его творческих устремлений. Но, кроме сочинений для скрипки, Паганини написано сто сорок гитарных пьес, двадцать один квартет для смычковых инструментов и гитары, три смычковых квартета, многочисленные дуэты для скрипки с гитарой, а также вокальные произведения.

Самобытное композиторское дарование, отмеченное яркими национальными чертами, дает основание говорить о Паганини как о крупнейшем итальянском композиторе инструментальной музыки первой половины XIX века — периода, когда творческие устремления других видных итальянских мастеров — Россини, Беллини, Доницетти — были направлены исключительно в сферу оперного жанра.

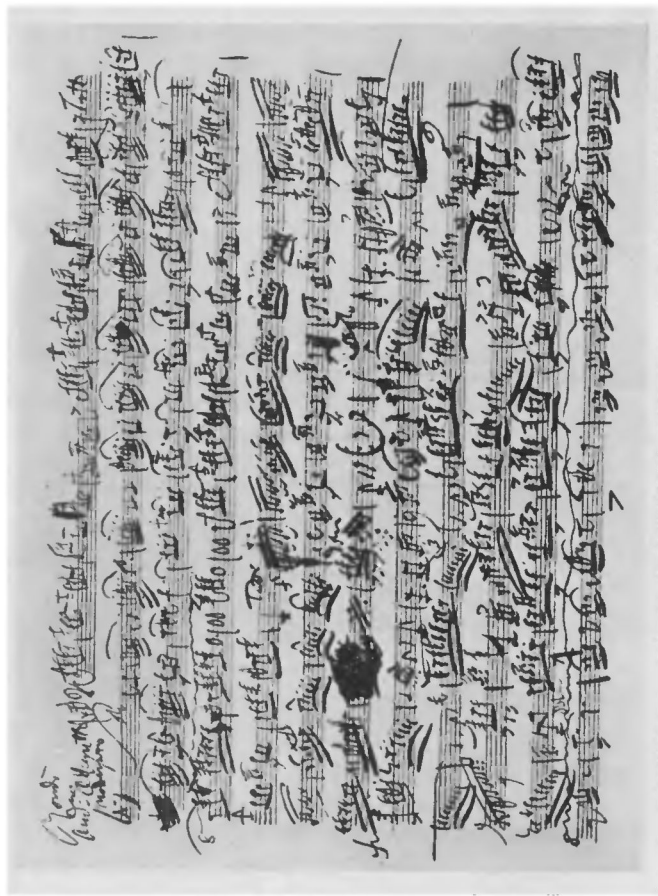
Как известно, композиторское дарование проявилось у Паганини в раннем возрасте. В юношеские годы он некоторое время обучался композиции и в дальнейшем продолжал самостоятельно работать над совершенствованием своего композиторского мастерства, уделяя большое внимание овладению искусством инструментовки. Великолепный, проявившийся с детских лет дар чтения с листа, тонкое музыкальное чутье и железная дисциплина труда помогли ему восполнить пробелы в музыкальном образовании. Его сочинения написаны рукой мастера. Шуман отводит Паганини «первое место среди новейших итальянских композиторов»<sup>10</sup>. «Мне, — сказал однажды Паганини, — сочинение дается отнюдь не так легко, как это думают некоторые. Основной закон для меня — разнообразие и единство в искусстве (*Varietà e Unità in Arte*), а это трудно объединить. Моя музыка совершенно своеобразна, и записать ее не так-то просто. Публика ждет от меня чего-то необыкновенного, поражающего и хочет слушать большие пьесы. Это требует долгих размышлений и раздумий, прежде чем приступить к записыванию. Кроме того, я не хочу быть никому обязанным своими композициями. Поэтому я отказался от «Бури», написанной для меня господином Пинни, дабы избежать разговоров, что мне, подобно Каталани, нужен композитор и будто я сам не могу сочинить для себя музыки. Иногда раздаются упреки, что я слы-



**Н. Паганини. Три квартета для скрипки, альта, гитары и виолончели ор. 5. Посвящается любителям. Титульный лист (1820 г.)**



**Н. Паганини. Три темы с вариациями на четвертой струне для скрипки и фортепьяно. Титульный лист (первое издание)**



Н. Паганини. Рондо «Колокольчик» из Второго концерта для скрипки с оркестром си минор (партия скрипки). Автограф

ком часто применяю в своих концертах шумные инструменты — «турецкую музыку», как ее называют у вас в Германии. Упрек мною не заслужен, я прибегаю к этому лишь как к вспомогательному средству только для заполнения пауз, чтобы создать себе перерывы между отдельными частями концерта, в которых скрипка играет соло; эти перерывы нужны мне просто для того, чтобы иметь возможность отдышаться. Я хорошо знаю превосходную сатиру Горельо, его письмо к Цингарелли, «Гимн музе Этеа». Муза появляется здесь в образе дочери Везувия, он заклинает ее сделать все возможное, чтобы посредством музыкального шума оглушить весь мир.

Освободи, древняя Италия,  
Мелодии, по-своему звучащие  
Среди щебета птиц,  
Среди зеленых полей.

Мне также важно очарование мелодии, и уже только потому у искренне и высоко почитаю Моцарта и Бетховена»<sup>11</sup>.

Демократическая направленность исполнительского искусства Паганини, обращавшегося к широкой массе слушателей, обусловила жанровое разнообразие, стилистические особенности и формы его скрипичной музыки. Паганини расширил жанровые рамки скрипичного репертуара, ограниченного до него лишь концертом и сонатой. Он создал новый тип романтического концерта, обогатил вариационные формы, ввел в репертуар скрипачей небольшую лирическую и виртуозную пьесы, по-новому разработал форму «Каприччо».

Исполнительское искусство «сочиняющего для скрипки виртуоза», в основе которого лежало «свободное фантазирование», имело свою грамматику и свой материал. Отсюда то место, которое занимают в творчестве Паганини «сочинения на заданную тему». Несмотря на это, главное значение для Паганини-композитора имеют такие произведения, как «24 каприччи» для скрипки соло, Первый и Второй концерты для скрипки с оркестром, а также пьесы типа «Кантабиле» и «Перпетуум мобиле». В этих произведениях получил наиболее полное воплощение новый музыкальный стиль. В них Паганини выступает не только как создатель романтического инструментального письма. Он утверждает и новый мелодический язык. Эти две стороны

композиторского творчества Паганини неразрывно связаны между собой.

В трудах, посвященных музыкальному романтизму, в теоретических исследованиях о мелодии игнорируется значение творчества Паганини в этой важнейшей области. Новый тип романтической мелодии обычно связывают с более поздними представителями романтического музыкального искусства — Берлиозом, Листом, Шуманом, Шопеном, которые, впрочем, сами осознавали новаторское значение творчества Паганини. Именно, имея в виду влияние Паганини в этом отношении, Шуман писал: «Флорестан называет его итальянским потоком, излившимся на немецкую почву»<sup>12</sup>.

Вместе с тем своими сочинениями Паганини открыл новую страницу в истории виртуозной инструментальной музыки, а также оказал влияние на кристаллизацию нового оркестрового письма. Достаточно сослаться на фортепьянные сочинения Листа, на его собственные слова, что в созданной им «Бравурной фантазии на «Кампанеллу» Паганини «нарастание во второй вариации является предвосхищением многих мест в симфонических поэмах»<sup>13</sup>.

Можно указать и на драматическую симфонию «Ромео и Юлия» Берлиоза. В приемах инструментовки этого произведения сказались влияния новых колористических средств, примененных Паганини. Типичный пример тому — флажолетные комбинации в скерцо «Фея Маб». Не случайно это произведение Берлиоз посвятил Паганини.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

В них я открываю все большее богатство поэзии и оригинальность композиции.

*Иоахим*

Особое место в творческом наследии великого итальянского музыканта занимают «24 каприччи» для скрипки соло опус 1. Это произведение, созданное на заре нового, XIX века, положило начало романтическому направлению

в инструментальной музыке, подобно тому как позднее знаменитое предисловие Гюго в драме «Кромвель» утвердило эстетические принципы литературного романтизма.

Как и все новаторское, разрушающее привычные представления, «Каприччи» при своем появлении были отвергнуты консервативными академическими кругами.

Однако эти произведения Паганини открывают новый мир художественных образов. Стремительность пассажей, смелость скачков, сложность аккордики, изумительная тонкость штрихов, с такой силой воплощенные им в «Каприччи», не выдуманы, а порождены новым мироощущением, новым складом человека XIX века.

«Каприччи» были написаны Паганини в 1801—1806 годах<sup>1</sup>.

Кажется почти неправдоподобным, чтобы произведения, столь зрелые по мастерству и разнообразию содержания, могли быть созданы девятнадцатилетним юношей. Но, если вспомнить, что Моцарт в этом возрасте написал свои замечательные скрипичные концерты, Шуберт — песенный шедевр «Маргарита за прялкой», а Мендельсон-Бартольди — увертюру «Сон в летнюю ночь», сомнения, высказываемые на этот счет некоторыми биографами, естественно отпадают.

Как известно, «Каприччи» были созданы Паганини под влиянием произведений аналогичной формы Локателли. Последние представляли собой своеобразные каденции для скрипки соло к первым и третьим частям концертов для скрипки с оркестром, изданных в 1733 году под названием «Искусство скрипки».

«Каприччи» Локателли — гениальный эксперимент новатора, намного опередившего свое время. Оставшись непонятыми современниками, не получив применения в исполнительской практике, «Каприччи» Локателли были забыты.

Между тем, затронув в них все стороны скрипичной техники, Локателли указал путь дальнейшему развитию скрипичного искусства.

Обращает внимание не только тот факт, что Паганини озаглавил свое первое печатное произведение так же, как Локателли. Бросаются в глаза выявляющиеся в нем влияния новаторского стиля скрипичной игры Локателли. Вот некоторые наиболее разительные примеры:



Паганини художественно смелее и шире подошел к разрешению задачи, поставленной Локателли, дал музыкально законченное воплощение тому, что для Локателли являлось лишь техническими формулами.

В скрипичной литературе «Каприччи» Паганини по своей значимости могут быть противопоставлены лишь Сонаты и Партиты для скрипки соло И. С. Баха. Бах и Паганини различными путями разрешили задачу выявления художественных возможностей скрипки как самостоятельного, не опирающегося на сопровождение инструмента. При этом первый исходил из полифонической, второй — из гомофонной трактовки скрипки.

Следует признать, что различные обработки «Каприччи» Паганини для скрипки и фортепьяно, получившие рас-



пространение в концертном репертуаре скрипачей, нарушают и искажают этот основной замысел автора.

Как музыкальный жанр каприччо было известно задолго до Локателли и Паганини. Уже в 1619 году М. Преториус определял каприччо как свободную, импровизируемую фантазию, не связанную с каким-либо установленным развитием тематического материала<sup>2</sup>. На это указывает и само название «каприччо» (по-итальянски *capriccio* — каприз, прихоть).

В 1624 году Джироламо Фрескобальди в своих «12 каприччи» для органа дал образцы бравурных полифонических пьес в виртуозном стиле. В авторской ремарке он требует от органиста «огня в исполнении». Но уже в 1627 году скрипач Карло Фарина в «Причудливом каприччо» для скрипки соло дал серию программно-изобразительных жанровых сценок в народном духе, в которых использовал эффекты натуралистического звукоподражания. Спустя столетие И. С. Бах создает для клавира программное «Каприччо на отъезд любимого брата».

Локателли, а с ним и ряд других скрипачей XVIII века понимали «Каприччо» по-иному — как импровизируемую виртуозную каденцию, позволяющую исполнителю показать богатство своей музыкальной фантазии и технической выдумки. В этом смысле француз Фюритье в 1727 году, упоминая «Каприччо», писал о «силе гения, свободе композиции, немного причудливой и беспорядочной»<sup>3</sup>.

Паганини расширил и обогатил эту форму «Каприччо», создав художественные пьесы, в которых смелый полет фантазии и «игра трудностями» сочетаются с богатством музыкального содержания.

«Dedicati agli artisti» («Посвящается артистам») — так гласит подзаголовок на титульном листе первого издания «24 каприччи». Этим Паганини указал, что в своем произведении он обращается к зрелым художникам, мастерам скрипичного искусства. И, конечно, меньше всего оправдана точка зрения на «Каприччи» как на инструктивное сочинение или как на набор кунштштюков, цель которых — развитие виртуозной техники скрипача. Подобное мнение, распространенное среди музыкантов, мешает скрипачам увидеть за внешне блестящей фактурой музыкальное содержание, дававшее Шуману основание говорить, что великий скрипач занимает «первое место среди итальянских композиторов».

Приводимый обычно довод, что Паганини сам не рассматривал «Каприччи» как концертные пьесы и публично их не исполнял, основано на недоразумении. Сохранилось свидетельство Стендаля: «Следует слушать Паганини не в больших концертах, когда он пытается состязаться с северными скрипачами, но в тот вечер, когда он играет каприччо и находится в ударе. Спешу добавить, что эти «каприччи» более трудны, чем всякий концерт»<sup>4</sup>. Стендаль не только отметил факт исполнения Паганини «Каприччи», но и подчеркнул, что данный музыкальный жанр был для артиста типичным.

Разнообразие — вот основная черта «Каприччи» Паганини. В этом сказалось стремление наиболее полно выразить идею «индивидуального», избежать «обобщенности» музыкального языка классики. «Художественная эмансипация индивидуального содержания от схематизма есть и остается нашей задачей», — будет писать Лист<sup>5</sup>.

В «Каприччи» каждая страница изумляет богатством творческой фантазии, технической выдумки. Новизна мелодики с ее смелыми ходами, неожиданные модуляции, обилие хроматизмов, острых гармонических сочетаний, импульсивность и характерность ритмики, темпов — все это элементы нового музыкального языка. Неудивительно, что «Каприччи» явились подлинным откровением для музыкантов-романтиков — Шумана, Листа, Шопена. Вопрос о влиянии «Каприччи» Паганини на последующее развитие инструментальной музыки мог бы явиться предметом специального исследования.

В этом произведении Паганини выступает как революционер в искусстве, совершивший переворот в технике инструментальной игры, беспредельно расширивший ее выразительные возможности.

Скрипка, сыгравшая ведущую роль в становлении инструментальной мелодии «большого дыхания» при рождении нового инструментального стиля в XVII веке, вновь выступает в начале XIX столетия как носительница прогрессивного начала в музыкальном искусстве.

Мелодика Паганини отличается широким эмоциональным диапазоном — от нежной лирики до страстной драматической напряженности. Ее стилистическая направленность имеет тот же источник, что и «ласкающее» благозвучие и «сладостная» мелодика Россини и Беллини, — итальянское народнопесенное творчество.

Но в итальянский национальный мелодический стиль Паганини внес новые интонационные элементы, указывающие на то, что творец музыки был неразрывно связан в нем со страстным, смелым, не останавливающимся ни перед чем исполнителем.

О мелодии Паганини писал Берлиоз: «Большая итальянская мелодия — у него она звучит несравненно более трепетно-страстно, более взволнованно, нежели в самых прекраснейших произведениях оперных композиторов его страны»<sup>6</sup>.

Новые принципы мелодического развития, как и использование новых выразительных средств, неотделимы от созданных Паганини романтических образов. Новизна и необычность этих средств придавали создаваемым Паганини музыкальным «видениям» фантастичность, которую современники считали наиболее характерной чертой его искусства.

Так, мелодия каприччо № 21 вводит нас в круг музыкальных образов поздних романтиков. Она звучит совсем по-новому, не в духе старых классиков, а отмечена иным, романтическим характером. Это прообраз той «бесконечной» мелодии, которая позднее будет развита Вагнером, отчасти Листом. Ее содержание раскрыто в авторской ремарке — «*amogoso*» — это как бы любовный дуэт.

В типичной романтической специфике «парения», эмоционального «нагнетания» можно подметить намеки на тристановские «томления». Обращает внимание своеобразный «росчерк» скрипки — последний взлет мелодической линии, перебрасывающий как бы звуковую «арку» к последующему изложению мелодии в высоком регистре — прием, ставший обычным для фортепьянной мелодики Листа:



В варьированном изложении в еще большей степени выявляется новый романтический характер мелодии. Она

насыщается хроматизмами, что еще больше усиливает ее эмоциональную напряженность, страстность, выразительность; паузы-«вздохи» как бы подчеркивают взволнованность мелодических интонаций:



По образному строю, напевности и эмоциональной насыщенности мелодии каприччо № 21 родственна четвертая соната для скрипки и гитары опус 2<sup>7</sup>:



Наряду с этим Паганини создавал мелодии, отличающиеся лирической проникновенностью и пластичностью рисунка. Шуман писал о «прекрасной и нежной мелодии Паганини»<sup>8</sup>.

Эти мелодии утверждали юный лиризм девятнадцатого века, в них нашло воплощение индивидуально-образное поэтическое начало, свойственное стихам и прозе романтиков.

Таково, например, в первую очередь, каприччо № 6, одна из наиболее романтических по колориту музыкальных пьес, первый образец инструментальной «элегии». На трепетно вибрирующем фоне непрерывного «тремоло», про-

ходящем через все каприччо, возникает мелодия, прекрасная в своей напевности, нежная, мечтательная, с меланхолическими интонациями (характерен интервал увеличенной секунды).

Каприччо написано в оригинальной форме дуэта для одной скрипки — скрипач одновременно исполняет мелодию и аккомпанемент к ней. Достаточно сравнить его с «Анданте» из ля-минорной сонаты для скрипки соло И. С. Баха, написанным в аналогичной форме, чтобы почувствовать различие «романтического» и «классического»:

The image shows a comparison of two musical pieces. The top three staves are labeled 'Паганини' (Paganini) and show a melodic line with a prominent augmented second interval. The bottom staff is labeled 'Бах' (Bach) and shows a similar melodic line with the same interval. The Paganini version is more ornamented and expressive, while the Bach version is more straightforward and classical.

По-инному, торжественно-печально звучит вступление к каприччо № 4. По словам Шумана, когда он работал над ним, обрабатывая его для фортепьяно, в его голове «носились мелодия похоронного марша из «Героической симфонии» Бетховена»<sup>9</sup>. Сопоставляя мелодии Паганини и Бетховена, ощущаешь их внутреннее стилистическое родство, нашедшее выражение не только в родстве тональности, регистра, но и мелодического движения, ритма, интонационного строения:

The image shows a comparison of two musical pieces. The top staff is labeled 'Паганини' (Paganini) and shows a melodic line with a prominent augmented second interval. The bottom staff is labeled 'Бетховен' (Beethoven) and shows a similar melodic line with the same interval. The Paganini version is more ornamented and expressive, while the Beethoven version is more straightforward and classical.

В «Каприччи» Паганини нашла отражение такая типичная черта, присущая итальянской народной музыке, как обилие танцевальных ритмов. Более трети «Каприччи» написаны в излюбленном в итальянской народной музыке размере  $\frac{6}{8}$ , на котором строится большинство итальянских народных танцев — сальтарелло, родственная ему ломбарда и венецианский (фриульский) танец форлана, или фулрана, южноитальянская тарантелла, сицилиана.

Так, в ритме сицилианы написаны каприччи №№ 7 и 15. Но как различны они по характеру, эмоциональной настроенности. В одном случае энергичная, твердая поступь:



в другом — пасторальность, с мягкостью, плавностью в движении:

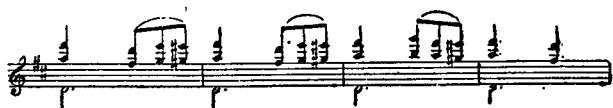


В каприччо № 20 мелодия с пасторальным оттенком, проходящая на фоне непрерывно звучащего «вольночного» баса, живо напоминает наигрыш «пифферари» — итальянских народных исполнителей на пифферо — национальной разновидности волынки. Игру «пифферари» ярко описал в своих мемуарах Берлиоз:

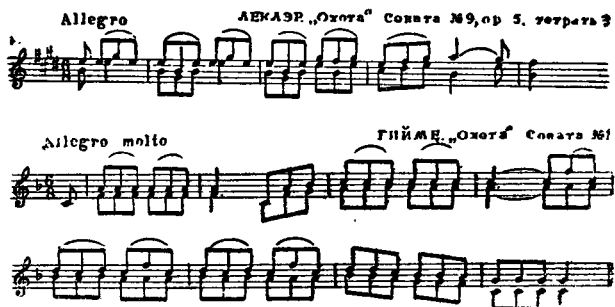


Паганини искусно «инструментирует» эту мелодию в верхнем регистре, хроматизируя ее в многоголосном изложе-

нии, создавая характерные тембровые звучания народно-инструментального ансамбля:



Здесь уже ярко выражены элементы жанровости, типичной для романтиков. Особенно характерен в этом отношении популярный каприччо № 9, так называемая «Качча» («Охота»). Возникшая еще в XIV веке как жанр вокальной пьесы имитационного склада, «Качча», изображающая картины охоты, погони (отсюда и название — итальянское *sassia*, буквально — охота, погоня), получила в XVII—XVIII веках широкое распространение в инструментальной музыке. Она встречается в скрипичных сонатах Леклера, Мондовиля, Шабрана, концертах Вивальди, в клавирных сонатах Доменико Скарлатти. Для инструментальной «Каччи» типично мелодическое построение из двухголосного, характерно фанфарного чередования сексты, квинты и терции, непрерывность ритмического движения восьмыми (обычно в триольном ритме):



Паганини вносит существенно новые элементы в построение «Каччи». Каприччо № 9 написано в форме рондо с контрастным тональным планом. Теме «Каччи» он придает ритмически более рельефные очертания, динамизирует характер основного движения, отказавшись от традиционного триольного ритма. Он изобретательно «инструментирует» тему «Каччи», используя богатые колористические

возможности скрипичного звучания. «На грифе, подражая флейте», «подражая валторне», — гласят авторские ре-марки:



Вероятно, Паганини были небезызвестны клавирные со-наты Доменико Скарлатти; некоторые из них написаны в форме «Каччи». Во всяком случае, в каприччо № 9 бесспорны интонационные влияния музыки его великого соотечественника. Но так же бесспорно и то, что Паганини сумел развить интонационное зерно, содержащееся в со-нате Скарлатти, и развернуть его в образную и яркую зву-ковую картину:



На типических мелодических оборотах «Каччи» с ис-пользованием ритмической формулы танца сальтарелло по-строена также вторая часть шестой сонаты для скрипки с сопровождением гитары опус 3, родственная каприччо № 9:





В ином преломлении даны мотивы «Каччи» во вступительной «Корренте» к каприччо № 18. «Коррента» замечательна по искусству, с которым композитор создает из предельно ограниченного материала (всего три звука) мелодию оригинального, интересного профиля:



К жанровым пьесам следует отнести и каприччо № 16 ми-бемоль мажор, написанное в сжатой, лаконичной форме марша, с мелодией фанфарного склада. Интересен прием динамического нагнетания с помощью постепенного наложения голосов, дающий эффект оркестральности звучания. Острые задержания, хроматические гармонии придают музыке рельефный, динамичный характер. Примечательно и постепенное становление основной тональности (в среднем эпизоде), прием, типичный для романтиков, в особенности для Шумана. Основная тональность ощутимо вырисовывается не с первых тактов, а определяется лишь к концу построения:



Каприччо № 24, завершающее сборник, написано в форме вариаций на оригинальную тему. Они носят совершенно иной характер, чем вариации Паганини на оперные темы, и по форме приближаются к аналогичным сочинениям композиторов-классиков.

Так же как и у великого предшественника Паганини Корелли в «Фолье», венчающей его знаменитый сборник сонат для скрипки соло с басом, эта тема с вариациями написана в простых, душевных тонах, лишена трудно-

стей, присущих остальным каприччи. По сжатости изложения (классический восьмитакт), интонационной отточенности мелодия каприччо № 24 стала классическим образцом вариационной темы. Не случайно к ней обратился Брамс, написавший свои фортепьянные вариации на тему Паганини, а за ним и Рахманинов, создавший на ее основе «Рассоудию на тему Паганини» для фортепьяно с оркестром:



Составив эпоху в истории скрипичного искусства, «24 каприччи» для скрипки соло сохраняют до наших дней значение одного из замечательнейших произведений романтической инструментальной музыки.

### ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Первая великолепная часть вашего концерта — это корабли греков под стенами Трои.

*Осколо*

Черты нового отчетливо видны и в скрипичных концертах Паганини, явившихся важным звеном в развитии этого жанра. До сих пор точно не установлено, сколько концертов написал Паганини. Обычно считается, что им написаны пять концертов, рукописи которых находятся в руках его наследников. Из них опубликованы в 1851 году концерты ре мажор и си минор, а в 1954 году — концерт ре минор. Однако в письме к Джерми от 11 и 15 февраля 1830 года Паганини пишет о шестом концерте фа минор<sup>1</sup>.

а в автобиографии упоминает еще о двух концертах, сочиненных в 1796 году в Парме для академии в Большом театре<sup>2</sup>. Кроме того, Конестабиле указывает на другие два концерта в си-диез миноре и ми-диез мажоре — тональностях «достаточно необычных», как замечает Момпельо, добавляя, что солист, видимо, должен был настроить скрипку на полтона выше против нормального<sup>3</sup>.

Исходя из этих данных, можно полагать, что Паганини написал не пять, а десять концертов. Между тем сын Паганини Ахилл, передавая Конестабиле список сочинений отца, привел восемь концертов.

Паганини положил начало новому жанру романтического скрипичного концерта, так называемому «Grand» («большому») концерту, получившему свое дальнейшее развитие в творчестве Эрнста, Вьётана и Венявского. Повышенный интерес к сольному инструментальному концерту в эпоху романтизма являлся выражением демократических тенденций, берущих свое начало в эстетических идеях, рожденных Французской буржуазной революцией. Именно тогда писали, что концерт — самая широкая арена для артиста-скрипача, где он «использует наиболее сильные выразительные средства, чтобы захватить массу». «В концерте скрипка должна развернуть всю свою мощь; рожденная, чтобы господствовать, она царствует здесь неограниченно и говорит властно»<sup>4</sup>.

Концерты Паганини превосходят все, что было до тех пор написано в этом жанре скрипачами. Грандиозность формы, мелодическое богатство, колоритность инструментовки — таковы их отличительные черты. Они отражают стремление композитора к драматическим контрастам, оперной патетике, разнообразным колористическим эффектам. Это замечательные образцы ораторского искусства великого скрипача.

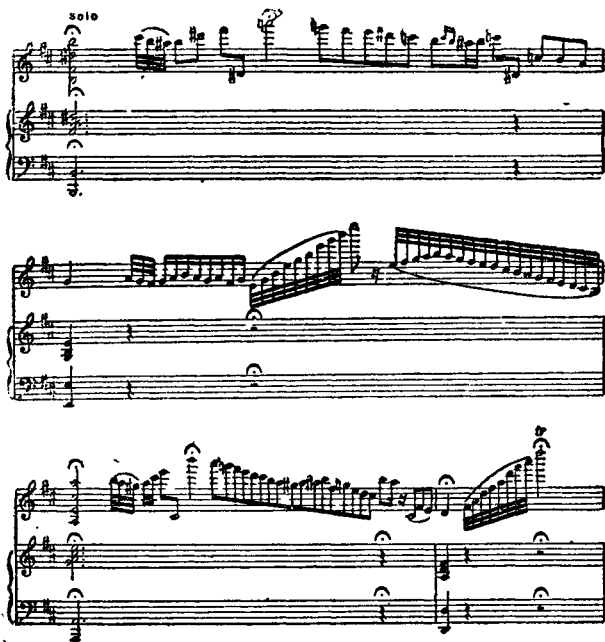
Характеризуя второй концерт для скрипки с оркестром, Берлиоз отмечает: «Пришлось бы написать целую книгу, если бы я захотел рассказать обо всех тех новых эффектах, остроумных приемах, о благородной и величественной структуре и оркестровых комбинациях, о которых не подозревали до Паганини» (разрядка моя.— И. Я.)<sup>5</sup>. В устах такого гениального мастера оркестра, каким был сам Берлиоз, эти слова приобретают особый смысл. Притягательная сила концертов Паганини кроется в присущей им «зрелищности», плакатной рельефности тем, легкой слухо-

вой «обозримости». В них есть что-то от театра. «Театральность» действия выявлена в яркой подчеркнутости выступающего на первый план «состояния» солиста и оркестра, в беспрецедентном виртуозном полете скрипки соло. Концерт для Паганини — то же, что ведущая драматическая роль для актера. В нем романтический художник выступает как главное действующее лицо.

В отличие от скрипачей-композиторов французской школы — Виотти, Роде и Крейцера, у Паганини идея концертности тесно связана с принципом импровизационности. Отсюда обилие в первых частях его концертов лирических отступлений, драматических тирад и широко развернутых «фантазий» — монологов солиста, оттеняющих романтическую приподнятость содержания.

Монологи сочетаются в концертах Паганини с разнообразно разработанными диалогами солиста и оркестра.

Один из типичных примеров монолога солиста — «фантазия», введенная Паганини в первую часть первого концерта ре мажор, — интересный образец инструментального преломления оперного речитатива:



В концертах Паганини изумляет чутье «скрипичного тембра», красок, светотеней, которые находит он в скрипке с ее неисчерпаемыми возможностями. Сравнивая скрипичный стиль Виотти, Роде и Крейцера с его стилем, легко обнаружить, что центр тяжести у этих композиторов лежал в иной области: не столько «краски», сколько «линии», «рисунок» играли у них преобладающую роль. Они — графики. Паганини — живописец. У них тонкость штриха и тщательность отделки контуров, у Паганини — сочность, яркость красочного пятна.

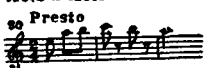
Вместе с тем, в концертах Паганини нетрудно заметить следы влияния концертного стиля Роде и Крейцера, произведения которых он часто исполнял в молодые годы. Но то, что встречается, например у Роде как смелый намек, приобретает у Паганини осязаемо новые и законченные формы:



Можно указать и на иные примеры, свидетельствующие о преемственности музыкального стиля Паганини со стилем его предшественников, а порою и о прямом заимствовании:



ВИВАЛЬДИ. Концерт Ор.3,  
№6, 3-я часть



ПАГАНИНИ. Концерт №4,  
1-я часть



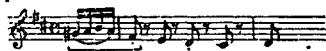
С точки зрения характерных особенностей мелодического языка и приемов тематического развития большой интерес представляют первая и вторая часть первого концерта и финал (знаменитое рондо «Колокольчик») второго.

Первая часть первого концерта особенно показательна для новаторского концертного стиля Паганини. Поражая внутренней закономерностью формы, она одновременно пленяет содержанием; зрелые романтические образы художника выявляются здесь с пафосом, драматической характерностью и одновременно с теплой лиричностью, в которой как бы «растворяются» острые углы драматических моментов.

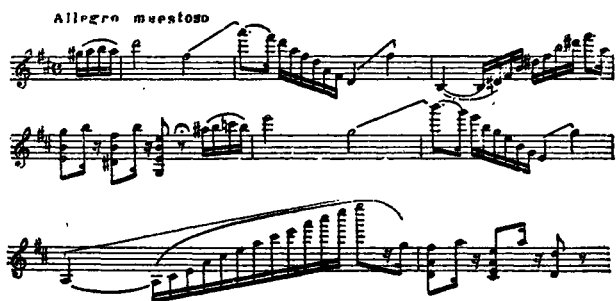
По своей форме это сонатное аллегро. В нем уже ясно выражены элементы разработки, однако ощутим присущий ранним романтическим сонатам перевес побочной партии над главной (типичен в этом отношении пример Вебера).

В этой части, быть может, и нет больших конструктивных новшеств (за исключением «фантазий» солиста), но налицо новизна мелодий, по-настоящему романтически-напевных, широких, эмоционально свежих. Они льются столь непринужденно, что как бы вовсе не нуждаются в тематической разработке.

В развитии первой части важную роль играет затактовый мотив, открывающий начальное оркестровое tutti:



Из него вырастает главная тема, для которой характерен новый принцип контрастного мелодического развития. Этот принцип состоит в подчеркивании кульминации мелодии скачком на дециму, а также в противопоставлении (в пределах единой мелодической линии) далеких регистров с разбегом мелодического движения до трех, а порою и больше, октав. Это сообщает музыкальной речи Паганини ораторски-приподнятый, декламационный характер. Классическое в своей основе построение благодаря этому как бы обновляется изнутри, наполняясь новым, романтическим духом:



Паганини развивает начальный мотив, придает ему широкие мелодические формы:



Из него вырастает мелодическое «зерно» лирической побочной партии:



а затем и сама побочная партия:



Мелодическими интонациями начального мотива насыщаются виртуозные пассажи. Тем самым техническая фактура сольной партии связывается с общим мелодическим стилем произведения:



Этим приемом Паганини внес существенно важный и качественно новый момент в скрипичный концерт. Модификация и обращение тематического материала в пассажно-фигурационный внесли непрерывность «действия», объединив мелодический и тематический материал. Это обогатило интонационную фактуру и эмоционально-выразительную сторону скрипичной техники.

Прием, использованный Паганини, оказал далеко идущее влияние на романтическую инструментальную музыку. Как уже указывалось, у Паганини технический пассаж — это не развертывание горизонтальной линии, а разложение звукового комплекса, цель которого — достижение красочности и полноты звучания. Виртуозность служит у романтиков средством для раскрытия нового содержания.

Типические особенности мелодического стиля Паганини отчетливо прослеживаются в Адажио первого концерта — одном из лучших мелодических вдохновений композитора. Конестабиле указывает, что эта часть была написана Паганини под впечатлением игры знаменитого трагика Де Марини<sup>6</sup>.

Адажио необычайно выразительно по музыке. Это оперная ария, написанная с большой драматической силой, оттеняемая тонкими лирическими эпизодами. Уже оркестровая ритурнель вводит слушателя в атмосферу возвышенной театральной патетики:



Adagio

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, followed by a series of eighth notes. The left hand (bass clef) has a bass line with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The word *dim.* (diminuendo) is written above the right hand.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, followed by a series of eighth notes. The left hand has a bass line with a forte (*f*) dynamic. The word *cresc.* (crescendo) is written above the right hand. Dynamics *p* and *ff* are also present.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, followed by a series of eighth notes. The left hand has a bass line with a forte (*f*) dynamic. A piano (*p*) dynamic is written above the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, followed by a series of eighth notes. The left hand has a bass line with a forte (*f*) dynamic.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, followed by a series of eighth notes. The left hand has a bass line with a forte (*f*) dynamic.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata, followed by a series of eighth notes. The left hand has a bass line with a forte (*f*) dynamic.



В Адажио мы также встречаемся с характерными для Паганини мелодическими кульминациями — скачком на дециму, но здесь это преломлено не сквозь героико-патетические интонации, как в первой части, а использовано композитором для выразительного подчеркивания лирической настроенности.

Эта сторона мелодического языка Паганини не осталась без влияния на творчество композиторов-романтиков. В частности, известно, что игра гениального итальянского скрипача и его сочинения произвели исключительно сильное впечатление на Шопена, дали толчок его творческой фантазии.

Следует заметить, что элементы контрастного мелодического развития прослеживаются еще у композиторов предромантической эпохи «бури и натиска». Широкая интервалика (в особенности децима) становится типичной для мелодического стиля венских симфонистов в частях быстрого движения. Например, в симфониях Вагензейля<sup>7</sup>:



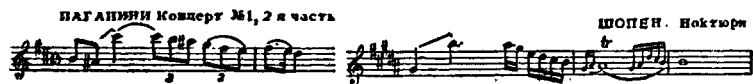
Однако широкая интервалика не воспринимается еще как развитие единой мелодической линии, а скорее как последовательность отдельных героических интонаций. Должно пройти немало времени, прежде чем в творческой лаборатории последующих поколений будет выкован мелодический язык, способный выразить новое эмоциональное содержание.

Исследователи творчества Шопена обычно ограничивают влияние Паганини виртуозно-технической стороной его произведений<sup>8</sup>. Бесспорно, что в филигранно тонкой орнаментике фортепьянных пассажей польского композитора нетрудно уловить отголоски звуковых арабесок итальянского скрипача. Лейхтентритт справедливо замечает: «Не навеяны ли Паганини некоторые этюды Шопена? Паганини помог ему окончательно выйти за пределы гуммель-фильдовского горизонта»<sup>9</sup>.

Польские исследователи убедительно выявили влияния, оказанные «Каприччи» Паганини на фортепьянную фактуру этюдов и других произведений Шопена, отметив, что он мог быть знаком с этими сочинениями еще до того, как услышал игру итальянского виртуоза в Варшаве в 1829 году<sup>10</sup>. Но, несомненно, что эти влияния шли дальше и глубже.

В своей работе «О мелодии» профессор Л. А. Мазель отмечает как типическое для мелодики Шопена то, что «кульминационный звук мелодии, ладовое значение которого бывает самым различным, достигается скачком на дециму (или дециму через октаву), за которой следует заполнение, иногда в форме изящного и выразительного пассажа».

Не представляет труда установить истоки этого типического для мелодики Шопена приема:



ПАГАНИНИ Каприччо №4  
104 *Messtoso*

2-я часть ПАГАНИНИ Концерт №1,  
105 *Adagio*

ПАГАНИНИ Концерт №1 Рондо

Правда, характерные скачки на дециму встречаются и в фортепьянных произведениях Моцарта, но нельзя не заметить, что этот прием получил особенно частое применение в пьесах Шопена после 1829 года, когда он услышал игру Паганини.

Внутренняя контрастность мелодического развития с сопоставлением различных регистров проявляется у Паганини и в таком излюбленном приеме, как перенесение (повторение) мелодии на октаву вниз. Для романтиков фонический эффект звучания, заключающийся в противопоставлении регистров, приобретает значение особой колористической окраски:

*Adagio* Концерт №1

„Кантэбле“

Обращает внимание частое использование Паганини мелодической интонации увеличенной секунды. Это отнюдь не придает его музыке ориентального колорита, а скорее имеет значение патетического акцента. Чаше встреча-

ется интервал увеличенной секунды при нисходящем мелодическом движении:

Каприччо № 6

Каприччо № 15  
Pisato

Adagio Концерт № 2

Концерт № 1 Рондо  
Allegro spiritoso

Adagio Концерт № 2

Концерт № 2  
Allegro maestoso

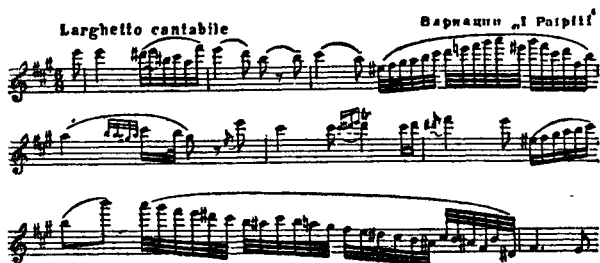
Концерт № 3

иногда при восходящем:

Концерт № 2  
Allegro maestoso

Для мелодического стиля Паганини во многих случаях типично обилие орнаментики. Несмотря на ее «цветистость», она далека от внешнего украшения и служит иным целям. Орнаментика является у Паганини одним из выразительных средств ораторского «красноречия». Она раздвигает звуковую «перспективу», придает мелодическому языку страстный, декламационный оттенок. Отсюда — отсутствие мелких мелизматических украшений и преобладание широких фигурационных обыгрывающих пассажей:

Adagio Концерт № 1



О громадной выразительной силе орнаментики Паганини свидетельствует Шопен в одном из своих писем. Услышав пение Генриетты Зонтаг, он писал: «Она применяет некоторые украшения в совершенно новом роде, которые производят огромное впечатление, но не такое, как у Паганини»<sup>11</sup>.

Образность мелодики Паганини с особенной отчетливостью выявлена в знаменитой теме рондо «Колокольчик» из второго концерта. В ней, почти с зрительной осязаемостью, воспроизведены тонкие переливы звучания серебряного колокольчика. Все элементы мелодии: интонационный строй, регистр, мелизматика и приемы скрипичной техники (острый отскакивающий штрих) подчинены поставленной композитором задаче:



Этот звуковой образ, обогащенный разнообразными колористическими приемами скрипичной игры («ударным» штрихом риколет, флажолетами), Паганини разрабатывает в последующих разделах рондо:



Волшебный колорит рондо «Колокольчик» и задорно-насмешливый юмор рондо из первого концерта Паганини предвещают скерцозную фантастику финала скрипичного концерта Мендельсона-Бартольди и скерцо первого фортепьянного концерта Листа:



Иное преломление получил аналогичный образ в эпизоде «Часы» в сонате «Монастырь Сен-Бернар» для скрипки, оркестра и мужского хора. Партия скрипки соло этой пьесы не найдена, и ее следует, видимо, считать утерянной. Хотя сохранившаяся партитура включает лишь оркестровые голоса (Паганини никогда не писал в партитурах партии скрипки соло), она дает ясное представление о приемах, использованных для воспроизведения средствами инструментального звучания характерного «боя» курантов:

Соната „Монастыря Сех-Бернар“

*Larghetto*

Flauto piccolo  
Flauti  
Clarinetti  
Cello  
Contrabassi

8

9





Музыка Паганини отличается ясно выраженным национальным характером, хотя в большинстве случаев композитор и не заимствует подлинных народных мелодий. Он вплетает в музыкальную ткань типические интонационные и ритмические элементы, свойственные итальянскому музыкальному фольклору с такой чуткостью, что нельзя определить черты, отделяющей его собственный тематический материал от национального.

В этом отношении примечательны такие мелодии Паганини, как прелестная тема сонаты «Весна», — напевная, плавная, интонационно предвосхищающая некоторые оперные мелодии Верди:



В ряде сочинений Паганини использует и подлинные народные мелодии. Так, в основу «Венецианского карнавала» положен мотив популярной венецианской канцоны «О татта, татта сага» («О мама, мама дорогая»):

*Andantino*

The musical score for 'Andantino' is presented in three systems. Each system contains a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Andantino'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. The melody is simple and folk-like, with a mix of quarter and eighth notes.

К этой канцоне близка и генуэзская песенка «Барукаба», послужившая Паганини темой для одноименного цикла вариаций:

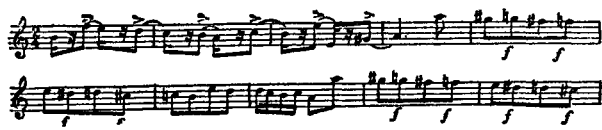
*Maestoso*

The musical score for 'Maestoso' is presented in two systems. Each system contains a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Maestoso'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. The melody is simple and folk-like, with a mix of quarter and eighth notes.

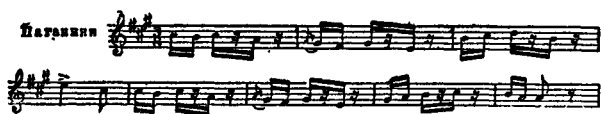
К песням венецианских гондольеров восходят и отдельные мелодические эпизоды рондо второго концерта:



В своеобразной ритмической акцентировке Аллегретто из четвертой сонаты для скрипки с гитарой опус 3 слышны отзвуки итальянского народного танца «Цоппо» («Хромой»), с типичными для него ритмическими переборами:



В отдельных сочинениях, с целью придать им локальную окраску, Паганини прибегает не только к итальянским народным напевам. Так, соната «Варшава» написана на тему популярной мазурки из оперы «Король Локетек» Ю. Эльснера<sup>12</sup>. Паганини лишь слегка видоизменяет ритмический рисунок, в соответствии с манерой инструментального исполнения, и излагает мелодию в более яркой тональности (у Эльснера мазурка написана в форме вокального дуэта):



В хоре монахов в сонате «Монастырь Сен-Бернар» Паганини использует в «Религиозной интродукции» элементы литургического пения. Характерная инструментовка (унисон барабана, альтов, виолончелей, контрабасов) придает этому эпизоду таинственный, мрачный оттенок:



Для уяснения национальных истоков мелодического стиля Паганини чрезвычайно важны его произведения для гитары. Этот инструмент, распространенный в Италии в народном быту, связанный с музыкальным фольклором, способствовал укреплению связей композиторского творчества Паганини с народной музыкой.

До последнего времени гитарные сочинения Паганини оставались совершенно неизвестными. Лишь в 1920—30 годах началась публикация рукописей его гитарных пьес М. Шульцем и Е. Шварц-Рейфлингером. Творчество Паганини в этой области обширно и разнообразно по жанрам.

Многие гитарные произведения Паганини носят характер импровизаций; они возникли экспромтом, непосредственно в процессе музицирования. Не случайно он называет их часто «Chiribizzi» (буквально—причуды, капризы). Это миниатюры, часто не превышающие по размерам 15—20 тактов, или небольшие жанровые пьесы, преимущественно танцевальной формы—типа вальса, менуэта, марша и т. п., культивировавшиеся современными ему гитаристами. Большинство пьес написано в тональности ля мажор, дающей возможность использовать басовые струны гитары в качестве основы главных тональных аккордов. Они технически непритязательны, доступны для исполнения любителями.

Национальный колорит особенно ярко выявлен в такой пьесе, как «Перигольдино», представляющей собой искусную обработку задорного, заразительно веселого народного танцевального напева, исполняющегося на пифферио. С какой чуткостью Паганини «подслушал» типические гармонические обороты, присущие волыночной музыке! Они придают мелодии неповторимую по своеобразием выразительность:



В совершенно иной манере писал Паганини для гитары произведения крупной формы. Во всем блеске раскрывается в них виртуозное мастерство Паганини, его

глубокое знание инструмента. Выделяется по своим художественным достоинствам Большая соната ля мажор для гитары с сопровождением скрипки. В отличие от более ранних сонат для скрипки с сопровождением гитары опусы 2 и 3, это произведение написано в развитой трехчастной циклической форме. По стилю изложения это скорее виртуозный концерт, предьявляющий к артисту требования высокого технического мастерства, в особенности в финальных вариациях.



Большая соната ля мажор для гитары с сопровождением скрипки. Титульный лист. Автограф

Примечательна в сонате ее средняя медленная часть — «Романс», один из самых совершенных образцов ранней романтической инструментальной лирики. Написанный в ритме сицилианы, столь характерном для итальянской народной музыки, с мелодией, отличающейся удивительной напевностью и интонационной гибкостью, «Романс» предвосхищает знаменитую вокальную серенаду Шуберта «Leise flehen, meine Lieder». У Паганини мелодия сохраняет явные следы народного происхождения, тогда как у Шуберта она дана в более опосредствованном виде:

Парашии

Шуберт

Эта пьеса, полная романтической мечтательности, до сих пор не потеряла своей впечатляющей силы <sup>13</sup>:

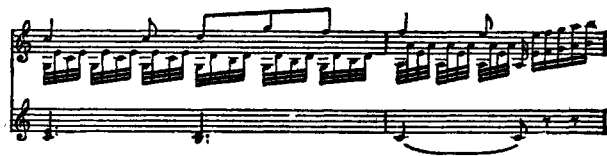
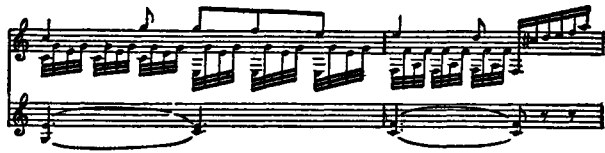
*Più lento largo. Amorosamente.*

Гитара

Сопрано

*dolce*

*con densa*



Гитарная музыка Паганини раскрывает немало творческих секретов великого скрипача.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Нас ждет еще одна новость: дивное, очаровательное создание великого Паганини. В первый раз мы услышим его вариации «Nel cor più non mi sento».

Одоевский

Многие произведения Паганини для скрипки написаны в вариационной форме, в жанре так называемого «сочинения на заданную тему». Паганини-романтику свойственны не только поиски внешнего импульса для своего композиторского творчества, но и обращение к определенной тематике. Для одних вариаций темой служат оперные мелодии, охотно заимствуемые им у близкого по духу и связям Россини, для других — народнопесенные и танцевальные мотивы. В этом сказалась демократическая направленность его исполнительского искусства. На данной тематической основе Паганини разворачивает вереницы вариаций, которые он импровизировал в значительно большем количестве на эстраде, в процессе исполнения, чем фиксировал на бумаге.

Вариационность явилась для Паганини важным средством раскрытия нового, романтического содержания. Не случайно «24 каприччи» — эту энциклопедию романтического скрипичного искусства — завершает каприччо, написанное в форме темы с вариациями.

Скрипичные вариации Паганини, хотя бы его чудесные вариации «Ведьма» или «Сердечный трепет», даже наряду с грандиозным искусством вариаций у Бетховена и Шуберта, дают ощущение свежести и поэтичности.

Во многом вариационность Паганини основана на приемах итальянского импровизационного искусства. Так, например, «Венецианский карнавал», в котором композитор воплотил причудливо-фантастические и комические образы, напоминает комедии-сказки Карло Гоцци, затейливейшие маскарады того времени.

Паганини раздвинул рамки и расширил масштабы вариационной формы, внес элементы, усиливающие ее контрастность и динамичность.



Вариации Паганини значительно отличаются от сочинений аналогичной формы композиторов-классиков—Гайдна, Моцарта, Бетховена. Но они не имеют ничего общего и с салонными «Airs variées» Лафона, Берио и других скрипачей. Отличаясь своеобразием построения, они состоят обычно из вступления, часто лирического характера, арии и вариаций, нередко с кодой. Это как бы род оперно-драматической сцены, преломленной в инструментальном звучании. Отсюда яркая театральность, стремительность и непринужденность эмоциональных переходов, картинность изложения, типичные для вариационного стиля письма Паганини.

Свободная трактовка вариационной формы создавала благоприятную почву для импровизации и показа виртуозной скрипичной игры. Исторически тема с вариациями Паганини явилась прообразом инструментальных фантазий на оперные темы, получивших широкое распространение в тридцатых годах прошлого столетия. Характерно, что одна из первых таких фантазий для скрипки — «Отелло» Эрнста, написанная в вариационной форме, приближается по построению к теме с вариациями Паганини.

Ряд вариационных циклов Паганини представляют своего рода исполнительские фельетоны, написанные на «злободневные» оперные темы дня. Часть из них утратила значение с уходом породившей их эпохи. Но лучшие из них, такие, как «Моисей», «Ведьма», «Сердечный трепет», «Венецианский карнавал», остаются и по сей день яркими художественными документами нового романтического стиля.

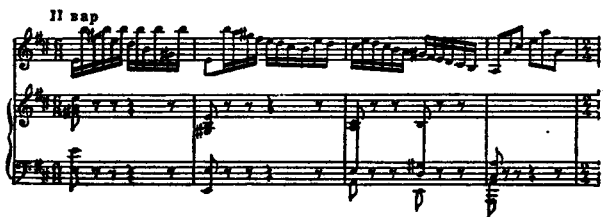
Большинство вариационных циклов Паганини написаны в сжатой, компактной форме — вступление (обычно на самостоятельном материале) и заимствованная тема с 3—6-ю вариациями. Лишь отдельные циклы, основанные на народнопесенных мотивах, отличаются иным типом построения — отсутствием вступления и численным обилием вариаций (двадцать вариаций «Венецианского карнавала», шестьдесят вариаций «Барукаба»).

Для метода варьирования композитора характерно сочетание черт, свойственных классическим вариациям (сохранение на протяжении всего цикла одной и той же тональности — единственное исключение вариации «Барукаба», — и музыкального размера, замкнутость построения отдельных вариаций), с использованием приемов развития, типичных для свободных вариаций романтиков (индиви-

дуализация музыкального образа каждой вариации с значительным удалением от темы).

Характеристичность — основная черта вариационных циклов Паганини. Каждый цикл имеет ярко выраженную музыкальную физиономию. Индивидуализации цикла композитор достигает путем использования различных приемов его построения и развития и применением определенного круга специфических средств скрипичной игры.

Вариации «Ведьма» на тему балета «Свадьба Бенвенуто» Эюссмайера написаны в оригинальной рондообразной форме «вариаций с рефреном»\*. Полетность и стремительность движения, характерные для этого цикла в целом, выразительно оттеняются появлением в каждой вариации эпизода «più lento», как бы реминисценции темы-припева, контрастирующего в темпе, ладе, ритме:



\* Термин принадлежит профессору В. А. Цуккерману.

Capriccio a stilino Solo di Nicola Paganini

Ma la fine non mi finta

Andante

Н. Паганини. Интродукция и вариации «Nel cor più non mi sento»  
 Автограф



Вариации на тему молитвы из оперы «Моисей» Паганини написаны для исполнения на одной струне *Соль*, с перестройкой ее на полтора тона выше. Достигаемое этим своеобразие звучания скрипки резко выделяет этот вариационный цикл среди других.

Берлиоз, характеризуя искусство инструментовки Паганини и присущий ему творческий подход при обработке заимствованного материала, приводит в качестве примера вариации «Моисей». «Оркестр Паганини блестящ и выразителен, не будучи шумным. Паганини применял большой барабан в своих *tutti*, но с искусством, встречающимся не часто. В молитве из оперы «Моисей» Россини написал партию большого барабана так, как он это делал повсюду, распределив его удары на сильных долях такта.

Паганини, сочиняя свою фантазию на данную тему, воздержался от подражания Россини в этом отношении. В начале мелодии «*Del tuo stellato soglio*» («С твоего звездного престола») Россини помещает удар барабана на сильную долю, а Паганини, рассматривая мелодическое ударение, падающее на следующий слог, как несравненно более значительное, вводит инструмент на слабой доле, с которой совпадает это ударение, и эффект, получаемый от этой перемены, по-моему, значительно лучше и оригинальнее. Однажды кто-то, поздравив Паганини с этим сочинением, добавил: «Однако следует признать, что Россини дал вам тут превосходную тему». — «Все равно, — возразил Паганини, — он не умел пользоваться большим барабаном, как я»<sup>1</sup>.

В отличие от большинства вариаций, написанных с сопровождением оркестра, в вариациях «*Nel cor più non mi sento*» Паганини использует средства скрипки как самосто-

ятельного, не опирающегося на сопровождение инструмента. Отсюда и фактурные особенности; в частности, отдельные вариации написаны в форме дуэта для одной скрипки. Так каждый вариационный цикл приобретает у Паганини одну свойственную ему индивидуальную окраску.

Разнообразны у Паганини и приемы изложения темы. В одних случаях тема вариаций представляет собой точный слепок заимствованной мелодии, в других ее индивидуальность существенно видоизменяется, интонационный и ритмический рисунок темы как бы растворяется в цветистых фигурациях, обыгрывающих опорные мелодические звуки, и лишь отдельные черты выдают ее сходство с оригиналом. По удачному выражению профессора В. А. Цуккермана, «сама тема — в большей степени вариация, нежели сама вариация»<sup>2</sup>.

Примером такого «обращенного» построения вариационного цикла, когда отправной точкой развития служит видоизмененная тема, являются вариации «Nel cor più non mi sento». В этом цикле лишь в ходе вариационного развития спадает скрывающий тему фигурационный покров, и она появляется в своем очищенном, подлинном виде. Вот как Паганини излагает тему Паизиелло:

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий тему Паизиелло, изложенную Паганини. Музыкальная запись включает две системы нот: верхняя система — Паганини, нижняя — Паизиелло. Темп обозначен «Andante». Паганини использует сложную, декоративную формулу, тогда как Паизиелло — более простую формулу. Вертикальные пунктирные линии соединяют соответствующие ноты в двух версиях.

pizz.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (pizz.) marking. It contains a complex melodic line with many sixteenth notes, some beamed together, and a few eighth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

arco

The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with an arco marking. It contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, some beamed together. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, some beamed together. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, some beamed together. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, some beamed together. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.



Наряду с развернутой вариационной формой, Паганини ввел в репертуар скрипачей характерные жанровые произведения. Такие его сочинения, как «Перпетуум мобиле» для скрипки с оркестром и «Кантабиле» для скрипки и гитары, положили начало развитию в скрипичной музыке жанра характерной виртуозной и лирической пьесы.

Сами названия пьес — «Перпетуум мобиле» («Вечное движение») и «Кантабиле» («Певуче») — как бы подчеркивают две взаимосвязанные стороны романтического исполнительского искусства — динамичность и экспрессивность.

Жанр «Перпетуум мобиле» получил распространение у романтиков — вспомним хотя бы аналогичные фортепьянные пьесы Вебера и Мендельсона. Отличительная черта «Перпетуум мобиле» — непрекращающееся продолжительное равномерное движение звуков одной и той же длительности, обычно шестнадцатыми.

Однако романтики рассматривали «Перпетуум мобиле» не как виртуозную пьесу «на выдержку», а как музыкальную форму, основанную на постепенном динамичном развертывании и нагнетании ритмизированного движения, увлекающего «непрерывностью» своего развития.

«Перпетуум мобиле» имело своих предшественников. Можно напомнить про органную токкату. Но «Перпетуум мобиле» как пьеса типически гомофонного склада существенно отличается от органной токкаты, связанной с полифоническими приемами разработки.

С гораздо большим основанием можно говорить о народных истоках «Перпетуум мобиле». Достаточно указать хотя бы на венгерские народные танцы с встречающимся в них часто круговым, вихревым движением шестнадцатыми. Эта танцевальная стихия, связанная в народе с игрой на скрипке, не осталась без влияния, в частности, на Гайдна, давшего в финалах смычкового квартета ре мажор и фортепьянного трио соль мажор прототипы «Перпетуум мобиле». Эти части, построенные на ведущей партии скрипки, представляют, по существу, сольные скрипичные пьесы:

Finale. Vivace

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами: Обручкая, Скрипка II, Альт и Виолончель. Музыка записана в 4/4 такте.

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами: Обручкая, Скрипка II, Альт и Виолончель. Музыка записана в 4/4 такте.

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами: Обручкая, Скрипка II, Альт и Виолончель. Музыка записана в 4/4 такте.

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами: Обручкая, Скрипка II, Альт и Виолончель. Музыка записана в 4/4 такте.





Паганини расширил не только диапазон движения до трех октав (у Гайдна оно ограничено, в основном, полутора — двумя октавами), но и самую форму «Перпетуум мобиле» до неслыханной для его времени протяженности — сто двадцать тактов. В сочетании с оркестровым сопровождением, его исполнение «Перпетуум мобиле» создавало звуковую картину громадной впечатляющей силы:



Законченным образом инструментальной лирики Паганини является «Кантабиле» для скрипки и гитары. Интересно сопоставление «Кантабиле» с главной партией первой части концерта Бетховена для скрипки с оркестром:

Allegro ma non troppo

Характерное длительное разворачивание мелодической линии, не ограниченное рамками классического квадратного периода, типические декламационные интонации, порывистая смена кульминаций и спадов, преодоление «единства» регистра показывают, какими путями шло развитие романтической мелодии.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

Я надеюсь, что тебе бесконечно понравятся последние квартеты Бетховена.

*Паганини*

Значительное место в творчестве Паганини занимает камерно-инструментальная музыка. В ней не столь явственно видны черты «нового», как в сольных скрипичных произведениях. Но и здесь композитор дает оригинальное толкование камерно-инструментального жанра.

Большинство камерных ансамблей Паганини написал для квартетного состава. Страстный любитель квартетной игры, он предназначал эти сочинения для музицирования в дружеском кругу. На это указывает заглавие сборников квартетов с гитарой опус 4 и 5 — «Посвящается любителям».

Из общего числа двадцати одного квартета, написанного для скрипки, альты, виолончели и гитары, издано всего семь; из числа трех квартетов для смычковых инструментов — один. Это, конечно, не позволяет дать исчерпывающую характеристику квартетной музыки Паганини. Но цифра—двадцать четыре квартетных ансамбля—свидетельствует о том, какое место занимала квартетная музыка в творчестве великого скрипача.

Квартеты Паганини для скрипки, альты, виолончели и гитары как по самой трактовке квартетного ансамбля, так и с точки зрения формы и музыкального содержания, отличны от квартетов, написанных для классического состава (две скрипки, альт и виолончель).

Квартеты с участием гитары не являются камерными ансамблевыми произведениями в современном понимании. Они относятся к жанру так называемого сольного «Блестящего квартета» («*Quattuor brillante*») с эффектно разработанной виртуозной партией первой скрипки и сведением остальных голосов к роли аккомпанемента. «Блестящий квартет», как и скрипичный дуэт, являлся популярным жанром виртуозной скрипичной литературы первой половины XIX века, совершенно неизвестным современному поколению скрипачей.

Характерны собственноручные пометки Паганини на рукописях отдельных квартетов: «Первая скрипка господствует! Другие аккомпанируют». «Весь интерес в партии первой скрипки»<sup>1</sup>. Вслед за Паганини подобного типа квартеты, но для смычкового состава, стали писать и другие выдающиеся скрипачи (Шпор, Майзедекер и другие).

Распространение жанра «Блестящего квартета» было характерно для эпохи, когда рамки квартета как самостоятельного исполнительского жанра еще не были четко определены, хотя уже существовала квартетная музыка Гайдна, Моцарта и Бетховена.

В начале XIX века квартетный ансамбль рассматривали еще лишь как окружение скрипача-виртуоза, как одну из возможностей выявления индивидуальности солиста

и в сфере камерного музицирования. Ценили не столько квартетный ансамбль как таковой, сколько игру первого скрипача в квартете. Квартетные ансамбли организовывали выдающиеся скрипачи-виртуозы, состав квартетов был случаен и непостоянен. Подчеркивание сольного начала находило отражение и во внешней манере игры квартетистов. Так, знаменитый Уле Булль исполнял партию первой скрипки в квартете Моцарта, стоя на эстраде, в то время как его партнеры играли сидя в оркестре<sup>2</sup>.

В «Блестящих квартетах» с гитарой Паганини развил «концертирующие» элементы, заложенные еще в смычковых квартетах Гайдна. Многие квартеты Гайдна носят явно выраженный «сольный» характер, не только вышеприведенный нами финал ре-мажорного квартета. Эта особенность формы изложения, отвечавшая характеру эпохи париков, буклей и фижм, остроумно охарактеризована Стендалем: «Одна умная дама говорила, что, слушая квартеты Гайдна, она как будто присутствовала при разговоре четырех очень любезных личностей. Она находила, что первая скрипка имела сходство с человеком средних лет, очень умным, искусным говоруном, поддерживавшим разговор, все время находя для него тему. Во втором скрипаче она узнавала друга первого, который старался всевозможными способами подчеркнуть его блеск, очень редко занимался собой и участвовал в разговоре, поддерживая мнения остальных, а не выдвигая свои собственные. Виолончель была человеком солидным, ученым и склонным к поучениям. Она подкрепляла рассуждения первой скрипки лаконичскими и необычайно меткими изречениями. Что касается альты, то это была добродушная, несколько болтливая женщина, которая не говорила ничего существенного, но, тем не менее, постоянно вмешивалась в разговор. Зато она вносила в него изящество, и, когда она выступала, другие собеседники имели время отдохнуть. Однако было заметно, что она имела тайную склонность к виолончели, которую предпочитала другим инструментам»<sup>3</sup>.

Паганини не первым ввел гитару в камерный смычковый ансамбль. В своих струнных квартетах, написанных в Испании, Луиджи Боккерини использовал гитару, желая придать локальную «испанскую» окраску звучанию инструментального ансамбля<sup>4</sup>.

Паганини привлек гитару с другими целями. С одной стороны, он сам владел игрой на этом инструменте и, как

рассказывают, часто одновременно исполнял в квартетах партию скрипки и гитары, а с другой — это были поиски новых колористических эффектов инструментального звучания.

Интерес «Блестящих квартетов» Паганини, естественно, заключается в первую очередь не в форме изложения (поскольку главенствующую роль играет в них первая скрипка), а в тематике. В этом отношении ряд особенностей отличает эти произведения от его скрипичных пьес. Сильнее дают себя знать влияния классических традиций.

Все квартеты написаны в развитой форме трехчастного, иногда четырехчастного цикла. В некоторых из них выявляется мастерское владение Паганини полифонической техникой. Свообразны по звучанию трехголосные каноны в квартетах опус 4, написанные в строгом стиле, но лишь для смычкового состава. Они ярко контрастируют с другими частями, написанными в импровизационной манере для смычковых инструментов с гитарой:

Canon a tre  
Andante sotto voce e staccato

Скрипка  
Альт  
Виолончели

Нетрудно заметить сходство этого канона со скерцо из знаменитого си-бемоль-мажорного фортепьянного трио Бетховена, изложенного также в имитационном стиле, но написанного значительно позднее квартета Паганини:

Schzzo  
Allegro

Скрипка

Виолончель

The image shows a musical score for a Scherzo in Allegro tempo. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is labeled 'Скрипка' (Violin) and the bottom one is labeled 'Виолончель' (Cello). The second system also has two staves, continuing the musical lines from the first system. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

За этими отдельными исключениями, для квартетов с гитарой Паганини характерен гомофонный стиль изложения с не вызывающей сомнения главенствующей ролью скрипки. Вот типический образец подобного рода квартетного письма:

Poco assai quasi presto

Скрипка

Альт

Гитара

Виолончель

The image shows a musical score for a piece in Poco assai quasi presto tempo. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: Violin (Скрипка), Viola (Альт), Guitar (Гитара), and Cello (Виолончель). The second system continues the four parts. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The violin part features a prominent melodic line with a large slur over a series of notes.

First system of a musical score, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The second staff is an alto clef with a bass line. The third staff is a treble clef with a chordal accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a bass line.

Second system of a musical score, consisting of four staves. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The second staff continues the bass line. The third staff continues the chordal accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

Third system of a musical score, consisting of four staves. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The second staff continues the bass line. The third staff continues the chordal accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

Fourth system of a musical score, consisting of four staves. The top staff continues the melodic line with slurs and accents. The second staff continues the bass line. The third staff continues the chordal accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

22474

Ограничивая остальные инструменты рамками аккомпанемента, Паганини, вместе с тем, наряду со скрипкой, эпизодически выделяет как солирующий инструмент и гитару. Ее партия по богатству виртуозных приемов игры соперничает порою с партией скрипки. Пренебрегая трудностями, Паганини смело использует весь гриф гитары на протяжении всего его диапазона, применяет пассажную игру с открытой струной (наподобие скрипичного «бартиолажа»), игру легато. Эти новаторские приемы гитарной техники хотя и встречаются в сольных пьесах знаменитого Джульяни, но разработаны Паганини с неизмеримо большим размахом, изобретательностью и блеском.

Паганини считает возможным исполнять на гитаре все то, что можно сыграть на скрипке. В этом отношении чрезвычайно характерна переменная игра соло скрипки и гитары, примененная им, например, в первой вариации из второй части первого квартета опус 5, когда гитара текстуально повторяет соло скрипки. Видимо, в подобного рода солирующих эпизодах, разбросанных по всем квартетам, Паганини попеременно исполнял партии скрипки и гитары, о чем пишет Лафалек:



First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff features a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a simple bass line with quarter notes. The third staff contains chords, likely for piano accompaniment. The bottom staff has a bass line with quarter notes.

Second system of the musical score. The top staff continues with a melodic line of quarter and eighth notes. The second staff has a bass line with quarter notes. The third staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass line with quarter notes.

Third system of the musical score. The top staff has a melodic line with quarter notes. The second staff has a bass line with quarter notes. The third staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff has a bass line with quarter notes.

Fourth system of the musical score. The top staff has a melodic line with quarter notes. The second staff has a bass line with quarter notes. The third staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff has a bass line with quarter notes.

Иногда Паганини поручает гитаре самостоятельные развернутые сольные эпизоды, не связанные с партией скрипки, отмечаемые специальной ремаркой «solo», как, например, в первой части второго квартета опус 5:

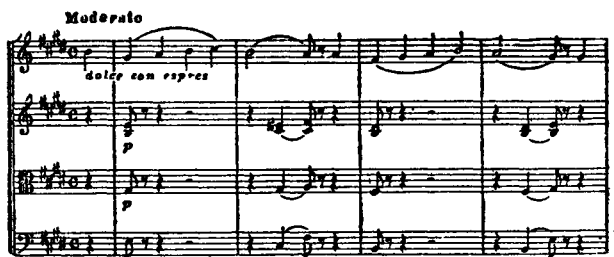
The image displays a musical score for the first part of the second quartet by Paganini, Op. 5, No. 2. The score is arranged in four systems, each with four staves. The instruments are Violin (Скрипка), Viola (Альта), Guitar (Гитара), and Cello/Double Bass (Виолончель). The first system shows the beginning of a solo for the guitar, marked 'Solo' and 'pizz.' (pizzicato). The subsequent systems show the continuation of the solo and the interaction between the instruments.

Подобное построение ансамблевой партитуры придает квартетам Паганини особый блеск и колористическую пре-

лесть звучания. В квартетах Паганини мы встречаемся с указанием на перестройку струн гитары на полтона выше. Так, в третьем квартете опус 5 во второй части (*Tema canta le quasi adagio*) в партии гитары имеется следующее примечание: «N. B. deesi accordare in Beffa ossia un mezzo tuono sopra») («настроить в си-бемоль или на полтона выше»). Это самое раннее указание на перестройку струн гитары, которое мы встречаем у Паганини. Квартеты были написаны в 1802—1805 годах. В скрипичных произведениях прием настройки струн на полтона выше впервые применен в первом концерте, сочиненном в 1811 году, что ясно указывает на его гитарное происхождение.

Историческое значение имеют квартеты Паганини для смычковых инструментов. Написанные в начале 1800-х годов, они явились первыми известными до сих пор художественными образцами этого жанра, принадлежащими перу итальянского композитора, созданными после «галантных» квартетов Боккерины<sup>4</sup>. Лафалек свидетельствует, что эти произведения Паганини, распространенные в рукописных списках, пользовались в течение долгого времени большей популярностью в Италии<sup>5</sup>.

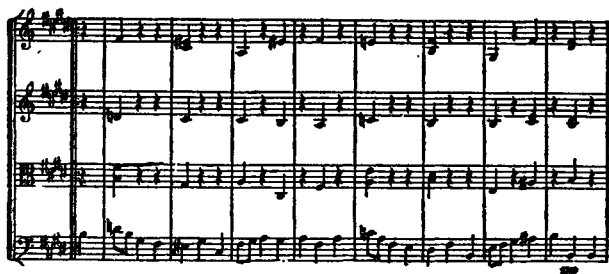
Судя по единственному опубликованному ми-мажорному квартету для двух скрипок, альты и виолончели, смычковые квартеты Паганини по своему содержанию глубже его квартетов с гитарой и охватывают более разнообразный круг музыкальных образов. В особенности примечательны первая и третья части этого произведения, характеризующие Паганини как романтического художника. Уже главная тема первой части, удивительная по своей лирической теплоте и гибкости рисунка, носит ярко выраженные романтические черты и некоторыми мелодическими оборотами предвосхищает шумано-мендельсоновские интонации:





Колоритный менуэт (оригинально его построение с тремя трио), изложенный пиццикато у всего квартета, с характерными «шагающими» ходами, хроматическими срывами и неожиданными модуляциями, по новизне звучания и смелости красок поразителен для начала XIX века. Можно не сомневаться в гитарной «природе» этой очаровательной части. Насколько нам известно, Паганини первым применил подобный прием инструментовки законченной пьесы в смычковом ансамбле:





В сжатом анализе наиболее типических черт, свойственных лучшим произведениям Паганини, мы пытались выявить те новаторские элементы музыкального языка, которые знаменовали рождение нового романтического музыкального искусства.

В своем композиторском творчестве Паганини выступает как глубоко национальный художник, опирающийся на народные традиции итальянского музыкального искусства. Созданные им произведения, отмеченные самобытностью стиля, смелостью мысли, новаторством, послужили отправной точкой для всего последующего развития скрипичного искусства.

Переворот в фортепьянном исполнительстве и искусстве инструментовки, начавшийся в тридцатых годах прошлого столетия, находится под непосредственным влиянием Паганини. Оно также сказалось и на формировании нового мелодического языка, связанного с утверждением романтической музыки.

В этом, возможно, кроется самая существенная сторона художественной традиции Паганини. Он не оставил после себя учеников, но влияние его гения на музыкальное искусство, столь сильное в XIX веке, косвенно прослеживается до наших дней. В первом скрипичном концерте Прокофьева, в скрипичных произведениях Шимановского, в рапсодии «Цыганка» Равеля явственно ощутимы реальные отзвуки гигантских сдвигов, совершенных Паганини.

Источники,  
примечания,  
дополнения





## ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> Marie et Leon Escudier. *Vie et aventure des cantatrices célèbres, précédées des musiciens de l'Empire et suivi de la vie anecdotique de Paganini*, Paris, 1856.

<sup>2</sup> Автобиография, написанная Паганини для Лихтенталя, была опубликована последним в 1830 году в «Allgemeine Musikalische Zeitung» (апрель, стр. 324—327).

<sup>3</sup> Полное название книги Шоттки: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, mit unparteiischer Berücksichtigung des Meinungen seiner Anhänger und Gegner dargestellt von Julius Max Schottky Professor, Prag, 1830.*

<sup>4</sup> G. Harris. *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Konzerten*. Braunschweig, 1830.

<sup>5</sup> F. Bennati. *Notice physiologique sur Nicolo Paganini*. «Revue de Paris», 1831, 1-er mars.

<sup>6</sup> Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen. Ein Anhang zu jeder bis etzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen den Heroen der Violine Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr zugeeignet von Carl Guhr, Director und Kapellmeister des Theaters zu Frankfurt a/M., Mainz, 1830.

<sup>7</sup> Imbert Laphalèque de. *Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini*. Paris, 1830; G. E. Anders. *Nicolo Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret*, Paris, 1830.

<sup>8</sup> G. C. Conestabile. *Vita di Niccolo Paganini da Genova*. Perugia, 1851.

<sup>9</sup> F. I. Fetis. *Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages et précédée d'une esquisse de l'histoire du violon*. Paris, 1851; O. Bruni. *Niccolo Paganini*. Firenze, 1873; E. Polko, *Paganini und die Geigenbauer*, Leipzig, 1876; A. Niggli, *Nicolo Paganini, Sammlung musikalischer Vorträge*, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Vierte Reihe, Leipzig; 1882; J. G. Prod'homme, *Paganini*. Paris, 1907.

<sup>10</sup> J. Карр. *Paganini*. Berlin, 1913.

<sup>11</sup> F. Regli. *Storia del violino in Piemonte*. Turin, 1863.

<sup>12</sup> L. F. Belgrano. *Imbreviature de Giovanni Scriba*. Genova, 1882.

<sup>13</sup> A. Bonaventura. Gli autografi musicale di Paganini. Firenze, 1910.

<sup>14</sup> G. Kinsky. Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln. Katalog, Bd IV, Köln, 1916.

<sup>15</sup> A. Codignola. Paganini intimo. Genova, 1935.

<sup>16</sup> G. S. Conestabile. Vita di Niccolò Paganini da Genova. Nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompelio, Turin, 1936.

<sup>17</sup> J. Pulver. Paganini, the Romantic virtuoso. London, 1936.

<sup>18</sup> G. B. Boero. Genealogie di Niccolò Paganini. Genova, 1940.

<sup>19</sup> M. Tibaldi-Chiesa. Paganini. La vita e l'opera. Monza, 1940 (4-me edizione, 1947).

<sup>20</sup> G. I. C. De Coursy. Paganini, the Genoese, t. 1—2. Oklahoma, 1957.

<sup>21</sup> S. Eberhardt. Paganinis Geigenhaltung. Berlin, 1908.

<sup>22</sup> A. Jarosy. Nouvelle théorie du doigté. Paganini et son secret, Paris, 1922.

<sup>23</sup> Н. Д. Дмитриеву-Свечину (1824—после 1862) принадлежит одна из первых обработок рондо «Колокольчик» из второго концерта си минор Паганини, изданная Дж. Рикорди в Милане в 1840-х годах («Rondino à Clochette»). Н. Я. Афанасьев (1820—1898) — первый русский скрипач, исполнявший все «24 каприччи» Паганини (см. А. Улыбышев. Русский скрипач Н. Я. Афанасьев. «Северная пчела», 1850, № 253).

<sup>24</sup> Известный балетмейстер М. М. Фокин обратился в 1937 году к С. В. Рахманинову с предложением поставить хореографическое представление с музыкой «Рапсодии на тему Паганини». В ответ композитор писал ему: «Хотел Вам сказать о Рапсодии, о том, что буду очень счастлив, если Вы что-либо из нее сделаете. Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову. Даю только главные очертания, детали у меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину? Все вариации с Диес Ире — это нечистая сила. Вся середина — от вариации 11-й до 18-й — это любовные эпизоды. Сам Паганини появляется (первое появление) в «теме» и, побежденный, появляется в последний раз в 23 вариации — первые 12 тактов, — после чего до конца тожество победителей. Первое появление нечистой силы — вариация 7-я, где при цифре 19 может быть диалог с Паганини на появляющуюся его тему вместе с Диес Ире. Вариации 8, 9, 10 — развитие нечистой силы. Вариация 11-я — переход в любовную область. Вариация 12-я — минует — первое появление женщины — до 18-й вариации. Вариация 13-я — первое объяснение женщины с Паганини. Вариации 19-я — тожество искусства Паганини, его дьявольское пиччикато. Хорошо бы увидеть Паганини со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И еще мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они здесь должны быть со скрипками еще более фантастично уродливыми... (С. В. Рахманинов. Письма. Редакция, вступительная статья и комментарии Э. Апетян. Москва, 1955, стр. 542).

Хореографическое представление с музыкой «Рапсодии на тему Паганини» было осуществлено Фокиным в Лондоне в 1939 году.

## ЖИЗНЬ

### ИТАЛИЯ

#### Глава первая

<sup>1</sup> Ч. Диккенс. Картины Италии. Собрание сочинений, т. IX, М., 1958, стр. 351.

<sup>2</sup> Paganini als Knabe und Jüngling, und ein Wort über seine Familie, в книге: J. M. Schottky. Paganini's Leben und Treiben... Prag, 1830, стр. 249.

<sup>3</sup> Первое указание на правильную дату рождения Паганини содержится в книге: Imbreviature di Giovanni Scriba Луиджи Бельграно (1882). Бельграно приводит подлинную выписку из метрической книги церкви Санта-Кроче и Сан-Сальваторе в Генуе, в которую был занесен акт о крещении Паганини. Несмотря на это, во всех последующих книгах о Паганини (в том числе и в книге Ю. Каппа) указывалась неверная дата его рождения. Лишь Лилиан Дей в 1929 году привела дату по Бельграно (L. Day. Paganini of Genoa. N. Y., 1929).

<sup>4</sup> G. B. Воеро. Genealogie di Niccolo Paganini. Genova, 1940, стр. 4.

<sup>5</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 250.

<sup>6</sup> G. B. Воеро, цит. соч., стр. 10.

<sup>7</sup> «Anno 1782 die 28 octobris Nicolaus Paganino Antonii filii Johannis Baptistae et Theresiase Johannis Bocciardo coningum, natus heri, et hodicame Preposito baptizatus, suscipientibus Nicolao Caruta quondam Bartolomaiei et Columba Maria Feramolla uxore». L. Belgrano, цит. соч., стр. 272.

<sup>8</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 261.

<sup>9</sup> F. Bennati. Notice physiologique sur Niccolo Paganini. «Revue de Paris», 1831, 1-er mars. Цит. по русскому переводу в книге: Г. Е. Андерс. Николай Паганини, его жизнь, его наружность и несколько слов о тайне его искусства. Перевод с французского с двумя дополнениями... Ф. С. и Н. П., СПб., 1831, стр. 64.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 251.

<sup>13</sup> F. Bennati, цит. соч., русский перевод, стр. 54.

<sup>14</sup> A. Mell. Paganini, the Genoese. By G. I. G. De Coursy, «Musical Quarterly», 1958, October.

<sup>15</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 252. Франческо Ньекко (1769—1810). Ученик Дж. Коста. Ньекко был близко связан с известным акустиком Э. Хладни. Последний писал: «Ньекко очень искусно играл на нескольких смычковых инструментах, занимался также поэзией и был автором либретто ряда своих опер» («Allgemeine Musikalische Zeitung», 1812, № 2). В Петербурге в 1853 году шла одноактная комическая опера Ньекко «Проба большой оперы» («СПб. ведомости», 1853, № 57).

<sup>16</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 253.

<sup>17</sup> M. Pedemonte. Paganiniana. L'ambiente musicale genovese nel settecento. 1. La musica in Chiesa. 2. La musica da Camera. 3. Melodrama e oratorio. «Giornale storico e letterario della Liguria», 1937, IV; 1938, II; 1940, I.

- <sup>18</sup> Ч. Диккенс, цит. соч., стр. 365.
- <sup>19</sup> F. I. Fetis. Biographie universelle des musiciens. Tome troisième, Bruxelles, 1837, стр. 363 (статья Duran, ou Duranowsky).
- <sup>20</sup> Вернон Л. и. Италия. Театр и музыка. Москва, 1915, стр. 243.
- <sup>21</sup> Материалы и документы по истории музыки, т. II. XVIII век. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва, 1934, стр. 183.
- <sup>22</sup> Цит. по книге: M. Tibaldi-Chiesa. Paganini. La Vita e l'Opera, 4-me edizione, Monza, 1947, стр. 10.
- <sup>23</sup> Там же, стр. 11.
- <sup>24</sup> Там же, стр. 13.
- <sup>25</sup> Там же, стр. 13—14.
- <sup>26</sup> Там же, стр. 23—24.
- <sup>27</sup> G. C. Conestabile. Vita di Niccolò Paganini da Genova. Nuova edizione, con aggiunte e note di Federico Mompelio, 1936, стр. 61 (в дальнейшем Conestabile-Mompelio).
- <sup>28</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 254.
- <sup>29</sup> Conestabile-Mompelio, цит. соч., стр. 61.
- <sup>30</sup> F. I. Fetis. Notice biographique sur Nicolo Paganini... Paris, 1851, стр. 37.
- <sup>31</sup> Цит. по книге: G. I. C. De Coursy. Paganini, the Genoese. Oklahoma, 1957, т. I, стр. 51.
- <sup>32</sup> Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Italien, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 1800, стр. 375—376.
- <sup>33</sup> Стендаль. Пармский монастырь. Ленинград, 1934, стр. 29.
- <sup>34</sup> G. de Coursy, цит. соч., т. I, стр. 53—54.
- <sup>35</sup> Цит. по книге: A. Gandini. Cronistoria dei Teatri di Modena, ч. 1—2. Modena, 1873, т. I, стр. 192.

## Глава вторая

- <sup>1</sup> S. Bargelini. Paganini à Lucques. «La Revue musicale», 1929, Decembre, стр. 165.
- <sup>2</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 258; F. I. Fetis. Notice biographique sur Nicolo Paganini, стр. 40.
- <sup>3</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 40.
- <sup>4</sup> S. Bargelini, цит. соч., там же, стр. 165—166.
- <sup>5</sup> P. M. Wailly. Boucher de Perthes et Paganini. «La Revue de musicologie», 1928, août, стр. 166—167.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 70.
- <sup>9</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 41—42.
- <sup>10</sup> Conestabile-Mompelio, цит. соч., стр. 100.

## Глава третья

- <sup>1</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 113—114.
- <sup>2</sup> Ch. Berny. The present state of music in France and Italy. London, 1771 and 1773. Цит. по изданию: Dr. Berny's musical tours in Europe, vol. I. London, 1959, стр. 66—67.

<sup>3</sup> Стендаль. Жизнь Россини. Собрание сочинений, т. X. Ленинград, 1936, стр. 506.

<sup>4</sup> Там же, стр. 510.

<sup>5</sup> А. Сагассио. Ugo Foscolo l'Homme, le Poète, 1773—1827. Paris, 1934, стр. 12—30.

<sup>6</sup> В. Фриче. Итальянская литература XIX века, часть первая. Москва, 1916, стр. 41.

<sup>7</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 332.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Стендаль. Письмо о современном состоянии итальянской музыки. Собрание сочинений, т. X, стр. 204, примеч. I.

<sup>10</sup> Его же. Жизнь Россини; там же, стр. 450, примеч. I.

<sup>11</sup> Письмо Паганини к Джерми от 26 июля 1824 года. Цит. по А. Codignola. Paganini intimo. Сепоя, 1935, стр. 221—222.

<sup>12</sup> Письмо Паганини к Джерми от 27 ноября 1824 года. Там же, стр. 229.

<sup>13</sup> Б. Дамке. Музыкальные воспоминания. «Библиотека для чтения», 1850, т. 104, Науки и искусства, стр. 207.

<sup>14</sup> Письмо Паганини к Джерми от (3 февраля) 1816 года, цит. по А. Codignola, стр. 126.

<sup>15</sup> Письмо Паганини к Джерми от 25 февраля 1818 года. Там же, стр. 140.

<sup>16</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 300—301.

#### Глава четвертая

<sup>1</sup> К. Кузнецов. Музыка, театр и танец в XVII—XVIII вв. I. Музыка улицы Венеции XVIII века. «Советская музыка», 1933, № 1, стр. 80.

<sup>2</sup> L. Spohr. Selbstbiographie, Bd 1—2. Kassel, 1860—1861, т. I, стр. 299.

<sup>3</sup> Там же, стр. 302.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Marie et Leon Escudier. Vie et aventures des cantatrices célèbres précédées des musiciens de l'Empire et suivies de la vie anecdotique de Paganini. Paris, 1856. Цит. по русскому переводу: «Рассказы из жизни Паганини». «Музыкальный и театральный вестник». 1856, стр. 259.

<sup>6</sup> Цит. по G. De Courcy, т. II, стр. 292—293.

<sup>7</sup> Письмо Паганини к Джерми от 1 июля 1818 года, цит. по А. Codignola, стр. 144.

<sup>8</sup> L. F. Benedetto. Arrigo Beyle milanese. Firenze, 1942, стр. 44.

<sup>9</sup> Г. Берлиоз. Паганини. Избранные статьи, перевод с французского. Москва, 1956, стр. 314.

<sup>10</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 310.

<sup>11</sup> Цит. по брошюре: А. Хохловкина. Севильский цирюльник Дж. Россини. Москва—Ленинград, 1950, стр. 11, примеч. 1.

<sup>12</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 310.

<sup>13</sup> Lord Dervent. Rossini and some forgotten nightingales. London, 1934, стр. 78.

<sup>14</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 290.

<sup>15</sup> Цит. по книге: Я. Мильштейн. Ф. Лист, ч. 1—2. Москва, 1957, стр. 141. См. также: Ingres musicien в книге: A. Jullien. Paris dilettante. Paris, 1884, стр. 309—336, и E. Sourian. Mozart et Ingres. «La Revue musicale», Paris, 1956, стр. 177—183.

<sup>16</sup> G. Monaldi. Una canzona inedita di Rossini, cantata di Paganini e D'Azeglio, Rivista, «Noi il mondo», 1925, agosto; M. D'Azeglio, I miei cordi, Firenze, 1913, стр. 209.

<sup>17</sup> Письмо Паганини к Джерми от 18 июня 1823 года, цит. по A. Codignola, стр. 264.

<sup>18</sup> Письмо Паганини к Джерми от июня 1823 года. Там же, стр. 187.

<sup>19</sup> Стендаль. Жизнь Россини. Собрание сочинений, т. X, стр. 440, примеч. I.

<sup>20</sup> Письмо Паганини к Джерми от июня 1823 года, цит. по A. Codignola, стр. 188.

## Глава пятая

<sup>1</sup> Цит. по книге: A. Niggli. Nicolo Paganini, Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Vierte Reihe. Leipzig, 1882, стр. 336.

<sup>2</sup> Письмо Паганини к Джерми от 7 ноября 1818 года, цит. по A. Codignola, стр. 161.

<sup>3</sup> Письмо Паганини к Джерми от 31 января 1818 года. Там же, стр. 138—139.

<sup>4</sup> Письмо Паганини к Джерми от 3 февраля 1825 года. Там же, стр. 231.

<sup>5</sup> Письмо Паганини к Джерми от 17 декабря 1825 года. Там же, стр. 241.

<sup>6</sup> Письмо Паганини к Джерми от 6 апреля 1826 года. Там же, стр. 242.

<sup>7</sup> Письмо Паганини к Джерми от 30 августа 1830 года. Там же, стр. 313—316.

<sup>8</sup> А. де Мюссе. Фантастическое обозрение (VI). Понедельник, марта 1831. Избранные сочинения в двух томах, Москва, т. II, стр. 484

## Глава шестая

<sup>1</sup> Письмо Паганини к Джерми от 25 февраля 1818 года, цит. по A. Codignola, стр. 140.

<sup>2</sup> G. De Courcy, цит. соч., т. I, стр. 116.

<sup>3</sup> Цит. по G. De Courcy, т. I, стр. 243.

<sup>4</sup> Там же, I, стр. 244.

<sup>5</sup> А. А. Елистратова. Байрон. Москва, 1956, стр. 121.

<sup>6</sup> «Courrier de Théâtre», 1831, 25 avril.

<sup>7</sup> J. Карр. Paganini. Berlin, 1913, стр. 96.

<sup>8</sup> М. Горький. О литературе. Статьи и речи, 1928—1936. Издание третье, дополненное. Ред. Н. Ф. Бельчикова, Москва, 1937, стр. 203.

<sup>9</sup> G. De Courcy, цит., соч., т. I, стр. 249.

## ГОДЫ СТРАНСТВИЯ

### Глава первая

- <sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Революция и контрреволюция в Германии. Собрание сочинений. т. VI. Москва, 1947, стр. 40—41.
- <sup>2</sup> П. Лафарг. Происхождение романтизма. Литературно-критические статьи, Москва, 1930, стр. 115.
- <sup>3</sup> E. Schumann. Robert Schumann. Ein Lebensbild meines Vaters. Leipzig, 1931, стр. 114.
- <sup>4</sup> Цит. по А. Niggli, Nicolo Paganini. Там же, стр. 313.
- <sup>5</sup> Briefe von und an Hegel, herausgegeben von Karl Hegel, in zwei Theilen. Zweiter Theil, Leipzig, 1887, стр. 153—154.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> I. F. Reichardt. Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien. 1808—1809, Bd I—II, Neudruck, München, 1915, I, стр. 185.
- <sup>8</sup> Цит. по книге: В. Дамс, Ф. Мендельсон-Бартольди. Перевод с немецкого Л. А. Мазеля. Москва, 1930, стр. 17—18.
- <sup>9</sup> Цит. по А. Niggli, стр. 314.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben von Otto Deutsch. Leipzig, 1957, стр. 53—54.
- <sup>12</sup> Там же, стр. 194—195.
- <sup>13</sup> Цит. по М. Tibaldi-Chiesa, стр. 190.
- <sup>14</sup> К. Ф. Г. [князь Ф. С. Голицын]. Третье письмо из Дрездена Н. И. Б-ну. «Атеней», 1828, № 21, стр. 99—100.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 337—338.
- <sup>17</sup> S. Klima. Josef Slavik. Praha, 1956, стр. 69.
- <sup>18</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 338.
- <sup>19</sup> W. Morelli-Gallet, Das originaltestament Nicolo Paganini, «Osterreichische Musikzeitschrift», 1960, Heft 1, стр. 25—27.
- <sup>20</sup> Письмо Шопена родным от 22 августа 1829 года. Цит. по книге: Korespondencja Fryderyka Chopina, zebrał i opracował Bronislaw Edward Sydow, Tom pierwszy. Warszawa, 1955, стр. 99.
- <sup>21</sup> Цит. по А. Niggli; там же, стр. 317.
- <sup>22</sup> Письмо Паганини от 10 марта 1829 года, цит. по А. Codignola, стр. 285.

### Глава вторая

- <sup>1</sup> Письмо Паганини к Джерми, цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 308.
- <sup>2</sup> Письмо Паганини к Карло Карли от 1 марта 1829 года. Там же, стр. 309.
- <sup>3</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 312.
- <sup>4</sup> Г. Гейне. Письма из Берлина. Полное собрание сочинений. т. V, «Academia», 1937, стр. 212.
- <sup>5</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 317.
- <sup>6</sup> Там же, т. I, стр. 317—318.
- <sup>7</sup> Там же, т. I, стр. 318—319.
- <sup>8</sup> Письмо Паганини к Шоттки (конец февраля 1829 года), цит. по А. Codignola, стр. 285.

- <sup>9</sup> Письмо от 7 марта 1829 года, цит. по книге: R. Vagnhagen von Ensee. Briefe. Munich, 1912.
- <sup>10</sup> Цит. по G. De Cougсу, т. II, стр. 54, примеч. 22.
- <sup>11</sup> Цит. по книге: Ю. Кремлев. Фредерик Шопен. Ленинград—Москва, 1949, стр. 52.
- <sup>12</sup> G. De Cougсу, т. I, стр. 338.
- <sup>13</sup> J. Elsneg. Sumariusz moich utworów muzycznych. Kraków, 1957, стр. 215.
- <sup>14</sup> Письмо Паганини к Джерми от 18 июля 1833 года, цит. по A. Codignola, стр. 387.
- <sup>15</sup> Письмо Паганини к Джерми от 29 октября 1833 года. Там же, стр. 389.
- <sup>16</sup> Письмо Паганини к Джерми от 23 декабря 1835 года. Там же, стр. 439.
- <sup>17</sup> Цит. по G. De Cougсу, т. I, стр. 388.
- <sup>18</sup> Д. Житомирский. Роберт Шуман. Москва, 1955, стр. 12.
- <sup>19</sup> Цит. по G. De Cougсу, т. I, стр. 357.
- <sup>20</sup> Письмо Паганини к Джерми от 16 октября 1829 года, цит. по G. De Cougсу, т. I, стр. 358—359.
- <sup>21</sup> Цит. по G. De Cougсу, т. I, стр. 356.
- <sup>22</sup> Там же, стр. 361.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние дни его жизни. «Academia», 1934, стр. 566—567.
- <sup>25</sup> L. Spohr, цит. соч., т. II, стр. 180.
- <sup>26</sup> Г. Гейне. Флорентийские ночи. Полное собрание сочинений. т. 5, «Academia», 1937, стр. 121.
- <sup>27</sup> Там же, стр. 119.

### Глава третья

- <sup>1</sup> A. Bonaventura. Niccolo Paganini. Terza edizione, Milano, 1939, стр. 77.
- <sup>2</sup> Г. Берлиоз, цит. соч., стр. 316.
- <sup>3</sup> О. Бальзак. Бакалейщик. Сочинения, т. XX, Москва, 1947, стр. 14.
- <sup>4</sup> E. Chesneau. Les chefs d'école. Paris, 1883, стр. 378—379.
- <sup>5</sup> Стендаль. История живописи в Италии. Собрание сочинений, т. VIII, Ленинград, 1935, стр. 83.
- <sup>6</sup> Цит. по книге: J. Rod'homme. Paganini. Paris, 1907, стр. 67.
- <sup>7</sup> L. Veron. Mémoires d'un bourgeois de Paris, v. I—VI. Paris, 1853, VI, стр. 247—248.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Цит. по книге: T. Marix-Spire. Les Romantiques et la Musique. Le cas George Sande. 1834—1838, Paris, 1954, стр. 216.
- <sup>10</sup> Письмо Паганини к Джерми от 6 апреля 1831 года, цит. по A. Codignola, стр. 325.
- <sup>11</sup> Цит. по книге: J. Rod'homme, стр. 68.
- <sup>12</sup> Там же, стр. 69.
- <sup>13</sup> T. Marix-Spire, цит. соч., стр. 215.
- <sup>14</sup> Там же, стр. 219, примеч. 52.
- <sup>15</sup> Цит. по A. Niggli, стр. 335—336.



- 16 Я. Мильштейн, цит. соч., ч. I, стр. 104.  
 17 Там же.  
 18 Там же.  
 19 Там же, стр. 104—105.  
 20 Т. Marix-Spige, цит. соч., стр. 232; см. также, стр. 230—231, примеч. 6, 7, 8, 9.  
 21 Цит. по книге: R. Saussine de Paganini le magicien. Genève, 1950, стр. 170.  
 22 Доклад Беннати, озаглавленный «Histoire physiologique et patalogique de Nicolo Paganini». был опубликован под названием «Notice physiologique sur Nicolo Paganini».  
 23 Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 382.  
 24 Цит. по Т. Marix-Spige, стр. 25, примеч. 46.  
 25 Там же, стр. 203.  
 26 «La Revue musicale», 1831, 21, avril.

#### Глава четвертая

- 1 Цит. по книге: Ю. Кремлев. Фредерик Шопен, стр. 153.  
 2 Laporte and Paganini. «The Times», 1831, 19 May, цит. по книге: J. Pulver, Paganini, the romantic virtuoso. London, 1936, стр. 232.  
 3 Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 47, примеч. 10.  
 4 J. Pulver, цит. соч., стр. 236.  
 5 Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 55, примеч. 26.  
 6 Цит. по статье: К. Кузнецов и И. Ямпольский. Паганини — человек и художник. «Советская музыка», 1940, № 8.  
 7 Письмо Паганини к Джерми (июнь—июль 1831 года), цит. по А. Codignola, стр. 343.  
 8 Там же, стр. 345.  
 9 Цит. по De Coursy, т. II, стр. 82.  
 10 Цит. по книге: Ю. Кремлев. Фредерик Шопен, стр. 153.  
 11 Неизданное письмо Паганини. «Советская музыка», 1957, № 12.  
 12 Письмо Паганини к сестре Николетте от 15 января 1832 года, цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 89.  
 13 Т. Marix-Spige, цит. соч., стр. 253.  
 14 Письмо Паганини к Джерми от 18 апреля 1832 года, цит. по А. Codignola, стр. 361—362.  
 15 «Lancet», 1831, 10 Décembre, цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 80.  
 16 L. Vecon, цит. соч., т. VI, стр. 250.  
 17 Цит. по книге: Р. Роллан. Музыканты наших дней. П., 1926, стр. 1928.  
 18 Т. Marix-Spige, цит. соч., стр. 33.  
 19 Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 114.  
 20 Письмо Берлиоза от 13 декабря 1832 года, цит. по книге: H. Berlioz. Les années romantiques, 1819—1842, Correspondance publiée par Julien Tiersot, Paris [6. г.], стр. 211.  
 21 H. Berlioz, Mémoires. Paris, 1870, стр. 193.  
 22 Цит. по De Coursy, т. II, стр. 119.  
 23 Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 136.  
 24 Там же, т. II, стр. 158.  
 25 J. Carr, цит. соч., стр. 96.

- <sup>26</sup> Н. Berlioz, цит. соч., стр. 193.  
<sup>27</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 134.  
<sup>28</sup> V. L. F. Lutgendorf von. Die Geigen und Lautenmacher...  
 Frankfurt a/M., 1904, стр. 73.  
<sup>29</sup> Н. Berlioz, цит. соч., стр. 193—194.  
<sup>30</sup> «La Gazette musicale», 1834, 20.  
<sup>31</sup> Н. Berlioz, цит. соч., стр. 194.

### Глава пятая

- <sup>1</sup> Th. Radoux, Henri Vieuxtemps. Sa vie, ses oeuvres. Liège, 1891, стр. 33—34.  
<sup>2</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 160, примеч. 6.  
<sup>3</sup> G. De Coursy, цит. соч., т. II, стр. 168.  
<sup>4</sup> Н. Berlioz, цит. соч., стр. 147.  
<sup>5</sup> Письмо Паганини к Джерми от 5 января 1836 года, цит. по А. Codignola, стр. 443.  
<sup>6</sup> Цит. по книге: В. Дамс. Ф. Мендельсон-Бартольди, стр. 19.  
<sup>7</sup> F. Liszt, Essay und Reisebriefe eines Baccalaures der Tonkunst. An Louis de Raunchand, Septembre, 1857, Gesammelte Schriften, Leipzig, 1881, стр. 169—170.  
<sup>8</sup> «Musical World», 1837, August, стр. 127.  
<sup>9</sup> Conestabile-Mompelio, цит. соч., см. приложение.  
<sup>10</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 203.  
<sup>11</sup> Там же, II, стр. 203—204.  
<sup>12</sup> Письмо Паганини к Джерми от 5 февраля 1836 года, цит. по А. Codignola, стр. 448.  
<sup>13</sup> Письмо Паганини к Джерми от 23 декабря 1835 года. Там же, стр. 441.  
<sup>14</sup> Письмо Паганини к Джерми от 5 января 1836 года. Там же, стр. 443.  
<sup>15</sup> Письмо Паганини к Джерми от 5 февраля 1836 года. Там же, стр. 448.  
<sup>16</sup> Письмо Паганини к Цаффарини от 27 мая 1836 года, цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 310.  
<sup>17</sup> Письмо Паганини к Джерми от 17 июля 1836 года, цит. по А. Codignola, стр. 488.  
<sup>18</sup> Письмо Паганини к Джерми от 23 декабря 1836 года. Там же, стр. 504.  
<sup>19</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 246.

### Глава шестая

- <sup>1</sup> G. De Coursy, цит. соч., т. II, стр. 254.  
<sup>2</sup> J. Prod'homme, цит. соч., стр. 91.  
<sup>3</sup> Письмо Паганини к Джерми от 18 марта 1838 года, цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 268.  
<sup>4</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 284.  
<sup>5</sup> Г. Берлиоз, цит. соч., стр. 317.  
<sup>6</sup> Н. Berlioz, цит. соч., стр. 216.  
<sup>7</sup> A. Morel, «Journal de Paris», 1839, 18.  
<sup>8</sup> Н. Berlioz, цит. соч., стр. 218.  
<sup>9</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 290.

## ЭПИЛОГ

<sup>1</sup> Г. Берлиоз, цит. соч., стр. 319. Не получая долго писем от Паганини, Берлиоз писал в Марсель одному из своих близких друзей адвокату Лекуру: «Дорогой Лекур! Сообщите мне, как Паганини, вот уже месяц как я ему послал письмо, но до сих пор не имею ответа» (H. Berlioz. Les années romantiques... стр. 400, письмо от 20 февраля 1839 года).

<sup>2</sup> «Le Moniteur universel», 1839, 22.

<sup>3</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 291.

<sup>4</sup> Письмо Берлиоза к Феррану от 31 января 1840 года, цит. по книге: H. Berlioz. Les années romantiques... стр. 414.

<sup>5</sup> Письмо Паганини к Джерми от 26 января 1839 года, цит. по A. Codignola, стр. 580.

<sup>6</sup> Письмо Паганини к Джерми от 7 сентября 1839 года. Там же, стр. 611.

<sup>7</sup> Письмо Паганини к Джерми от 3 февраля 1839 года. Там же, стр. 582.

<sup>8</sup> См. G. De Coursy, т. II, стр. 299.

<sup>9</sup> Письмо Паганини к Цаффарини от 13 января 1840 года, цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 310.

<sup>10</sup> «La Gazette musicale», 1840, 23 janvier, стр. 68.

<sup>11</sup> Письмо Паганини к Джерми от 18 апреля 1840 года, цит. по A. Codignola, стр. 640.

<sup>12</sup> Письмо Паганини к Джерми от 4 апреля (мая?) 1940 года. Там же, стр. 642.

<sup>13</sup> G. De Coursy, т. II, стр. 324.

<sup>14</sup> Там же, т. II, стр. 324, примеч. 4.

<sup>15</sup> A. Codignola, цит. соч., стр. 82.

<sup>16</sup> Там же, стр. 85.

<sup>17</sup> Там же, стр. 91.

<sup>18</sup> G. De Coursy, т. II, стр. 338.

<sup>19</sup> F. Liszt, Sur Paganini à propos de sa mort, «La Gazette musicale»; 1840, 23 août, стр. 431—432 (перевод М. И. Львовой).

## ТВОРЧЕСТВО

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

#### Глава первая

<sup>1</sup> A. Niggli, цит. соч., стр. 338.

<sup>2</sup> F. Liszt. Briefe. Lpz., 1893, Bd I, стр. 17.

<sup>3</sup> L. Spohr, цит. соч., Bd I, стр. 169.

<sup>4</sup> J. B. Rognoni. Essai sur le goût de la Musique avec le caractère de trois célèbres joueurs de violon M.M. Nardini, Lolli et Pugnani. Livorno, 1790, стр. 50, цит. по книге: M. Pincherle. Feuilles d'Histoire du violon. Paris, 1927, стр. 62.

<sup>5</sup> Hubert Le Blanc. La défense de la basse viole contre les entreprises du violon, Amsterdam, 1740.

<sup>6</sup> Г. В. Плеханов. Искусство и общественная жизнь. Сочинения, Москва [б. г.], т. XIV, стр. 128.

<sup>7</sup> Его же. Французская драматическая литература. Там же, стр. 116.

<sup>8</sup> В предисловии к опере «Альцеста» (1769) Глюк писал: «Я хотел свести музыку к ее настоящему назначению — сопутствовать поэзии, дабы усиливать выражение чувств и придать больший интерес сценическим ситуациям».

<sup>9</sup> L. Sprohг, цит. соч., т. I, стр. 299.

<sup>10</sup> Вернон Ли, цит. соч., стр. 282.

<sup>11</sup> Ф. Львов. О пении в России. СПб., 1834, стр. 34—35.

<sup>12</sup> Цит. по G. De Cougсу, т. II, стр. 82.

<sup>13</sup> К. Маркс. Теория прибавочной стоимости. Москва, 1930. т. I, стр. 260.

<sup>14</sup> А. Г. Рубинштейн. Автобиографические воспоминания 2-е издание редакции «Русской старины», СПб., 1889, стр. 57.

## Глава вторая

<sup>1</sup> Г. Гейне. Путешествие из Мюнхена до Генуи. Полное собрание сочинений, «Academia», 1935, т. 4, стр. 311.

<sup>2</sup> История французской литературы, т. II, 1789—1870, Издательство Академии наук СССР, Москва, 1956, стр. 369.

<sup>3</sup> А. Овэтт. История итальянской литературы. СПб., 1908. стр. 311.

<sup>4</sup> Стендаль. Расин и Шекспир. Собрание сочинений, т. IX. Ленинград, 1938, стр. 53.

<sup>5</sup> В. И. Ленин. Собрание сочинений, 4-е издание. Госполитиздат, 1946, стр. 476.

<sup>6</sup> Ch. Bouvet. Une leçon de Giuseppe Tartini... Paris, 1918. стр. 41.

<sup>7</sup> А. Овэтт, цит. соч., стр. 314.

<sup>8</sup> Г. Гейне. Лютеция. Полное собрание сочинений, т. 9, «Academia», 1936, стр. 240.

<sup>9</sup> Стендаль. Жизнь России. Собрание сочинений, т. X, Ленинград, 1936, стр. 458, примеч. I.

<sup>10</sup> P. Viardot. Les Souvenirs. «Courrier musical et théâtral». 1928, avril.

<sup>11</sup> Г. Гейне. Лютеция, стр. 241.

<sup>12</sup> И. Соллертинский. Романтизм, его общественно-музыкальная эстетика. Музыкально-исторические этюды. Ленинград, 1956. стр. 97.

<sup>13</sup> Th. Gauthier. Histoire du romantisme. Paris, 1874, стр. 153—154. Приводится в переводе Г. В. Плеханова (Искусство и общественная жизнь. Сочинения, т. XIV, стр. 127).

<sup>14</sup> T. Marix-Spige, цит. соч., стр. 215.

<sup>15</sup> Г. Гейне. Лютеция, стр. 210.

<sup>16</sup> A. Schering. Vom musikalischen Vortrage. «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930», Leipzig, 1931, стр. 20—21.

## Глава третья

<sup>1</sup> A. B. Marx. Erinnerungen aus meinem Leben, Bd I—II Berlin, 1865, Bd I, стр. 73.

<sup>2</sup> L. Sprohг, цит. соч., стр. 114.

<sup>3</sup> E. Schumann, цит. соч., стр. 114.

- <sup>4</sup> Я. Мильштейн, цит. соч., ч. II, стр. 65—66.
- <sup>5</sup> Письма Александра Тургенева Булгаковым. Москва, 1939, стр. 259 (письмо от 19 апреля 1843 года).
- <sup>6</sup> А. Schering, цит. соч., стр. 22.
- <sup>7</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 361.
- <sup>8</sup> М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III, Москва, 1902, стр. 542.
- <sup>9</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 296.
- <sup>10</sup> Цит. по А. Niggli, стр. 332.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> Г. Гейне. Лютеция, стр. 354.
- <sup>13</sup> В. Гюго. Предисловие к «Кромвелю». Собрание сочинений, т. 14, Москва, 1956, стр. 129.
- <sup>14</sup> Б. Дамке, цит. соч., стр. 246.
- <sup>15</sup> L. Spohr, цит. соч., т. II, стр. 180.
- <sup>16</sup> Его же. Violinschule. Wien, 1832.
- <sup>17</sup> Приведено у G. De Coursy, т. I, стр. 352—353, примеч. 15.
- <sup>18</sup> А. Niggli, цит. соч., стр. 316—317.
- <sup>19</sup> А. Львов. Советы начинающему играть на скрипке. СПб., 1859, стр. 9.
- <sup>20</sup> Цит. по книге: F. I. Fetis, Notice biographique sur Niccolò Paganini, стр. 79.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 350—351.
- <sup>23</sup> Позднее Лист писал: «Я часто исполнял тогда и в публичных концертах, и в салонах (где никогда не упускали случая заметить мне, что я очень плохо выбираю свои пьесы) произведения Бетховена, Вебера, Гуммеля и должен, к стыду своему, сознаться, что без всякого зазрения совести менял их темп и характер, чтобы получить одобрение публики, которая лишь очень медленно приходит к пониманию прекрасных творений в их величавой простоте; я даже доходил до того, что дерзко добавлял множество пассажей и органичных пунктов...» (Письмо к Жорж Санд от января 1837 года, «La Revue et gazette musicale de Paris», 1837, № 7, 12 février. Цит. по русскому переводу: Письма бакалавра музыки. «Советская музыка», 1936, № 9, стр. 46).
- <sup>24</sup> А. В. Магх, цит. соч., т. I, стр. 73.

#### Глава четвертая

- <sup>1</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 317—318.
- <sup>2</sup> И. П. Эккерман, цит. соч., стр. 566—567.
- <sup>3</sup> G. Eismann, Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, Bd I—II. Leipzig, 1956, Bd I, стр. 77.
- <sup>4</sup> А. Codignola, цит. соч., стр. 9.
- <sup>5</sup> F. Vennati, цит. соч., русский перевод, стр. 52.
- <sup>6</sup> M. et L. Escudier, цит. соч., русский перевод, стр. 721—722.
- <sup>7</sup> Там же, стр. 722.
- <sup>8</sup> А. Niggli, цит. соч., стр. 331.
- <sup>9</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 70.
- <sup>10</sup> Цит. по G. De Coursy, т. II, стр. 114.

- <sup>11</sup> Там же, т. I, стр. 222, примеч. 21.  
<sup>12</sup> Там же.  
<sup>13</sup> Цит. по G. De Courcy, т. II, стр. 114.  
<sup>14</sup> F. Bannati, цит. соч., русский перевод, стр. 65.  
<sup>15</sup> A. Niggli, цит. соч., стр. 331.  
<sup>16</sup> Там же.  
<sup>17</sup> Там же.  
<sup>18</sup> F. I. Fetis. Notice biographique sur Nicolo Paganini, стр. 76.  
<sup>19</sup> F. Bannati, цит. соч., русский перевод, стр. 65.

#### Глава пятая

- <sup>1</sup> «La Revue musicale», 1831, mars, цит. по книге: J. Prod'homme, Paganini, стр. 70.  
<sup>2</sup> Материалы и документы по истории музыки, т. II, XVIII век. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, стр. 284.  
<sup>3</sup> Литературное наследие Г. В. Плеханова, сборник III. Искусство... Москва, 1936, стр. 130.  
<sup>4</sup> В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. Москва, 1956, стр. 186.

#### Глава шестая

- <sup>1</sup> К. и В. Кузнецовы. Народные элементы в творчестве Вебера. «Советская музыка», 1936, № 12, стр. 70.  
<sup>2</sup> Письмо Берлиоза к Гиллеру от 17 февраля 1830 года, цит. по E. Pujol, La Guitare, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Fondateur A. Lavignac, Deuxieme partie. Technique—Esthétique—Pédagogique... Paris, 1927, стр. 2017.  
<sup>3</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 234.  
<sup>4</sup> Цит. по A. Codignola, стр. 398.  
<sup>5</sup> F. Buesck. Die Gitarre und ihre Meister, 3 Aufl. Berlin, 1926, стр. 77.  
<sup>6</sup> Там же.  
<sup>7</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 270.  
<sup>8</sup> Там же, стр. 270—271.  
<sup>9</sup> Там же.  
<sup>10</sup> P. M. Wailly, цит. соч., «La Revue de Musicologie», 1928, août, стр. 167.  
<sup>11</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 271.  
<sup>12</sup> Г. Берлиоз, цит. соч., стр. 317.  
<sup>13</sup> Б. Дамке, цит. соч., стр. 218.  
<sup>14</sup> «Wiener Zeitschrift», 1828, 10 April. См. J. M. Schottky, цит. соч., примечание на стр. 271. О влиянии гитарной техники на Паганини см. также ценное предисловие Е. Шварц-Рейфлингена к изданной им «Большой сонате» для гитары и скрипки ля мажор (Ю. Г. Циммерман, 1922).  
<sup>15</sup> J. J. Rousseau. Dictionnaire de musique, t. 1—2. Amsterdam, 1767—1769, t. 2, стр. 214 (Статья Sons Harmoniques).  
<sup>16</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 78.  
<sup>17</sup> C. Guhr. Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen. Mainz, 1830, стр. 13.

<sup>18</sup> L. Spohr. Selbstbiographie. Bd II, стр. 180.

<sup>19</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 79.

### Глава седьмая

<sup>1</sup> I. Laphalè que de, цит. соч., стр. 35.

<sup>2</sup> C. Guhr. Paganini à Francforte en 1829. «Cecilia», 1829, September. Статья перепечатана в «Mitteilungen des C. F. Schmidt... Heilbronn, 1901, Januar.

<sup>3</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 281.

<sup>4</sup> Там же, стр. 282.

<sup>5</sup> М. Мейчик. Паганини. Огиз—Музгиз, 1936, стр. 36.

<sup>6</sup> F. Vennati, цит. соч., русский перевод, стр. 51.

<sup>7</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 282.

<sup>8</sup> Цит. по книге: Я. Мильштейн. Ф. Лист, ч. II, стр. 37.

<sup>9</sup> О. Бальзак. Кузина Бетта. Сочинения, т. XI, 1947, стр. 182—183.

<sup>10</sup> «Musical America», 1936, October, стр. 304.

<sup>11</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 270.

<sup>12</sup> G. Eberhardt. Mein System des Ubens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage, 2 Auflage. Dresden, 1910, стр. 8.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 71—72.

### Глава восьмая

<sup>1</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 71.

<sup>2</sup> Там же, стр. 70.

<sup>3</sup> Там же, стр. 71.

<sup>4</sup> C. Gervazoni. Nuova teoria di musica... Parma, 1812. Катерина Кальканьо выступала в Милане в консерватории 24 мая 1814 года. В корреспонденции из Милана, напечатанной в «Allgemeine Musikalische Zeitung» — в номере от 21 сентября 1814 года, она называется «ученицей знаменитого Паганини».

<sup>5</sup> Письмо Паганини к Винченцо Антони от 2 марта 1828 года, цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 220.

<sup>6</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 282.

<sup>7</sup> D. Laurie. Reminiscences of a Fiddle Dealer. London, 1924, стр. 60.

<sup>8</sup> Стендаль. Жизнь России. Собрание сочинений, т. X, стр. 225.

<sup>9</sup> Г. Гейне. Лютеция. Полное собрание сочинений, т. 9, стр. 240.

### Глава девятая

<sup>1</sup> C. Guhr. Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen, стр. 4.

<sup>2</sup> A. Codignola, цит. соч., примечание на стр. 396.

<sup>3</sup> F. Vennati, цит. соч., русский перевод, стр. 59—60.

<sup>4</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 379.

- <sup>5</sup> С. Guhr, цит. соч., стр. 4.
- <sup>6</sup> Цит. по G. De Coursy, т. I, стр. 379.
- <sup>7</sup> F. Vennati, цит. соч., русский перевод, стр. 60.
- <sup>8</sup> E. Polko. Nicolo Paganini und die Geigenbauer. Leipzig, 1876, стр. 113.
- <sup>9</sup> А. Улыбышев. Русский скрипач Н. Я. Афанасьев. «Северная пчела», 1850, № 253.
- <sup>10</sup> С. Guhr. Paganini à Francforte en 1829. «Cecilia», 1829.
- <sup>11</sup> Цит. по книге: А. Moser. Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923, стр. 429.
- <sup>12</sup> Ф. Энгельс. Роль труда в процессе превращения обезьяны в человека, в книге: Диалектика природы. Москва, 1948, стр. 135.
- <sup>13</sup> С. Ph. E. Bach. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Berlin, 1759. Цит. по книге: А. Алексеев. Клавирное искусство. Москва—Ленинград, 1952, стр. 135.
- <sup>14</sup> I. Laphalègue de, цит. соч., стр. 23.
- <sup>15</sup> «Allgemeine Musikalische Zeitung», 1814, стр. 193.
- <sup>16</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 78.
- <sup>17</sup> С. Guhr. Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen, стр. 40.
- <sup>18</sup> Там же, стр. 42.
- <sup>19</sup> Там же, стр. 46.
- <sup>20</sup> Cantabile e Walz. Фотокопия с рукописи Паганини. «Universal Edition», Wien, 1922.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> С. Guhr, цит. соч., стр. 45.
- <sup>23</sup> G. Tartini. Traité des agréments de la musique. Paris, 1777, цит. по книге: L. Laurencie de la, L'école française de violon de Lully à Viotti, t. III, Paris, 1924, стр. 71—74.
- <sup>24</sup> L. Mozart. Gründliche Violinschule, als Faksimilie herausgegeben von Prof. Dr. H. J. Moser. Leipzig, 1956, стр. 264.
- <sup>25</sup> G. Tartini, цит. соч., там же.
- <sup>26</sup> L. Spohr. Violinschule.
- <sup>27</sup> Цит. по А. Niggli, стр. 317.
- <sup>28</sup> А. Львов, цит. соч., стр. 9.
- <sup>29</sup> С. Guhr, цит. соч., стр. 60.
- <sup>30</sup> E. Hanslick. Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien, 1869, стр. 233, примечание 2.
- <sup>31</sup> М. Мейчик, цит. соч., стр. 8.
- <sup>32</sup> Г. Гейне. Флорентийские ночи. Полное собрание сочинений. т. 5, «Academia», 1937, стр. 122.
- <sup>33</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 78.
- <sup>34</sup> A. Bachmann. Les Grands violonistes du Passé. Paris, 1913, стр. 324.
- <sup>35</sup> Ch. Dancla. Notes et souvenirs. Paris, 1894, стр. 417.
- <sup>36</sup> С. Guhr, цит. соч., стр. 4.
- <sup>37</sup> Б. А. Струве. Типовые формы постановки рук у инструменталистов. Смычковая группа. Москва—Ленинград, 1933, стр. 10.
- <sup>38</sup> С. Guhr, цит. соч., стр. 9.
- <sup>39</sup> Там же.
- <sup>40</sup> Там же, стр. 8.
- <sup>41</sup> Там же, стр. 9.
- <sup>42</sup> L. Mozart, цит. соч., стр. 264.
- <sup>43</sup> Б. Дамке, цит. соч., стр. 247.



<sup>44</sup> С. Guhr, цит. соч., стр. 8.

<sup>45</sup> Там же, стр. 9.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> С. Guhr. Paganini à Francfort en 1829. Там же.

<sup>48</sup> Цит. по G. De Coursy, II, стр. 146, примечание 7.

<sup>49</sup> Там же, т. II, стр. 176.

<sup>50</sup> См. по этому вопросу: E. Lesser. Zur Scordatura der Streichinstrumente, mit besonderer Berücksichtigung der Viola d'amore, «Acta musicologica». Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Leipzig, 1932, III (Juli—September), стр. 125.

<sup>51</sup> Касаясь перестройки Паганини струны *Соль*, К. Мострас в книге «Интонация на скрипке» (Москва, 1948, стр. 42—44) справедливо указывает: «С начала XVIII века до середины XIX века, то есть почти за 150 лет, строй поднялся больше чем на тон. Парижская академия установила в 1858 году Diarason normal — 435 колебаний в секунду. В связи с этим возникает соображение по поводу пьесы Паганини «Моисей», написанной в форме вариаций и предназначенной для исполнения только на струне *Соль*. Партия ф-п. написана в ми-бемоль миноре (первая половина интродукции) и далее в ми-бемоль мажоре (вторая половина интродукции, тема с вариациями). Скрипач перестраивает по указанию автора струну *Соль* на си-бемоль, то есть на полтора тона выше... Звучание струны *Соль* в этом случае получается чрезвычайно напряженное и не совсем естественное (кроме того, струна не выдерживает этого строя до конца пьесы и понижается). Все это наводит на мысль, не было ли бы правильное в этой пьесе установить ре-мажорный строй как самый благоприятный для скрипки (и ре-минорный — в начале пьесы); для этого достаточно настроить струну *Соль* на один тон выше, на ноту ля, что больше соответствовало бы намерению композитора. Партия ф-п. в этом случае должна быть транспонирована на полтона ниже».

<sup>52</sup> I. Laphalèque de, цит. соч., стр. 40.

<sup>53</sup> R. Schumann, цит. соч., Erster Band, стр. 26.

## КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

### Глава первая

<sup>1</sup> F. I. Fetis, цит. соч., стр. 54.

<sup>2</sup> Издательствами Шонебергера в Париже и Шотта в Майнце были опубликованы в 1854 году следующие произведения Паганини: Oeuvres posthumes de N. Paganini pour violon: Premier Concerto op. 6, Deuxième Concerto op. 7, Le Streghe op. 8, God Save the Queen, op. 9, Le Canaval de Venise op. 10, Moto Perpetuo op. 11, Non più mesta op. 12, I Palpitii op. 13, Etudes en 60 variations sur l'air Barucaba op. 14.

<sup>3</sup> Описание этой рукописной коллекции было сделано итальянским музыковедом А. Бонавентурой — Gli autografi di Paganini, Firenze, 1910; описание рукописей Паганини, хранившихся в Музее В. Гейера в Кельне, дал Г. Кинский в четвертом томе каталога Музея (Кельн, 1916).

<sup>4</sup> «Универсальным издательством» в Вене были изданы в 1922 году следующие пьесы Паганини в редакции Г. Кинского и Ф. Ротшильда для скрипки и фортепьяно: Cantabile in re maggiore, Canta-

bile e Walz, II Moto Perpetuo, Variazioni sopra un tema di Giuseppe Weigl.

<sup>5</sup> Niccolò Paganini, 26 Original Compositionen für Guitarre allein. Erstmalig aus dem Nachlass herausgegeben von Dr. Max Schultz, Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig—Riga—Berlin.

<sup>6</sup> Флоридель Рейтер фон (р. 1893) — немецкий скрипач, педагог и композитор. Как исполнитель пропагандировал произведения для скрипки соло без сопровождения. Опубликовал «Путеводитель по скрипичной литературе», инструктивное издание «24 каприччи» Паганини, «6 каприччи» Локателли и другое.

<sup>7</sup> Так, например, вариации для скрипки соло без сопровождения «Nel cor più non mi sento» были впервые опубликованы К. Гуром, записавшим это произведение по памяти.

<sup>8</sup> Показательна в этом отношении судьба четвертого концерта для скрипки с оркестром ре минор. Это произведение было написано Паганини в 1829 году и впервые исполнено во Франкфурте-на-Майне 26 апреля 1830 года. После смерти Паганини партитура концерта пролежала свыше ста лет у его наследников в Парме. В 1936 году внук Паганини — барон Аттила Паганини — продал большое количество старых бумаг пармскому тряпичнику. Каково же было удивление последнего, когда на заглавном листе одного из музыкальных фолиантов он прочел: «Партитура Четвертого концерта Никколо Паганини. Оригинал. Подписал Ахилл Паганини — сын». Известный итальянский коллекционер и любитель музыки Н. Галлини купил эту рукопись. Однако из-за отсутствия партии скрипки соло (Паганини никогда не писал в партитурах сольного голоса) концерт практически не мог быть исполнен или издан. Лишь после долгих и энергичных поисков Галлини удалось обнаружить сольную партию скрипки в музыкальной коллекции, ранее принадлежавшей знаменитому итальянскому контрабасисту Дж. Боттесини.

<sup>9</sup> Еще не так давно о Паганини-композиторе писали: «Для нас имя Паганини, этого генуэзского колдуна, говорит больше, нежели его сочинения. Эта засохшая выцветшая старина сохранилась в школьных архивах как технический материал». Рос. Генрика Шуман и его фортепьянное творчество. СПб., [6. г.], стр. 47.

<sup>10</sup> R. Schumann, цит. соч., Zweiter Band, стр. 12.

<sup>11</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 275.

<sup>12</sup> R. Schumann, цит. соч., Zweiter Band, стр. 12.

<sup>13</sup> Цит. по книге: Я. Мильштейн, цит. соч., ч. I, стр. 104—105.

## Глава вторая

<sup>1</sup> Шуман в предисловии к своим обработкам «Каприччи» Паганини приводит слова Липиньского о том, что «Паганини сочинял свои каприччи в различное время и в различных местах и в рукописном виде дарил их своим друзьям. Когда впоследствии Рикорди предложил ему издать эти произведения, Паганини наспех написал их по памяти. R. Schumann, цит. соч., Zweiter Band, стр. 12, примечание I.

<sup>2</sup> Цит. по M. Brenet, Dictionnaire pratique et historique de la musique, Paris, 1926, стр. 56.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Стендаль. Жизнь Россини. Собрание сочинений, т. X, стр. 450, примечание I.

<sup>5</sup> Цит. по книге: Я. Мильштейн, цит. соч., т. I, стр. 275.

<sup>6</sup> Г. Берлиоз, цит. соч., стр. 320—321.

<sup>7</sup> В оригинальном издании Дж. Рикорди (Милан, 1820) эта соната озаглавлена «La Sinagoga» («Синагога»). В самой мелодии трудно уловить какие-либо отголоски синагогальных напевов. Возможно, что эта соната была написана под впечатлением еврейской религиозной службы, которую мог слушать Паганини,—отсюда и название. В связи с этим нельзя не указать, что некоторые современники писали о еврейском происхождении Паганини. Так, например, М. Монтгомери в своих воспоминаниях говорит о его «выразительном еврейском лице» (M. Montgomery. My Adventure, Genoa, 1815. Приведено у G. De Courcy, т. I, стр. 131); о «еврейских чертах лица Паганини» пишет писатель Фридрих Маттисон (1761—1831) (см. G. De Courcy, т. I, стр. 356).

<sup>8</sup> R. Schumann, цит. соч., Zweiter Band, стр. 12

<sup>9</sup> Там же, стр. 13.

### Глава третья

<sup>1</sup> A. Codignola, цит. соч., стр. 365.

<sup>2</sup> J. M. Schottky, цит. соч., стр. 534.

<sup>3</sup> Conestabile-Mompelio, цит. соч., стр. 214.

<sup>4</sup> Méthode de violon par MM-rs Baillot, Rode et Kreutzer Membres du Conservatoire de Musique, rédigée par Baillot Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet établissement. Paris [1802], стр. 64.

<sup>5</sup> Г. Берлиоз, цит. соч., стр. 321—322.

<sup>6</sup> Conestabile-Mompelio, цит. соч., стр. 301.

<sup>7</sup> Цит. по книге: Influences étrangères dans l'oeuvre de W. A. Mozart, Paris, 1956, стр. 36.

<sup>8</sup> Л. Мазель. Шопен. Москва—Ленинград, 1947, стр. 9.

<sup>9</sup> H. Leichtentritt. F. Chopin. Zweite verbesserte Auflage. Berlin, 1920, стр. 19.

<sup>10</sup> K. Wikowska-Chominska, Chopin i Paganini, «Muzyka», 1959, № 4.

<sup>11</sup> Письмо Шопена от 5 июня 1930 года. Цит. по книге: Korespondencja Fryderyka Chopin. Zebrał i opracował Bronisław Edward Sydow, tom pierwszy, Warszawa, 1955, стр. 128—129.

<sup>12</sup> A. Nowak-Romanowicz. Joseph Elsner. Kraków, 1957, стр. 152.

<sup>13</sup> N. Paganini. Grand Suonata per chitarra e violino accompagnato. (Ю. Г. Циммерман, 1922).

### Глава четвертая

<sup>1</sup> Г. Берлиоз, цит. соч., стр. 321—322.

<sup>2</sup> В. Цуккерман. Камаринская Глиники и ее традиции в русской музыке. Москва, 1957, стр. 146.

## Глава пятая

<sup>1</sup> Цит. по М. Tibaldi-Chiesa, стр. 446.

<sup>2</sup> «Neue Musikalische Zeitung», 1899, стр. 251.

<sup>3</sup> Стендаль. Письма о славном композиторе Гайдне. Собрание сочинений, Ленинград, 1936, т. X; стр. 44.

<sup>4</sup> F. Buesck, цит. соч., стр. 76; H. M. Schletterer: Luigi Boccherini, в сборнике: Sammlung musikalischer Vorträge herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Vierte Reihe. Leipzig, 1882, стр. 156.

<sup>5</sup> А. Bonaventura. Niccolo Paganini, стр. 57.

# Приложения



## СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

Настоящий систематический список изданных и неопубликованных произведений Паганини составлен на основе критического сопоставления перечней его сочинений, приведенных в работах различных авторов.

Одним из главных источников послужили описания рукописей произведений Паганини А. Бонавентуры (A. Bonaventura, *Gli autografi di Paganini*, 1910) и Г. Кинского (G. Kinsky, *Katalog des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Cöln*, 1916, Bd IV), а также сведения о произведениях Паганини, содержащиеся в книгах Кодиньолы, Конестабиле-Момпелье, М. Тибальди-Шиезы и Дж. Де Курси. В последней работе содержится наиболее полный, аннотированный указатель сочинений Паганини, хотя в нем и имеются отдельные пропуски и ошибочные даты.

В данном систематическом списке произведения Паганини разбиты на следующие разделы:

- I. Произведения для скрипки соло.
- II. Произведения для скрипки с оркестром.
- III. Произведения для скрипки и фортепьяно.
- IV. Произведения для скрипки и гитары.
- V. Произведения для гитары соло.
- VI. Произведения для гитары и скрипки.
- VII. Произведения для альта с оркестром.
- VIII. Произведения для камерных ансамблей.
- IX. Произведения для духовых инструментов.
- X. Вокально-инструментальные сочинения.
- XI. Вокальные произведения.
- XII. Обработки.

Особый раздел составляет список произведений, написанных на темы Паганини.

Заглавия произведений, как правило, даны на языке оригинала и в переводе на русский язык.

Помимо заглавия произведений, в списке даны годы их сочинения, первого издания и исполнения, местонахождение автографа, а также перечень важнейших переизданий и обработок, сделанных другими лицами.

В квадратные скобки взяты сведения, не содержащиеся на титуле. Ошибочные даты, приводимые в различных источниках, исправлены без оговорок.

## І. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

1. *Ventiquattro Capricci per violino solo. Dedicati agli artisti.* Op. 1. *Двадцать четыре каприччи для скрипки соло.* Посвящается артистам. Опус 1. Соч.: 1801—1802. Окончательная редакция 1807. Авторграф: архив Рикорди. Первое издание: Рикорди (Милан, 1820); последующие — Пачини (Париж, 1830—1831), Лоренци (Флоренция), Брейткопф и Гертель (Лейпциг).

### Обработки

*Для скрипки и фортепьяно или гитары:* *Variation di bravoura pour le violon seul sur un thème original, accompt de piano ou guitarre par Niccolo Paganini.* Бравурные вариации для скрипки на оригинальную тему, с аккомпанементом фортепьяно или гитары Н. Паганини [каприччо № 24]. Издательство Лемуан и сыновья (Париж, 1830-е годы).

*Для скрипки и фортепьяно:* Ф. Давид, №№ 1—24 (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, б. г.); Р. Шуман, № 1—24. (Не издано. Рукопись в доме-музее Шумана в Цвикау. Отдельные номера исполнялись И. Иоахимом и К. Шуман в Дюссельдорфе в концерте 29 октября 1853 года); О. Зингер. Шесть каприсов Паганини (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1903); В. Бурмейстер, №№ 13, 23 и 24, (Эйленбург, Лейпциг, 1907); Ф. Крейслер, №№ 13, 20, 24 (Шотт, Майнц, 1913); Л. Ауэр, № 24 (Ю. Г. Циммерман, Петербург, б. г.); К. Шимановский, №№ 20, 21, 24 («Универсальное издательство», Вена, 1926); Ж. Тибо, № 9 (Фишер, Нью-Йорк, 1928); В. И. Шер, №№ 9 и 15 («Тритон», Ленинград, 1934); М. Эрденко, № 10 (Музгиз, Москва, 1949).

*Для скрипки с оркестром:* J. Joachim, *Italienische Suite für den Konzertsaal mit Orchesterbegleitung.* И. Иоахим, *Итальянская сюита для концертного зала с сопровождением оркестра* (обработка отдельных каприччи, 1850-е годы. Не издано. Местонахождение рукописи не установлено); J. Maupin, *Caprice № 24 de N. Paganini. Composée pour violon avec accompagnement de l'orchestre.* X. Манен, каприччо № 24 Н. Паганини. Сочинено для скрипки с аккомпанементом оркестра (Лейпциг, 1915); T. Nachez. *Oktavenetude. Nach der 23 und 17 Etude aus op. 1 zum Konzertvortrag eingerichtet und mit Orchesterbegleitung versehen.* Т. Наше. *Октавный этюд.* По 23 и 17 этюдам оп. 1 для концертного исполнения, обработанные с сопровождением оркестра (Хансен, Копенгаген, б. г.).

*Для фортепьяно:* R. Schumann, *Studien für das Pianoforte nach Capricen Paganini bearbeitet.* Op. 3. Обработки каприччи №№ 5, 9, 11, 13, 16, 19 (Гофмейстер, Лейпциг, 1832). R. Schumann. *VI Etudes de concert pour le pianoforte composée d'après des Caprices de Paganini.* Op. 10. Обработки Каприччи №№ 2, 3, 4, 6, 10, 12 (Гофмейстер, Лейпциг, 1833), F. Liszt, *Bravourstudien nach Paganinis Capricen. Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*



[обработки каприччи №№ 6, 17, 1, 9, 24 и темы рондо «Колокольчик» из финала второго, си-минорного, концерта Паганини (№ 3 «Campanella»)] (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, ок. 1840); F. Liszt, *Grandes Etudes de Paganini* (преобразование *Bravourstudien nach Paganini Scaricen*) (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1850). Изданы также в редакции Ф. Бузони (1912 и 1923).

Для виолончели соло: R. Bockmüll, 12 *Caprices pour violon de N. Paganini*. Transcription pour violoncello solo, Theile 1—2 (Кистнер, Лейпциг, 1870-е годы); L. Sylva, 24 *Capricci* (Рикорди, Нью-Йорк, 1952).

Для альты соло: L. Rabi, 24 *Capricci* (Кранц, Вена, 1928).

Для альты и фортепьяно: W. Forbs and A. Richardson — *Capricci* №№ 13 и 20 (Хиндриксен, Лондон, К. Ф. Петерс, Нью-Йорк, 1953).

Для арфы: L. M. Magistretti. *Tema e variazioni. Dei capricci per violino solo N. Paganini*. Transcrizione per arpa — *Capriccio* № 24 (Рикорди, Милан, 1922).

Для гитары: М. Иванов. Два каприса Н. Паганини опус 1 №№ 9 и 16 в переложении для 7-струнной гитары (Музгиз, Москва, 1954).

Для балалайки: П. Нечепоренко. Вариации на тему Паганини [каприччо № 24]. (Музгиз, Москва, 1959).

2. *Caprice d'Adieux*. Pour son ami M-r E. Eliason. *Каприс «Прощание»*. Посвящается моему другу г. Э. Элиасону. Соч.: 1831 или 1832. Автограф: местонахождение не установлено. Первое издание: Шотт (Майнц, 1833); последующее — «Универсальное издательство» (Вена, 1922).

3. *Introduction et Variations sur le Thème «Nel cor più non mi sento» pour le violon seul*. Интродукция и вариации на тему «Как сердце замирает» для скрипки соло из оперы «Прекрасная мельничиха» Паизиелло. Соч.: 1820 или 1821. Авторское исполнение: Неаполь, 30 июля 1821. Автографы: Публичная научная библиотека в Берлине («*Capriccio a violino solo di Niccolò Paganini: Nel cor più non mi sento*»), Британский музей в Лондоне. Записаны по памяти и изданы К. Гуром в его работе «*Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*» (Шотт, Майнц, 1830); последующие издания: — Рикорди (Милан), Шоненбергер (Париж).

#### Редакции

Для скрипки и фортепьяно: А. Вильгельми (Шотт, Майнц, 1909).

4. *Duo de Paganini pour le violon seul*. Дуэт Паганини для скрипки соло [посвящено принцессе Элизе Бачокки]. Соч.: вероятно, 1806—1808. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Записано по памяти и издано К. Гуром в его работе «*Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*» (Шотт, Майнц, 1830); последующие издания — Мечети (Вена), Шпер (Брауншвейг), Пачини (Париж), Рикорди (Милан) под названием «*Duo Merveille*», «*Merveille de Paganini*» («Дуэт Чудо», «Чудо Паганини»).

5. *Fandango Spagnolo per violone solo* (?). *Испанское фанданго для скрипки соло* (?). Соч.: 1800. Авторское исполнение. Модена. 5 декабря 1800. Утеряно.

## II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

6. *Primo concerto per violino e orchestra in re maggiore*. *Первый концерт для скрипки с оркестром ре мажор*. 1. Allegro maestoso. 2. Adagio. 3. Rondo. Соч.: 1811 (по Фетису), 1817 или 1818 (по Де Курси). Авторское исполнение: Неаполь, 29 марта 1819 (сведения о более ранних исполнениях не сохранились). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 6).

### Обработки

*Для скрипки с оркестром*: Первая часть (Allegro maestoso) — А. Вильгельми (с собственной каденцией, конец 1860-х годов), Ф. Крейслер (с собственной каденцией, Шотт, Майнц, 1937), В. Безекирский (с собственной каденцией, Шотт, Майнц, б. г.).

### Редакции

*Для скрипки с фортепьяно*: К. Флеш (Петерс, Лейпциг, 1913); А. Марто (Штейнгребер, Лейпциг, 1913); Э. Соре (Шотт, Майнц, 1919); Э. Поло (Рикорди, Милан, 1937).

7. *Secondo concerto per violino e orchestra in si minore*. *Второй концерт для скрипки с оркестром си минор*. 1. Allegro maestoso. 2. Adagio. 3. Rondo La Campanella. Соч.: 1826. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 7).

### Обработки

*Для скрипки и фортепьяно*: Ф. Крейслер, «La Campanella» (сокращенная и облегченная транскрипция финала концерта) (Эйленбург, Лейпциг, 1905); П. Коханский. «La Campanella» (обработка по фортепьянной транскрипции Ф. Листа) (Фишер, Нью-Йорк, 1922).

8. *Terzo concerto per violino e orchestra in mi maggiore*. *Третий концерт для скрипки с оркестром ми мажор*. 1. Andante. Allegro marziale. 2. Adagio. 3. Polacca (Andante vivace). Соч.: 1826 (первая часть по Де Курси написана в 1824). Авторское исполнение: первая часть под названием Concerto di un solo tempo in mi — Милан, 12 июня 1824; все три части — Вена 24 июля 1828; 2-я и 3-я части под названием Gran Concerto in due Parte. Adagio a doppia corde и Gran Polacca brillante — Лондон, 14 августа 1832. Автограф: наследники Паганини (Милан). Не издан.

9. *Quarto concerto per violino e orchestra in re minore*. Четвертый концерт для скрипки с оркестром ре минор. 1. Allegro maestoso. 2. Adagio flebile con sentimento. 3. Rondo Galante. Соч.: 1829. Авторское исполнение: Франкфурт-на-Майне, 26 апреля 1830. Автограф: Н. Галлини (Милан). Первое издание: Галлини (Милан, 1954).

10. *Quinti concerto per violino e orchestra in la minore*. Пятый концерт для скрипки с оркестром ля минор. 1. Allegro maestoso. 2. Andantino un poco sostenuto. 3. Rondo. Andantino quasi allegro. Соч.: февраль, 1830. Автограф: наследники Паганини (Милан). Не издан.

11. «*Napoleon*». *Sonate sulla 4<sup>ta</sup> corda per violino e orchestra* (Prima sonata con variazioni per la 4<sup>ta</sup> corda). «Наполеон». Соната для четвертой струны, для скрипки с оркестром (Первая соната с вариациями на четвертой струне для скрипки с оркестром). Соч.: 1807. Авторское исполнение: Лукка, 25 августа 1807. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Рикорди (Милан, 1940), в обработке для скрипки и фортепьяно М. Аббадо.

12. «*Marie Louise*». *Sonate sulla 4<sup>ta</sup> corda per violino e piccolo orchestra oppure di chitarra*. «Мария Луиза». Соната на четвертой струне для скрипки с малым оркестром или гитарой [Adagio. Polonaise (Andantino)]. Соч.: 1816. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм, партии скрипки соло и гитары автографные, оркестровые партии в копии). Не издана.

13. «*Sonata militaire*» *sulla 4<sup>ta</sup> corda per violino e orchestra*. «Военная соната» на четвертой струне для скрипки с оркестром (Larghetto. Maestoso. Andante) с тремя вариациями на тему арии «Non più andrai» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта. Соч.: 1825 (1826?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Отсутствует партия скрипки соло.

14. *Sonata appassionata per violino e orchestra*. Соната appassionata для скрипки с оркестром. Соч.: октябрь, 1829. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Отсутствует партия скрипки соло.

15. *Sonata «Varsavia» per violino e orchestra*. Соната «Варшава» для скрипки с оркестром (вариации на тему мазурки из оперы Эльснера «Король Локетек»). Соч.: Варшава, июль, 1829. Авторское исполнение: Варшава, 14 июля 1829. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Отсутствуют оркестровые голоса. Не издана.

16. *Sonata amorosa galante per violino e orchestra*. Любовная галантная соната для скрипки с оркестром (Allegro giusto. Recitativo ad libitum. Adagio cantabile. Recitativo sostenuto). Соч.: начато во Франкфурте в 1830, закончено в Париже или Лондоне. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Отсутствует партия скрипки соло.

17. *Sonata «La Primavera» per violino e orchestra*. Соната «Весна» для скрипки с оркестром. Соч.: 1838 или 1839. Автограф: кол-

лекция Ф. Рейтера (Мангейм). Отсутствуют оркестровые голоса. Первое издание: Шотт и сыновья (Майнц, 1951) в обработке для скрипки и фортепьяно М. Кергля.

18. *Maestosa sonata sentimentale* (Sonata con variazioni sull' Inno austriaco) sulla 4<sup>ta</sup> corda per violino e orchestra. *Величественная сентиментальная соната* (Соната с вариациями на австрийский национальный гимн) на четвертой струне для скрипки с оркестром. Соч.: июнь, 1828. Авторское исполнение: Вена, 27 июня 1828. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издана.

19. *Variazioni sulla «Carmagnola» per violino e orchestra(?)*. *Вариации на [тему французской революционной песни] «Карманьола» для скрипки с оркестром(?)*. Соч.: 1795. Авторское исполнение: Генуя, 26 июля 1795. Утеряны.

20. *«Le Streghe»*. Introduzione e variazioni sul tema della balletto «Il Noce di Benevento» di F. Süssmayer per violino e orchestra. *«Ведьма»*. Интродукция и вариации на тему из балета «Свадьба Беневенто» Ф. Зюссмайера для скрипки с оркестром. Соч.: 1813. Авторское исполнение: Милаан, 29 октября 1813. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 8).

#### Обработки

Для скрипки и фортепьяно: Ф. Крейслер (Эйленбург, Лейпциг, 1905); В. Бурмейстер (Шлезингер, Берлин, 1907); М. Эрденко (Музотдел Н. К. П., Москва, 1920).

Для фортепьяно: И. Б. Крамер (Лондон, 1832).

Для виолончели и фортепьяно: Р. Бокмюль (Литольф, Брауншвейг, 1877).

Для флейты и фортепьяно: Дж. Бричнальди (Шотт, Майнц, б. г.).

Для концертино: Р. Блегров (Лондон, б. г.).

21. *Introduzione e variazioni sul tema «God save the Queen» per violino e orchestra*. *Интродукция и вариации на тему английского национального гимна. «Боже, спаси королеву» для скрипки с оркестром*. Соч.: 1829. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 9).

22. *Variazioni sul una canzonetta veneziana «O mamma, mamma cara» («Carnevale de Venezia» per violino e orchestra*. *Вариации на венецианскую песенку «О мама, мама дорогая» («Венецианский карнавал» для скрипки с оркестром*. Соч.: 1828. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 10).

#### Обработки

Для виолончели и фортепьяно: Р. Бокмюль (Литольф, Брауншвейг, б. г.).

23. «*Il Moto perpetuo*» per violino e orchestra oppure di chitarra. «Вечное движение» для скрипки с оркестром или с гитарой. Соч.: после 1830. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм — только партия гитары); Публичная библиотека в Нью-Йорке (партия скрипки озаглавлена *Allo vivace a movimento perpetuo per violino e con accompt. di chitarra*). Местонахождение оркестровой партитуры и голосов не установлено. Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 11).

#### Обработки

Для виолончели и фортепьяно: Р. Бокмюль (Шотт, Майнц, б. г.); Ю. Кленгель (Брейткопф и Гертель, 1895).

Для флейты и фортепьяно: В. Сафронов, «Этюд стаккато по «Перпетуум мобиле» Паганини (Ю. Г. Циммерман. Москва — Петербург, б. г.).

24. *Introduzione e variazioni sul tema «Non più mesta accanto al fuoco» dall'opera «Cerentola» di Rossini per violino e orchestra.* Интродукция и вариации на тему «У очага уже не грущу я боле» из оперы «Золушка» Россини для скрипки с оркестром. Соч.: 1819. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Авторское исполнение: Неаполь, 18 августа 1819. Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 12).

#### Обработки

Для скрипки и фортепьяно: Ф. Крейслер (Эйленбург, Лейпциг, 1905); А. Вильгельми (Шотт, Майнц — Лейпциг, 1909).

Для виолончели и фортепьяно: Р. Бокмюль (Литольф, Брауншвейг, б. г.).

25. *Introduzione e variazioni sull'aria «Di tanti Palpiti» dall'opera «Tancredi» di Rossini per violino e orchestra.* Интродукция и вариации на арию «Сердечный трепет» из оперы Россини «Танкред». Соч.: вероятно, 1819. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 13).

#### Обработки

Для скрипки и фортепьяно: Ф. Крейслер (Эйленбург, Лейпциг, 1915); Х. Манен («Универсальное издательство», Вена, 1925).

26. *Introduzione e variazioni sulla Preghiera dell'opera «Mosè» di Rossini («Sonata a Preghiera») sul 4<sup>ta</sup> corda per violino e orchestra.* Интродукция и вариации на молитву из оперы «Моисей» Россини («Соната-молитва») на четвертой струне для скрипки с оркестром. Соч.: 1818 или 1819. Автограф: коллекция Ф. Рейтер (Мангейм). Первое издание: Шуберт и К<sup>о</sup> (Гамбург, 1855).

## Обработки

Для скрипки и фортепьяно: В. Безекирский (Ю. Г. Циммерман, Москва — Петербург, 6. г.); А. Вильгельми (Шотт, Майнц, 1913); Х. Манен («Универсальное издательство», Вена, 1913).

27. *Introduzione e variazioni sull'aria «La ci darem la mano» dall'opera «Don Giovanni» di Mozart.* Интродукция и вариации на арию «Дай руку мне, красotka» Моцарта. Соч.: (?). Утеряны.

28. *Variazioni sull'Inno irlandese per violino e orchestra «St. Patric's Day».* Вариации на ирландский национальный гимн («День святого Патрика») для скрипки с оркестром. Соч.: сентябрь 1831. Авторское исполнение: Дублин, 17 сентября 1831. Автограф: Ф. Рейтер (Мангейм) — отсутствует партия скрипки соло.

29. *Variazioni sopra un tema di Giuseppe Weigl per violino e orchestra.* Вариации на тему Йозефа Вейгля для скрипки с оркестром на арию *Pria ch'io l'impegno* (из оперы «Любовь моряка»). Соч.: 1828. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: «Универсальное издательство» (Вена, 1922); обработка для скрипки и фортепьяно Г. Кинского и Ф. Ротшильда.

30. *«Il Moto perpetuo» («Sonate à mouvement perpetuel») per violino e orchestra.* «Вечное движение» (соната «Вечное движение») для скрипки с оркестром. Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм), в двух вариантах — а) для скрипки соло с аккомпанементом двух альтов, виолончели, контрабаса и флейты, в) для скрипки со струнным квартетом. Во втором варианте добавлена вступительная медленная часть — *Larghetto*. Партитура озаглавлена: «*Il Moto perpetuo*», а партии — «*Sonate a mouvement perpetuel*». Эта пьеса по музыке идентична скрипичной партии финала квартета Паганини № 14. Впервые опубликована в «Каталоге музея В. Гейера» (том IV, Кельн, 1916). Позднейшее издание: «Универсальное издательство» (Вена, 1922); обработка для скрипки и фортепьяно Г. Кинского и Ф. Ротшильда (транспонировано в ля мажоре; в оригинале написано в си-бемоль мажоре).

31. *Recitativo e variazioni sulla aria: «Deh cari verite»; «Nel cor più mi sento»; «Di certi giovani» per violino e orchestra (?).* Речитатив и вариации на три песни: «*Deh cari verite*» «*Nel cor più mi sento*» «*Di certi giovani*» для скрипки с оркестром (?). Соч.: 1820—1821. Авторское исполнение: Неаполь, 30 июля 1821. Автограф: (?). Не издано.

32. *Sonatina e Polacchetta con variazioni per violino e orchestra.* Сонатина и Полаккетта с вариациями для скрипки с оркестром. Соч.: Париж, 1831. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм) — отсутствуют партия скрипки соло «Полаккетты» и партия альты в «Канцонетте». Не издано.

33. *«Pot-pourri» per violino e orchestra.* «Попурри» для скрипки с оркестром. Соч.: 1831. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издано.

34. «Polacca con variazioni» in la maggiore per violino e orchestra. «Полакка» с вариациями ля мажор для скрипки с оркестром. Соч.: вероятно, 1810. Авторское исполнение — Римини, 26 октября 1810. Автограф: Ф. Рейтер (Мангейм). Первое издание: Шотт-сыновья (Майнц, 1951). Обработка для скрипки и фортепьяно М. Кергля.

35. «Balletto Campestre». Ossia Variazioni sopra un tema comico confinato dall'orchestra. «Сельский балет», или вариации на комическую тему, продолженные оркестром. Соч.: (?) Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шотт-сыновья (Майнц, 1951), в обработке для скрипки и фортепьяно М. Кергля (шестнадцать вариаций из сорока девяти).

36. Tarantella in la minore per violino e piccolo orchestra. Тарантелла ля минор для скрипки с небольшим оркестром. Соч.: Автограф: Публичная научная библиотека в Берлине. Не издана.

37. «La Tempesta» per violino e orchestra (Preludio di Turbinne. Principio di Tempesta. Preghiera. Allarme marittimo. Gran tempesta. Allarme massimo. Calma finale). «Буря» для скрипки с оркестром (Перед бурей. Начало бури. Молитва. Морская тревога. Большая буря. Наибольшая тревога. Успокоение). Соло скрипки и две финальные вариации написаны Паганини; все остальное — венским скрипачом Йозефом Панны. Соч.: июнь — июль 1828. Авторское исполнение: Вена, 24 июля 1828. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издана.

### III. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПЬЯНО

38. Trois airs variées pour être exécuté sur la 4-me corde seule pour violon avec accompagnement de pianoforte. Три темы с вариациями для исполнения на четвертой струне для скрипки с аккомпанементом фортепьяно. Соч.: (?). Автограф (?). Первое издание (?): Гофмейстер (Лейпциг, 1840-е годы).

39. Sonate per violino e pianoforte. Соната для скрипки и фортепьяно. Соч.: (?). Автограф: (?). Первое издание: Рикорди (Милан), последующее Лемуан и сыновья (Париж, 1840-е годы).

40. «Les Charmes de Padoue», divertimento pour violon et piano concertante. «Прелести Падуи», дивертисмент для скрипки и концертирующего фортепьяно. Соч.: (?). Первое издание: Вессель и Стейдер (Лондон, 1831).

### IV. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СКРИПКИ И ГИТАРЫ

41. Sei sonate per violino e chitarra. Op. 2. Dedicati Signore Deleriane. Шесть сонат для скрипки и гитары. Op. 2. Посвящается синьору Деллепиане. № 1 (A-dur). 1 Minuetto Adagio. 2. Polonaise. Quasi Allegro. № 2 (C-dur). 1. Larghetto. Espressivo. 2. Allegro spi-

rituoso. № 3 (d-moll). 1. Adagio maestoso. 2. Andantino Gallantemente. № 4 (A-dur). 1. La Sinagoga. Andante Calcando. 2. Andantino con brio. № 5. (D-dur). 1. Andante moderato impostotamente. 2. Allegro spiritoso. № 6 (C-dur). 1. Largo con precisione. 2. Tempo di Valtz. Соч.: 1801—1806. Автограф: Дж. Рикорди (Милан). Первое издание: Рикорди (Милан, 1820).

#### Обработки

Для скрипки и фортепьяно: Ф. Давид (№ 1—6) (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 6. г.); О. Агарков. Четыре сонатины (№№ 2, 4, 6). Музгиз, Москва, 1952 (см. № 42, обработки).

42. *Sei sonate per violino e chitarra*. Op. 3. Dedicati alla ragazza Eleonora [Quilici]. *Шесть сонат для скрипки и гитары*. Посвящается девице Элеоноре [Квилличи]. № 1 (A-dur). 1. Larghetto con cavata. 2. Presto variato, variazione. № 2 (G-dur). 1. Adagio con dolcezza. 2. Andantino scherzoso. № 3 (D-dur). 1. Andante sostenuto. 2. Rondo molto allegro. № 4 (A-moll). 1. Andante largo. 2. Allegretto motteggiando. № 5. (A-dur). 1. Adagio amoroso. 2. Allegretto energicamente. № 6 (E-moll). 1. Andante innocentemente. 2. Allegro vivo e spiritoso. Соч.: 1801—1806. Автограф: Дж. Рикорди (Милан). Первое издание: Рикорди (Милан, 1820).

#### Обработки

Для скрипки и фортепьяно: Д. Алар—№ 6 (Париж, 1863); Ф. Давид—№ 1—6 (Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 6. г.); М. Абабдо—№ 4 (под названием «Tamburino», с присоединением Adagio amozoso из сонаты № 5), Рикорди (Милан, 1940); О. Агарков: № 4 (ошибочно названа как сонатина № 10 опус 2 в вышеприведенном сборнике, см. № 41).

43. *Duetto amoroso per violino e chitarra*. [Principio. Preghiera. Acconscutio. Timidezza. Contenezzi. Lite. Pace. Segnale d'amore. Notizia della. Partenza. Distacco]. *Любовный дуэт для скрипки и гитары*. [Начало. Мольба. Согласие. Застенчивость. Презрение. Ссора. Примирение. Знак любви. Известие об отъезде. Разлука]. Де Курси указывает, что это, по всей вероятности, оригинал «Любовной сцены», о которой Паганини упоминает в автобиографии (Шоттки, стр. 368). Соч.: вероятно, 1807. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание Шотт-сыновья (Майнц, 1951), в обработке для скрипки и фортепьяно М. Кергля.

44. *Cantabile e Walzer per violino e chitarra*. Al bravo ragazzino Sig. Camillo Sivori. *Кантабилье и Вальс для скрипки и гитары*. Посвящается смелому мальчику синьору Камилло Сивори. Соч.: 1823 или 1824. Авторское исполнение: Генуя, 15 мая 1824. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: «Универсальное издательство» (Вена, 1922), в обработке для скрипки и фортепьяно Г. Кинского и Ф. Ротшильда.

45. *Cantabile in re maggiore per violino e chitarra*. *Кантабилье ре мажор для скрипки и гитары*. Соч.: (?). Автограф: коллекция



Ф. Рейтера (Мангейм). Опубликовано Г. Кинским в «Каталоге музея В. Гейера» (т. IV, Кёльн, 1916). Первое издание: «Универсальное издательство» (Вена, 1922), в обработке для скрипки и фортепьяно Г. Кинского и Ф. Ротшильда.

46. *Centone di sonate per violino e chitarra*. Собрание сонат для скрипки и гитары (18 сонат). Соч.: после 1828. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: В. Циммерман (Франкфурт, 1955).

47. *Sessanta variazioni sul tema della canzone genovese «Barucaba» per violino e chitarra*. Dedicato all'amico Germi. Шестьдесят вариаций на генуэзскую песню «Барукаба». Посвящается другу Джерми. Соч.: февраль 1835. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шоненбергер (Париж) и Шотт (Майнц), 1851 (как опус 14), в обработке для скрипки и фортепьяно.

48. *Sei duetti per violino e chitarra*. Шесть дуэтов для скрипки и гитары. Соч.: (?). Автограф: (?). Копия — коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Шотт-сыновья (Майнц, 1952), под названием «Duetti fiorentini» («Флорентийские дуэты»), в обработке для скрипки и фортепьяно М. Кергля. Отдельные части из этих дуэтов были изданы в Милане в 1940 году А. Каришем.

## V. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО

49. *Chribizzi*. Причуды (свыше 40 небольших пьес). Соч.: Неаполь, 1820. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издано.

50. *Chitarra marziale*. Воинственная гитара. Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издано.

51. *Minuetto per chitarra*. Менуэт для гитары. Соч.: вероятно, 1824. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм).

52. *Minuetto e Perigoldino per chitarra che va chiamando Dida*. Менуэт и Перигольдино, движущийся в порыве к Диде. Соч.: (?), по Де Курси 1824. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм).

53. *35 Menuetti e 32 piccolo pezzi per chitarra*. 35 менуэтов и 32 небольшие пьесы для гитары. Соч.: 1804—1818. (№ 34 — посвящен Эмилии Ди Негро, № 26 — синьоре Марине). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Из этого собрания М. Шульц опубликовал 26 пьес под названием «26 original — compositionen für Guitarre allein Niccolo Paganini» (В. Циммерман, Рига — Лейпциг, Вена, 1922). 1. Andantino (C-dur). 2. Arietta (D-dur). 3. Andantino (D-dur). 4. Marcia (D-dur). 5. Minuetto (A-dur). 6. Allegretto (A-dur). 7. Vivace (A-dur). 8. Minuetto (A-dur). 9. Perigoldino (A-dur). 10. Minuetto (C-dur). 11. Minuetto (F-dur). 12. Allegretto scherzando (G-dur).

13. Minuetto (A-dur). 14. Minuetto (C-dur). 15. Minuetto (A-dur).  
16. Minuetto (C-dur). 17. Sonata (C-dur). 18. Minuetto (A-dur).  
19. Minuetto (A-dur). 20. Minuetto (G-dur). 21. Minuetto (C-dur).  
22. Minuetto (E-dur). 23. Minuetto (A-dur). 24. Minuetto (E-dur).  
25. Sonatina (C-dur). 26. Minuetto (A-dur).

54. *Quattro piccolo pezzi per chitarra. Четыре небольших пьесы для гитары.* Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не изданы.

55. *Tre sonatine per chitarra. Три сонатины для гитары.* Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не изданы.

56. *Sonatina e altri tre piccolo pezzi per chitarra. Сонатина и три другие небольшие пьесы для гитары.* Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издана.

## VI. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГИТАРЫ И СКРИПКИ

57. *Sonata per chitarra e violino. Dedicata a mademigella Emilia Di Negro. Соната для гитары и скрипки.* Посвящается Эмилии Ди Негро. Соч.: конец 1804. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: В. Циммерман (Франкфурт, 1955/56).

58. *Grande Sonata per chitarra e violino. Большая соната для гитары и скрипки.* Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: Ю. Г. Циммерман (Рига — Лейпциг — Вена, 1922).

## VII. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ

59. *Sonata per grand viola e orchestra. Соната для большого альты с оркестром.* 1. Introduzione, Larghetto. 2. Recitativo a piacere. 3. Cantabile. Соч.: вероятно, 1834. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издана.

## VIII. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ

60. *Tre Quartetti per violino, viola, chitarra e violoncello. Op. 4. Dedicati alle amatrici. Три квартета для скрипки, альты, гитары и виолончели.* Op. 4. Посвящается любителям. № 1 (a-moll). 1. Andante marcato. Vivace. 2. Minuetto. Andantino. 3. Tema con variazioni. Adagio cantabile. № 2 (C-dur). 1. Moderato. 2. Minuetto. Andante. 3. Rondo. Allegretto. № 3 (A-dur). 1. Pot-pourri. Allegro. 2. Minuetto alla Spagnola. Andantino. 3. Romance. Adagio non tanto. 4. Rondo. Allegretto. Соч.: 1802—1805 (по Фетису), 1806—1816 (по Де Курси). Автографы: Дж. Рикорди (Милан) и Музыкальный лицей Никколо Паганини в Генуе (автограф квартета № 2, озаглавленный *Notturmo per violino, viola, violoncello e chitarra*). Первое издание: Рикорди (Милан, 1820). Квартет № 1 переиздан издательством Шотт-сыновья в редакции А. Манжо.

61. *Tre Quartetti per violino, viola, chitarra e violoncello*. Op. 5. Dedicati alle amatrici. *Три квартета для скрипки, альты, гитары и виолончели*. Op. 5. Посвящается любителям. № 1 (D-dur). 1. Presto. Canon a tre. 2. Andante sotto voce e staccate. 3. Tema cantabile quasi larghetto. № 2 (C-dur). 1. Allegro. 2. Minuetto Allegretto. 3. Cantabile larghetto. 4. Polacca quasi presto. № 3 (F-dur). 1. Allegro. Canon a tre. Allegro moderato. 2. Tema cantabile quasi larghetto. 3. Polachetta. Allegro con brio. Соч.: 1802—1805 (по Фетису), 1806—1816 (по Де Курси) Автограф: Дж. Рикорди (Милан). Первое издание: Рикорди (Милан, 1820).

62. *15 Quartetti per violino, viola, chitarra e violoncello*. 15 *квартетов для скрипки, альты, гитары и виолончели*. Соч.: 1818—1820. Автографы: коллекция Ф. Рейтера [квартеты №№ 2, 9 (копии), №№ 10 и 14 посвящены Джерми, № 7 — Катерине Раджи, урожденной Палавичини, №№ 8 и 15 — маркизу Филиппо Кареджа], Библиотека американского конгресса в Вашингтоне (квартеты №№ 11, 12 и 13 посвящены Джерми). Рукописи квартетов №№ 1, 3, 4, 5 и 6, по-видимому, утеряны. Издан только квартет № 7 В. Циммерман (Франкфурт, 1955/56).

63. *Tre Quartetti per duo violini, viola e violoncello*. Dedicati a S. M. il Re di Sardegna e Duca de Genova. *Три квартета для двух скрипок, альты и виолончели*. Посвящается королю Сардинии и герцогу Генуя. Соч.: 1800-е годы (по Де Курси). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не изданы, за исключением квартета ми мажор, который был опубликован под названием Grand Quatuor pour deux violons, alto e basso издательством Кистнер и Пробст (Лейпциг, 1840-е годы), позднее в редакции О. Цуккарини (Рикорди, Милан, 1941).

64. *Trio per violine, chitarra e violoncello*. *Трио для скрипки, гитары и виолончели*. Соч.: после 1828. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание В. Циммерман (Франкфурт, 1955/56).

65. *Trio concertante per viola, violoncello e chitarra*. *Концертирующее трио для альты, виолончели и гитары*. Соч.: (?). Авторское исполнение: Лондон, 1833 (Паганини — альт, Мендельсон — гитара, исполнял на фортепьяно, Линдлей — виолончель). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Первое издание: В. Циммерман (Франкфурт, 1955/56).

66. *Sonata con variazioni per violine, viola, chitarra e violoncello*. *A Camillo Sivori*. *Соната с вариациями для скрипки, альты, гитары и виолончели*. *Камиллу Сивори*. Соч.: вероятно, 1824. Автограф: наследники Сивори (Генуя). Не издана.

67. *Tre duetti per violine e violoncello*. *Три дуэта для скрипки и виолончели*. Соч.: вероятно, 1805—1809. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (на титульном листе: Opera primo. № 3 озаглавлена Duetti concertanti per violine e cello, agli Amatori da Niccolò Paganini. Не изданы.

68. *Sonata per violine scordato e due violini*. Соната для «расстроенной» скрипки с аккомпанементом двух скрипок. Соч.: вероятно, 1805—1806. Автограф: В. Шацки (Нью-Йорк). Посвящение: «All'Intreccio e Balli dell'Orsi». В отношении данного произведения, приводимого Де Курси, существует неясность. В своей публикации в немецком журнале «Musica», 1955, Heft 10 («Ein unbekanntes Werk von Paganini»), Де Курси пишет о неизвестном произведении Паганини, приобретенном у Нью-Йоркского антиквара и озаглавленном: соната ре мажор для «расстроенной» скрипки и гитары, а не с аккомпанементом двух скрипок, хотя, очевидно, имеется в виду вышеуказанное сочинение. Не издано.

69. *Serenata a duo violine e chitarra*. Серенада для двух скрипок и гитары. Соч.: (?). Автограф: библиотека Академии Санта-Чечилия в Риме. Не издано.

70. *Serenata per viola, violoncello, e chitarra. Madamigella Domenica Paganini di suo fratello Niccolo*. Серенада для альты, виолончели и гитары Доменике Паганини — ее брат Никколо. Соч.: вероятно, 1808. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издано.

71. *Rondo per violine, chitarra e violoncello*. Рондо для скрипки, гитары и виолончели. Соч.: 23 августа 1831. Автограф: Мемориальная музыкальная библиотека университета в Станфорде (США). Не издано.

72. *Quattro Notturmi [per duo violine?]*. Четыре ноктюрна [для двух скрипок?]. Соч.: (?). Автограф: библиотека Пирпойнта Моргана (Нью-Йорк). Де Курси указывает, что это произведение было обнаружено доктором Таволячини в 1908 году в Консенти около Чивари. Последний утверждает, что оно принадлежало Джерми. Видимо, эти небольшие пьесы были написаны Паганини с педагогической целью и показывают успехи его друга, с которым он вместе играл. Не издано.

## IX. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

73. *Concertino pour le basson, horn et orchestre. A M-r Henri*. Концерттино для фагота, валторны и оркестра. Посвящается г-ну Анри (вероятно, известному французскому фаготисту Антуану-Никколу Анри). Соч.: 1831. Автограф: (?). Не издано.

## X. ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

74. «*Le Couvent du St. Bernard*» pour le violon et orchestre avec petit chœur (sans paroles), avec accompagnement violoncelli et contrabassi [Sonnet. Andante somnolemente. La Pendule. Minuetto. l'Aurore. Maestoso con variazioni. Rondo]. «Монастырь Сен-Бернар» для скрипки и оркестра с небольшим хором (без слов) с аккомпанементом виолончелей и контрабасов. [Колокольчик. Дремотное Анданте. Часы. Менуэт. Утренняя заря. Маэстозо с вариациями. Рондо]. Соч.: 1828—1830. Авторское исполнение: Париж, 1 апреля 1831. Пагани-

ни иногда играл Интродукцию («Колокольчик») как начало своего второго концерта под названием «Религиозная интродукция и рондо Колокольчика». Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Партия скрипки соло утеряна.

75. *«Quel jour heursix» pour solo voix, chœur et piano.* «Какой счастливый день» для голоса, хора и фортепьяно (слова Гарриса). Соч.: июнь 1830. Автограф: Кестнер-музей (Ганновер). Первое издание Бахман и Нагель (Брауншвейг, 1830).

76. *Cantate «Inno all'armonia».* Кантата «Гимн гармонии». Соч.: 1819. Первое исполнение: Милан, 7 января 1820, под управлением автора. Автограф (?).

## XI. ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

77. *Chiribizzo vocale per soprano e orchestra.* Вокальная причуда (фантазия) для сопрано с оркестром. Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издано.

78. *Canzonetta per una voce e chitarra.* Канцонетта для голоса с гитарой. Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издана.

79. *Romance de Beauplan pour voix et piano.* Романс Боплана для голоса и фортепьяно. Соч.: (?). Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издан.

## XII. ОБРАБОТКИ

1. *Sinfonia «Lodoiska».* Увертюра из оперы Майра «Лодоиска». Обработка для гитары. Соч.: 1800 или 1801. Автограф: коллекция Ф. Рейтера (Мангейм). Не издана.

2. *Sinfonia «Lodoiska».* Увертюра из оперы Майра «Лодоиска». Обработка для скрипки с экомпанементом оркестра. («Украшенная флажолетами»). Соч.: (?). Автограф: утерян. Авторское исполнение: Модена, 5 декабря 1800. Не издана.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НАПИСАННЫЕ НА ТЕМЫ ПАГАНИНИ \*

И. Штраус-отец. Вальс для фортепьяно на мелодии Паганини (Вена, 1828).

---

\* На темы Паганини композиторами написаны десятки произведений: от танцевальных пьес и фантазий до крупных симфонических сочинений. В большинстве из них использованы две наиболее популярные мелодии Паганини — тема рондо «Колокольчик» из второго си-минорного концерта и тема кэприччо № 24. В данном перечне приводятся произведения, написанные наиболее выдающимися композиторами.

К. Черни. Рондо «Колокольчик» для фортепьяно (Вена, 1828).

Ф. Шопен. «Воспоминание о Паганини» для фортепьяно (Варшава, 1829).

И. Мошелес. «Музыкальный джем». Серия обработок для фортепьяно мелодий Паганини (Лондон, 1831).

Ф. Лист. «Бравурная фантазия на «Колокольчик» Паганини для фортепьяно, опус 2 (Лейпциг, 1834).

Ф. Лист. Этюд по теме рондо из второго си-минорного концерта для скрипки с оркестром Паганини (вошел как № 3 в сборник «Бравурные этюды по Паганини»). (Лейпциг, ок. 1840, переработано 1851.)

Н. Дмитриев-Свечин. «Рондино а ля Клошетт» для скрипки и фортепьяно (небольшая пьеса, написанная на тему рондо из второго си-минорного концерта Паганини), (Милан, 1848).

И. Брамс. Вариации на тему Паганини для фортепьяно (на тему каприччо № 24), (Берлин, 1865).

Н. Лысенко. «Кампанелла» на тему Паганини для фортепьяно (пьеса на тему рондо «Колокольчик» из второго концерта си-минор Паганини). Эту пьесу Лысенко играл в Киеве 1 марта 1870 года (материалы кабинета Н. В. Лысенко при консерватории в Киеве).

М. Кастельнуово-Тедеско. «Памяти Паганини» («Дьявольское каприччо»). Фантазия на тему «Кампанелла» для гитары соло (Милан, 1926).

Ф. Легар. Оперетта «Паганини» (в ней композитором использован ряд мелодий Паганини), (Вена, 1925).

С. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини для фортепьяно с оркестром (на тему каприччо № 24 (Нью-Йорк, 1934.)

С. Рахманинов. Балет «Паганини» по мотивам Рапсодии для фортепьяно с оркестром Рахманинова. Постановка М. Фокина (Лондон, 1939); В. Лавровского (Москва, 1960).

А. Казелла. Дивертисмент «Паганиниана» для оркестра (Милан, 1942).

В. Лютославский. Вариации на тему 24 каприччо Паганини для двух фортепьяно (Краков, 1949).

Б. Блахер. Симфонические вариации на тему Паганини (1953).

## ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1782  
27 октября Рождение Паганини в Генуе.
- 1786  
Обучение игре на мандолине, гитаре и скрипке под руководством отца.
- 1791  
Первое публичное выступление с исполнением концерта Плейеля.
- 1792  
Первые попытки к сочинению. Скрипичная соната (утрачена). Знакомство с композитором Ньекко, оказавшим влияние на музыкальное развитие Паганини.
- 1793  
Занятия на скрипке с учителем Ньекко — Костой.
- 1794  
26 мая и 1 декабря Выступления в церковных концертах.
- 1795  
31 июля Первый самостоятельный концерт в театре Сант-Агостино в Генуе. Паганини исполняет собственные вариации на французскую революционную песню «Карманьола». Знакомство с маркизом Ди Негро, будущим его покровителем.
- Сентябрь Первая концертная поездка, в сопровождении отца и маркиза Ди Негро, по городам северной Италии (Флоренция, Тортоза, Пьяченца).

1796

Ноябрь

Крейцер слушает игру Паганини в салоне Ди Негро в Генуе.

1796—1798

Занятия в Парме с Роллой (скрипка), Джиретти и Паэром (композиция). Сочинение 24 фуг для фортепьяно («без помощи инструмента»), двух скрипичных концертов, многочисленных инструментальных пьес.

1798

Вторая концертная поездка с отцом по городам Северной Италии.

Конец года

Возвращение в Геную.

1799—1800

Жизнь в Польчевере (предместье Генуи). Влияние идей французской буржуазной революции на формирование мировоззрения Паганини. Интенсивные занятия на скрипке. Игра на гитаре. Впечатление от чтения романа «Последние письма Якопо Ортиса» Фосколо. Конфликт с отцом на почве непонимания последним творческих устремлений сына.

В музыкальной библиотеке Ди Негро Паганини знакомится с сонатой «Трель дьявола» Тартини и «Каприччи» Локателли.

1800

Июнь

Концерт в Ливорно в присутствии леди Гамильтон и адмирала Нельсона.

5 и 21 декабря

Концерты в Модене в театре Рангони. В программе: концерты Роде и Крейцера, собственные сочинения— «Испанское фанданго», вариации «Карманьола», обработка увертюры к опере «Лодовиска» Майра.

1801

Работа над сборником «24 каприччи» для скрипки соло (под влиянием «Каприччи» Локателли). Разрыв с отцом.

Отъезд со старшим братом Карло в Лукку.

14 сентября

Выступление на церковном празднестве Санта-Кроче в Лукке.

«Генуэзский якобинец». Связь с революционным движением. Формирование антиклерикальных взглядов.



1802

Исчезновение Паганини на 2 года. Первая любовь. Таинственная «синьора Дида». Интенсивные занятия на гитаре. Сочинение сонат для скрипки и гитары, струнных квартетов с гитарой, гитарных пьес.

1804

Конец года

Сочинение «Концертной сонаты» для гитары и скрипки (посвящается Эмили Ди Негро).

1805

14 ноября

Выступление на церковном празднестве Сан-Мартина в Лукке.  
Служба при дворе в Лукке (музыкальный директор придворного театра и солист).  
Знакомство с семейством директора семинарии — Квиличи. Любовь к его дочери Элеоноре. Заявляя педагогикой. Ученики Паганини — скрипачи Деллепиане и Джованнети.  
Овладение искусством игры на одной струне *Соль*.

1807

25 августа

Сочинение пьесы «Любвный дуэт» для скрипки и гитары, сонаты «Наполеон» (на струне *Соль*) для скрипки с оркестром.  
Исполнение сонаты «Наполеон» на придворном концерте.

1808

Сочинение «Серенады» для альты, виолончели и гитары («Посвящается Доменике Паганини ее братом Никколо»).

1809

9 марта

Исполнение под управлением Паганини оперы «Тайный брак» Чимарозы в придворном театре в Лукке.  
Уход с придворной службы. Первые симптомы тяжелой болезни.

1810 (1811?)

Знакомство с генуэзским адвокатом Джерми.

1811

Сочинение первого концерта ре мажор для скрипки с оркестром.

1812

12 января

Концерт в Ферраре. Высылка Паганини из города.

## 1813

- Весна* Приезд в Милан. Знакомство с поэтом-революционером Фосколо. Сочинение вариаций «Ведьма» для скрипки с оркестром на тему из балета «Свадьба Бенвенетто» Ф. Зюссмайера.  
**29 октября** Первый концерт в Милане в театре Ла Скала.

## 1814

- 11 октября** Стендаль слушает в Венеции игру Паганини. Переписка с Джерми.  
 Начало европейской славы Паганини. Лейпцигская «Всеобщая музыкальная газета» помещает статью Лихтенгаля о миланском триумфе артиста.

## 1815

Третья концертная поездка по городам северной Италии.

## 1816

- 15 февраля** Паганини присутствует в театре Ла Скала на концерте французского скрипача Лафона.  
**23 февраля** Паганини играет квартеты и квинтеты с знаменитым композитором и скрипачом Кроммером.  
**7 марта** Состязание Паганини с Лафоном в Ла Скала.

## 1816

- 16 октября** Приезд в Венецию после концертов в Триесте.  
**17 октября** Знакомство с немецким скрипачом Шпором, приехавшим в Венецию на концерты.  
**17 октября** Паганини присутствует на концерте Шпора в театре Санта-Лукка.  
**20 октября** Визит к Шпору после концерта.  
**Декабрь** Концерты в театрах Санта-Лукка и Ла Фениче в Венеции.  
 Знакомство с Байроном в Венеции.

## 1817

- 1 апреля** Смерть Антонио Паганини.

## 1818

- Конец января** Концерт в Турине. Состояние душевной депрессии, «байронические настроения».  
**Февраль** Запрещение концертов Паганини туринским губернатором.  
**Апрель** Знакомство с польским скрипачом Липиньским, приехавшим в Пьяченцу.  
**Декабрь** Совместные концерты с Липиньским. Приезд в Болонью. Участие Паганини в местном музыкальном кружке (Крешентини, Кольбран, Барбая). Знакомство с Россини.

1818 (1819?)

Сочинение вариаций на одной струне Соль для скрипки с оркестром на тему молитвы из оперы «Моисей» Россини (посвящены принцессе Элизе Бачокки).

1819

*Март* Паганини играет в Риме в австрийском посольстве перед австрийским императором и канцлером Меттернихом.

*Декабрь* Энгр пишет в Риме портрет Паганини.

1819

Сочинение вариаций для скрипки с оркестром на темы из опер Россини «Золушка» и «Танкред». Тяжелая болезнь Паганини в Неаполе.

1821

*Весна* Паганини дирижирует в Риме премьерой оперы Россини «Матильда ди Шабран». Карнавальная шутка в Риме (Паганини, Россини, Липарини и Д'Адельо).

Публикация миланским издательством Рикорди произведений Паганини: «24 каприччи» для скрипки соло опус 1 («Посвящается артистам»); сонат для скрипки с гитарой опус 2 («Посвящается Деллепиане»); опус 3 («Посвящается маленькой Элеоноре»); струнных квартетов с гитарой опус 4 и 5 («Посвящается любителям»). Руководство концертами общества «Орфей» в Милане.

*30 июля* Первое исполнение «Интродукции и вариации для скрипки соло на тему арии «Nel cor più non mi sento» из оперы «Прекрасная мельничиха» Паизиелло в Неаполе.

Вторичное исчезновение Паганини. Тяжелая болезнь.

*17 июня*

1823

Паганини присутствует на концерте певицы Каталани в Ла Скала в Милане.

*Зима*

Жизнь в Генуе с матерью. Занятия с семилетним Камилло Сивори. Сочинение для Сивори ряда пьес для скрипки с гитарой (концертино, шесть кантабиле, менуэт и вальс).

1824

- В Париже выходит в свет книга Стендаля «Жизнь Россини», в которой впервые вводится в литературу легенда о Паганини — убийце своей возлюбленной и каторжнике.
- Март* Знакомство в Венеции с певицей театра Сан-Самюэле Антонией Бьянки.  
Роман и связь с Бьянки.
- 23 апреля* Первое выступление Паганини после длительного перерыва. Концерт в Ла Скала в Милане.
- 12 июня* Концерт в Милане.
- 14 июня* Концерт в Генуе в театре Сант-Агостино.
- 30 июня 7 июля* Концерты в Генуе.
- Осень* Милан и Венеция.

1825

- Январь* Триест.
- 15 апреля — июнь* Неаполь, затем Сицилия.
- 23 июля* Палермо. Рождение единственного сына Паганини — Ахилла.

1825 (1826?)

Сочинение «Военной сонаты» на струне *Соль* для скрипки с оркестром (вариации на тему из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта).

1826

Сочинение второго концерта си минор и третьего концерта ми минор для скрипки с оркестром.

1827

- Весна* Концерты в Риме.
- 25 апреля* Папа Лев XII награждает Паганини орденом «Золотой шпоры».  
В Лейпциге выходят в свет «Три каприса» для скрипки соло Липиньского, посвященные «Выдающемуся профессору скрипки Никколо Паганини».
- Осень* Тяжелое заболевание Паганини во Флоренции.
- Зима* Жизнь в Болонье.

1828

- 28 февраля* Паганини пишет в Милане автобиографию по просьбе музыкального критика Лихтенталя.
- Конец февраля* Концерты Паганини в Милане и Перуджии.  
Отъезд Паганини вместе с Бьянки и Ахиллом в Вену.

- 16 марта Приезд в Вѣну.  
Художник Крихубер делает литографии с портретов Паганини и Бьянки.
- 29 марта Первый концерт в Вене. Начало европейского турне.  
Игру Паганини слушает Шуберт.
- 10 апреля Письмо Паганини в «Венскую театральную газету» с протестом против распространения клеветнических слухов.  
Сочинение «Сонаты с вариациями» для скрипки с оркестром на тему из оперы «Любовь моряка» Вейгля.
- 1 мая Сочинение вариаций для скрипки с оркестром на австрийский национальный гимн.  
Посещение «Аугартен-концерта», где под управлением Шуппанцига исполнялась седьмая симфония Бетховена.  
Паганини слушает игру чешского скрипача Славика.
- 22 мая Постановка в театре «Ан дер Виен» фарса «Фальшивый виртуоз, или Концерт на струне Соль».
- 23 мая Присвоение Паганини австрийским императором звания придворного камер-виртуоза.
- 17 июня Бенефис Бьянки в Кертнертеатре.
- 10 июля В честь Паганини город Вена выбивает золотую медаль работы Ланга с надписью: «Замолкнут звуки, но не пройдет слава».
- 21 июля Письмо матери к Паганини («Ты должен сделать все, что в твоих силах, дабы имя твое стало бессмертным»).
- 24 июля Последний (двадцатый) концерт в Вене. Паганини исполнил третий концерт и фантазию «Буря». Разрыв с Бьянки.
- 13 августа Отъезд из Вены с Ахиллом.
- 19 августа Концерт в Карлсбаде. Лечение на водах.
- 4 ноября Приезд в Прагу. 6 концертов в Праге. Резкая критика на концерты.  
Тяжелая болезнь Паганини. Операция.  
Знакомство с профессором Пражского университета Шоттки. Паганини диктует ему свою автобиографию и передает материалы для книги.

- 12 января Отъезд из Праги.  
Сочинение вариаций для скрипки с оркестром на венецианскую канцонетту «О мамма, мамма сага» («Венецианский карнавал»).

- 23 января Первый концерт в Дрездене. Начало турне по Германии.
- 6 февраля Последний (четвертый) концерт в Дрездене.
- 12 февраля Приезд в Лейпциг. Отмена концерта.
- 15 февраля Приезд в Берлин.
- 4 марта Первый концерт в Берлине. Знакомство со Спонтини, семействами Мендельсона и Мейербера, с князем Радавицким. Музыкальные вечера у Мейерберов. Музицирование с Радавицким в его салоне.
- 9 мая Последний (одиннадцатый) концерт в Берлине. Присвоение Паганини прусским королем звания придворного камер-виртуоза. Приглашение приехать в Варшаву для участия в торжествах по случаю коронации русского императора польским королем. Отъезд из Берлина. Концерты во Франкфурте-на-Одере и Познани. Знакомство во Франкфурте-на-Одере с Куриолем, его будущим концертным организатором.
- 21 мая Приезд в Варшаву.
- 23 мая Первый концерт в Варшаве в Национальном театре. Игру Паганини слушает Шопен.
- 24 мая Выступление на торжественном банкете в королевском дворце. Знакомство с Курпиньским и Эльснером. Разрыв отношений с Липиньским. Паганини слушает игру четырехлетнего скрипача Ап. Контского, пианистки Шимановской.
- 14 июля Исполнение в концерте сонаты «Варшава» (вариации для скрипки с оркестром на тему мазурки из оперы «Король Локетек» Эльснера).
- 19 июля Последний (десятый) концерт Паганини в Варшаве. Шопен сочиняет фортепьянную пьесу «Воспоминание о Паганини» (вариации на тему «Венецианского карнавала» Паганини).
- 23 июля Приезд в Бреславль.
- 24 и 26 июля Концерты в Бреславле. Продолжение турне по Германии. Паганини смотрит переделку фарса Бауэрле «Каталани в захолустье», в котором роль итальянского виртуоза исполняет актер Юст.
- Август—сентябрь Концерты во Франкфурте-на-Майне (шесть), Дармштадте, Майнце, Мангейме.

- Сентябрь* Паганини присутствует в дармштадтском театре на представлении оперы «Нурмагал» Спонтини. Знакомство во Франкфурте-на-Майне с капельмейстером Гуром.
- 29 сентября* Веймар. Посещение Гёте.
- Октябрь* Сочинение «Сонаты аппассионаты» для скрипки с оркестром.
- 9, 12, 21 октября* Концерты в Лейпциге. Паганини слушает юную пианистку Клару Вик и дает ей педагогические советы. Концерты в Галле, Магдебурге, Хальберштадте, Дессау.
- 30 октября* Концерт в Веймаре. Игру Паганини слушает Гёте.
- Ноябрь* Концерты в Эрфурте, Готе, Рудольштадте, Кобурге, Вамберге, Регенсбурге.
- 9 и 12 ноября* Концерты в Нюрнберге. Знакомство с баронессой Еленой Добенек. Романтическая поэма «любви и страдания».
- 17—26 ноября* Концерты в Мюнхене (три) и при дворе баварского короля в Тегернзее.
- 28—30 ноября* Концерты Паганини в Аугсбурге.
- 7 декабря* Концерт в Штутгарте.
- 18 декабря* Концерт во Франкфурте-на-Майне.

## 1830

- Январь —* Пребывание во Франкфурте-на-Майне.
- Конец апреля* Болезнь сына Ахилла. Дружба с Гуром.
- 11 февраля* Паганини заканчивает сочинение четвертого концерта для скрипки с оркестром ре минор.
- 11 апреля* Концерт во Франкфурте-на-Майне. Игру Паганини слушает Шуман. Под влиянием искусства Паганини Шуман решает посвятить себя музыке. Шуман начинает работать над фортепьянными обработками «Каприччи» Паганини.
- Апрель* Опубликование в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» автобиографии Паганини, написанной им в 1828 году для Лихтенталя.
- 15—20 мая* Концерты в Бонне, Кёльне, Дюссельдорфе, Эльберфельде.
- 25 и 30 мая* Концерты в Касселе. Игру Паганини слушает Шпор.
- 2 июня* Паганини присутствует на представлении оперы «Фауст» Шпора. Приезд в Ганновер. Знакомство с Г. Гаррисом.

- Концерты в Ганновере.  
Паганини приглашает Гарриса на работу в качестве секретаря-организатора.
- 8 июля Концерт в Челле.
- 11 июля Приезд в Гамбург.  
Вечером Паганини присутствует в театре на представлении оперы «Оберон» Вебера.
- 12, 16, 19 июля Концерт в Гамбурге. Игру Паганини слушает Гейне. Художники Круг и Лизер пишут портреты Паганини.
- Июль Паганини присутствует на представлениях фокусника и престижиджигатора Оливы.
- Июль Концерты в Брзуншвейге.  
Издательство «Бахман и Нагель» выпускает в свет вокально-инструментальное произведение Паганини «Какой счастливый день» для голоса, хора и фортепьяно (слосва Гарриса).
- Конец июля — Пребывание во Франкфурте-на-Майне.
- Август Лечение на водах в Эмсе.
- 15 октября Смерть старшего брата Паганини — Карло.
- Конец года Паганини отдыхает и лечится в Баден-Бадене.  
Выход в свет работы Гура «Искусство игры на скрипке Паганини» (Майнц).  
В Париже выходит в свет биографический очерк Лафалека «Заметка о знаменитом скрипаче Никколо Паганини».  
Книга Шоттки «Жизнь и деятельность Паганини как человека и художника» (издана в Праге).  
Книга Гарриса «Паганини в своей кирете и комнате, в часы досуга, в обществе и своих концертах» (издана в Брауншвейге).  
Книга Шютца «Жизнь, характер и искусство кавалера Паганини» (издана в Лейпциге).

- 1 февраля Отъезд из Франкфурта-на-Майне в Карлсруэ.  
Концерт в Карлсруэ.
- 8 февраля Отъезд из Карлсруэ в Страсбург.
- 9 февраля Приезд в Страсбург.
- 14 и 19 февраля Концерты в Страсбурге.  
Паганини читает книгу Лафалека.
- 20 февраля Отъезд из Страсбурга в Париж.
- 24 февраля Приезд в Париж.  
Вечером Паганини присутствует вместе с Россини на спектакле его оперы «Отелло» с участием певицы Малибран в роли Дездемоны.



- 27 февраля** Паганини слушает симфонический концерт из произведений Бетховена под управлением Абенека (Пятая симфония, увертюра «Прометей» и хоры).
- 1 марта** Посещение квартетного собрания Байо в зале «Отель де Виль».
- 9 марта** Первый концерт в Гранд-Опера. На концерте присутствуют: Байо, Бальзак, Гейне, Готье, де Виньи, Делакура, Жорж Санд, Мейербер, Мендельсон и другие. В программе сочинения Паганини. Первый концерт «Военная соната», вариация «Nel cor r'ù mi sento». В концерте приняли участие оркестр Парижской консерватории под управлением Абенека и певец Нурри.
- 13 марта** Второй концерт. В программе сочинения Паганини: четвертый концерт, рондо «Колокольчик» из второго концерта, вариации на одной струне *Соль* на тему молитвы из оперы «Монсей» Россини. В концерте приняли участие оркестр Парижской консерватории под управлением Абенека, певцы Нурри, Левассер, Дабадье и певица Дорю.  
Игру Паганини слушает молодой Лист. Лист начинает работать над фортепьянной фантазией на тему рондо «Колокольчик» Паганини и транскрипциями «Каприччи» Паганини.
- Март** Доктор Беннати читает во Французской Академии наук доклад «Физиологическая и патологическая история Никколо Паганини» (опубликован в «Парижском обозрении» под названием «Физиологическая заметка о Никколо Паганини»).
- 18 марта** Письмо Бальзака к Берту: «Паганини — Наполеон жанра».  
Книга Андерса «Никколо Паганини. Его жизнь, его личность и несколько слов о его секрете» (издана в Париже).  
Встречи в парижских литературных и музыкальных салонах с Листом, Бальзаком, Дюма, Гюго, Делакура и другими.
- Апрель** Паганини смотрит в Гранд-Опера балет «Флора и Зефир» с участием Тальони.  
Паганини присутствует в «Итальянском театре» на премьере оперы «Фауст» Шпора с участием Донцели и Мерик-Лалан.  
Сочинение «Попурри», «Сонаты» и «Полакки с вариациями» для скрипки с оркестром, «Концертино» для фагота и валторны с оркестром, посвященное парижскому фаготисту Антуану-Никола Анри.

- Переговоры с Лапором — антрепренером королевского театра «Ковент Гарден» в Лондоне.
- 21 апреля Письмо Паганини в «Ревю мюзикаль» с опровержением клеветнических измышлений («убийца и каторжник»), распространенных в Париже после издания литографии художника Буланже «Паганини в тюрьме».
- 23 апреля Последний (двенадцатый) концерт в Париже.
- 28 апреля Отъезд из Парижа вместе с Пачини на гастроли в Англию.  
Концерты в городах северной Франции (Булонь, Дюнкерк, Лилль).
- 13 мая Отплытие из Дуэ в Англию.
- 14 мая Приезд в Лондон.  
Знакомство с доктором Биллингом, скрипачами Крамером, Спаньоветти и пианистом Чанкеттини.
- 16 мая Обед у доктора Биллинга в честь Паганини. Присутствовали члены лондонского филармонического оркестра, скрипачи Крамер и Моралт, виолончелист Линдлей, контрабасист Драгонетти и певец Филипп. Паганини исполнял «квартеты Корелли и Бетховена».
- 19 мая Статья в «Таймсе» против Паганини и Лапора, вызванная повышением цен на дешевые места в концертах, что нарушало английские демократические традиции.
- 21 мая Объявление в «Таймсе» об отмене Паганини концерта, назначенного на 21 мая.
- 23 мая Новая статья в «Таймсе». Кампания в прессе против Паганини.
- 23 мая, вечер Посещение леди Флинт — друга Фосколо.  
Герцог Девонширский и ряд других представителей английской аристократии предпринимают шаги к ликвидации конфликта между лондонской прессой и Паганини.
- 3 июня Письмо Паганини в газету «Таймс», в котором он свидетельствует свое уважение к английским традициям и объясняет недоразумение с отменой первого концерта.
- 3 июня Первый концерт в Лондоне в театре Ковент Гарден.  
Художник Джордж Пэтти пишет портрет Паганини.  
Лондонский издатель Мори издает сборник «Музыкальный джем» — серию обработок Мошелеса для фортепьяно мелодий Паганини.

- Лондонское издательство «Вессель и Стейдер» публикует дивертисмент Паганини «Прелести Падуи» для скрипки и фортепьяно.  
Выступление в салоне лорда Голланда.
- 21 июня
- 11, 13 и 16 июля Общедоступные концерты Паганини в зале лондонской таверны.
- 20 и 25 июля Концерты в театре Ковент Гарден.  
Концерты в Норвиче и Челтенгаме.
- 20 августа Последний (пятнадцатый) концерт Паганини в Лондоне.
- Сентябрь—октябрь Турне по Ирландии.
- 3 сентября Концерт в Дублине.  
Сочинение вариаций на тему ирландского национального гимна.
- Октябрь—ноябрь Турне по Шотландии.
- 14, 15 и 17 октября Концерты в Глазго.  
Концерты Паганини в Эдинбурге.
- 24 ноября Возвращение в Лондон.
- 10 декабря Концерт Паганини в Бирмингеме. Начало второго этапа турне — города южной и западной Англии (Бригтон, Эксетер, Бат и другие).
- 11 декабря Смерть матери Паганини в Генуе.

- Январь—март Продолжение турне по Англии.  
Знакомство Паганини с Уотсоном. Увлечение его младшей дочерью, певицей Карлоттой.  
В Лейпциге в издании Гофмейстера выходит в свет опус 3 Шумана — «Этюды для фортепьяно, обработка по «Каприччи» Паганини».
- 8 марта Отъезд из Лондона во Францию.
- 15 марта Концерт в Кале.
- 25 марта Концерт в Париже.
- 20 апреля Концерт в Париже в пользу пострадавших от эпидемии холеры.
- 27 апреля —  
1 июня Концерты в Париже.
- 18 июня Концерт в Булони.
- 6 июля —  
17 августа Концерты в Лондоне.

## 1832

- 21 августа Паганини подписывает договор с певицей Пьетралья на участие ее в концертах.
- 23 августа —  
13 сентября Концерты в Кентербери, Бригтоне, Соутхемптоне, Винчестере и других городах Англии.
- 24 сентября Отъезд Паганини из Лондона в Дувр.
- 27 сентября Возвращение в Париж.
- 13—22 октября Концертная поездка по городам Северной Франции (Руан, Эвре, Гавр). Знакомство в Руане с французской поэтессой Деборд-Вальмор.
- 23 октября —  
9 декабря Паганини присутствует на первом исполнении «Лелио» Берлиоза под управлением автора.

## 1833

- Январь Паганини покупает титул барона у Вестфальского двора.
- Февраль — март Концерты в Париже.
- Май — июль Концерты в Лондоне и провинциальных городах Англии.
- 6 мая Концерт в пользу фонда «Нового музыкального общества в Лондоне».
- Покупка альта работы Страдивари. Увлечение игрой на альте. Идея об изобретении большого альта («контравиды»). Паганини вместе с Мендельсоном и Линдлеем исполняет на музыкальном вечере у доктора Биллинга свое «Трио для альта, гитары и виолончели» (Мендельсон исполняет партию гитары на форте-пьяно). Подписание с Уотсоном договора на концерты в городах Северной Франции и Бельгии, а также на небольшую серию концертов в Адольфитеатре в Лондоне и месячное турне по Англии.
- 8 июля Концерт Паганини в Лондоне в пользу «политических беженцев» (в большинстве своем итальянских эмигрантов).
- 4 августа Сочинение трио ре мажор для скрипки, гитары и виолончели.
- Осень — зима Париж.
- 22 декабря Паганини слушает «Фантастическую симфонию» Берлиоза под управлением автора.

- Январь* Посещение Берлиоза. Предложение Паганини Берлиозу написать произведение для альта соло с оркестром (эскизы этого сочинения послужили Берлиозу основой для его «Гарольда в Италии»).  
*20 февраля* Отъезд из Парижа на гастроли в Бельгию.  
*15 марта* Концерт в Брюсселе.  
*Апрель* Джерми покупает для Паганини поместье в Тоскане — «Вилла Гайона». Сочинение в Лондоне сонаты для большого альта с оркестром.  
*2, 9 и 11 апреля* Концерты в Лондоне в Адольфи-театре.  
*8, 10 и 12 апреля* Концерты (утренники) в Лондоне в зале Ганновер-сквер.  
*Конец апреля* Паганини дает свой первый концерт в качестве альтиста.  
*Май* Концерты в провинциальных городах Англии.  
*6 июня* Прощальный концерт Паганини в Лондоне.  
*17 июня* Концерт Паганини в бенефис певицы Карлотты Уотсон. Паганини слушает в доме доктора Биллинга игру 14-летнего Вьётана.  
*21 июня* Отъезд из Лондона.  
*22 июня* Приезд в Булонь вместе с Карлоттой Уотсон.  
*3 июля* Письмо Паганини в булонскую газету по поводу приезда с ним Карлотты Уотсон.  
*10 июля* Второе письмо в булонскую газету.  
*8 сентября* Возвращение в Париж.  
*11 сентября* Паганини присутствует в театре Опера Комик на представлении опер «Домашний слуга» Карафа и «Лесток» Обера. В Лейпциге в издательстве Брейткопф и Гертель вышла в свет «Большая бравурная фантазия на «Колокольчик» Паганини для фортепьяно» Листа опус 2. Паганини отказывается выступить на концерте в пользу бедных Сент-Этьена. Фельетон Жанена в газете «Débats».  
*20 сентября* Письмо Паганини в газету «Débats» с ответом на фельетон Жанена.  
*Начало октября* Отъезд из Парижа в Геную. Решение прекратить концертную деятельность.  
*Октябрь* Приезд на «Виллу Гайона».

- 1—7 февраля* Посещение в Парме великой герцогини Марии Луизы. Сочинение по просьбе Джерми вариаций для скрипки с гитарой на тему генуэзской народной песни «Барукаба».
- Февраль — май* Жизнь на «Вилле Гайона». Паганини ведет переговоры с парижским издателем Трупена об издании своих произведений. Планы написания оперы, основания консерватории, опубликования своей методы игры на скрипке.
- Начало мая* Приезд в Геную.
- 16 мая* Город Генуя выбивает в честь Паганини золотую медаль.
- 28 июля* Торжественное открытие бюста Паганини работы генуэзского скульптора Паоло Оливари в саду виллы Ди Негро.
- Сентябрь* Приезд в Милан. Переговоры с дирекцией театра Ла Скала о занятии места дирижера.
- 14 ноября* Концерт в Пьяченце в пользу бедных.
- 12 декабря* Паганини руководит придворным концертом в Парме в честь дня рождения великой герцогини Марии Луизы.
- 24 декабря* Обсуждение с Марией Луизой вопроса о реорганизации пармского придворного оркестра. Паганини принимает предложение взять на себя обязанности музыкального директора придворного театра и оркестра в Парме.
- 25 декабря* Указ Марии Луизы о назначении Паганини музыкальным директором придворного театра и оркестра.
- 26 декабря* Первая репетиция с придворным оркестром.

- Январь* Паганини руководит исполнением оперы «Пуритане» Беллини.
- Февраль* Разработка плана реорганизации придворного оркестра, учреждения музыкальной академии и ежегодных абонементных симфонических концертов в Парме.
- Ребиццо предлагает Паганини участвовать в организации в Париже казино.
- Май* План Паганини реорганизации оркестра и учреждения Музыкальной академии в Парме наталкивается на сопротивление со стороны придворных кругов.

<i>Июнь</i>	Отставка с поста музыкального директора. Отъезд из Пармы.
<i>Июль</i>	Паганини делает попытку возвратиться к концертной деятельности виртуоза.
<i>17 июля</i>	Концерт в Турине в театре Кариньяно совместно с гитаристом Леньяни.
<i>Июль — октябрь</i>	Паганини живет в Турине. Ребиццо, с помощью своей жены и парижского издателя Пачини, втягивает артиста в аферу с организацией в Париже казино.
<i>Конец октября</i>	Отъезд из Турина.
<i>27 октября</i>	Приезд в Геную.
<i>Ноябрь</i>	Из Генуи Паганини приезжает в Ниццу, где дает три концерта.
<i>Декабрь</i>	Переезд из Ниццы в Марсель. Выступление с концертами в Марселе.

### 1837

<i>3 февраля</i>	Благотворительный концерт в Турине.
<i>Март</i>	Возвращение в Марсель.
<i>2 апреля</i>	Приезд в Геную. Паганини составляет завещание, по которому его единственным наследником становится сын Ахилла. Свою скрипку Гварнери дель Джезу Паганини завещает городу Генуе.
<i>9 и 16 июля</i>	Турин. Последние концерты. Завершение исполнительской деятельности Паганини.
<i>Осень</i>	Приезд в Париж для участия в деятельности «Казино Паганини». Ухудшение состояния здоровья мешает артисту выступить в концерте.
<i>25 ноября</i>	Открытие «Казино Паганини». Концерт под управлением Пуньи.

### 1838

<i>31 января</i>	Полицейские власти закрывают «Казино Паганини», обнаружив, что там существует игорный дом.
<i>8 марта</i>	Банкротство компании «Казино Паганини».
<i>Июнь</i>	По решению суда, на Паганини, как на главного пайщика, возлагается финансовая ответственность за банкротство компании. Угроза заключения в долговую тюрьму Сен-Пелажи. Кассация решения суда.

- Осень — зима* Резкое ухудшение состояния здоровья. Полная потеря голоса.
- 10 сентября* Паганини присутствует на премьере оперы «Бенвенуто Челлини» Берлиоза. Встречи с Берлиозом.
- 16 декабря* Паганини слушает «Фантастическую симфонию» и «Гарольд в Италии» Берлиоза под управлением автора.
- 17 декабря* Письмо Паганини к Берлиозу с вложенным чеком на двадцать тысяч франков. Берлиоз посещает Паганини в санатории «Неотерм».
- 24 декабря* Инсинуации парижской прессы в связи с письмом Паганини к Берлиозу. Статья Жанена в газете «Débats» в защиту Паганини.

### 1839

- 4 января* По предписанию врачей, Паганини поселяется в Марселе.
- Июнь* Письмо к Берлиозу («Прощайте, любите меня так, как я люблю вас»).
- Июнь* Паганини присутствует на исполнении «Реквиема» Керубини.
- 21 июня* Паганини слушает «Торжественную мессу» Бетховена.
- Сентябрь* Исполнение в дружеском кругу последних кватретов Бетховена.
- Начало октября* Последнее посещение Генуи.
- Конец года* В Лейпциге, в издании Брейткопфа и Гертеля, вышли в свет «Бравурные этюды по каприсам Паганини. Этюды трансцендентного исполнения по Паганини» Листа.

### 1840

- 7 января* По предписанию врачей, Паганини переселяется в Ниццу.
- Январь* Письмо к Берлиозу в ответ на его сообщение о том, что драматическая симфония «Ромео и Юлия» окончена и издается.
- Январь* Ухудшение состояния здоровья.
- Май* Отказ причаститься перед смертью. Берлиоз посвящает Паганини драматическую симфонию «Ромео и Юлия».
- 27 мая* Смерть Паганини в Ницце.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

- Н. Паганини.* С портрета маслом приписываемого Дж. Пэттну (1832 г.). Фронтиспис.
- Генуя.* С литографии А.-Л. Лемерсье по рисунку А. Деруа.
- Акт о рождении и крещении Паганини.*
- Дом в Генуе, где родился Н. Паганини.*
- Пьетро Локателли.* С современной литографии.
- Фердинандо Паэр.* С современной литографии.
- Родольф Крейцер.* С современной гравюры.
- Сон Тартини.* С литографии Л. Байи (1834 г.).
- Н. Паганини.* С портрета маслом неизвестного художника (1814 г.).
- Вариации «Ведьма» (партия скрипки).* Автограф.
- Театр Ла Скала.* С литографии 1859 г.
- Уго Фосколо.* С портрета маслом А. Фабра.
- Стендаль.* Портрет маслом.
- Луиджи Гульельми Джерми.* С портрета маслом неизвестного художника.
- Шарль-Филипп Лафон.* С современной литографии.
- Венеция.* С гравюры И. Т. Вильмора по картине И. М. В. Турнера.
- Внутренний вид зала театра Ла Фениче в Венеции.* С гравюры 1813 г.
- Неаполь. Вид с гор на Неаполь и Везувий.* С картины маслом С. Щедрина (1825 г.).
- Римский карнавал.* С гравюры Б. Пинелли.
- Н. Паганини.* С портрета карандашом Ж.-О.-Д. Энгера (1819 г.).
- Джордж Гордон Байрон.* Гравюра А.-Т.-М. Бланшара с портрета Дж. Л. Сандерса (1812 г.).
- Джоаккино Россини.* С портрета маслом А. Марцокки (1813 г.).
- Кароль Липиньский.* С литографии И. Крихубера (1839 г.).
- Камилло Сивори.* С современной литографии.
- Элиза Бачокки.* С современной литографии.
- Паолина Боргиезе.* С портрета маслом неизвестного художника.
- Антония Бьянки.* С литографии И. Крихубера (1828 г.).
- Елена Добенек.* С портрета маслом неизвестного художника.
- Вена.* С литографии начала XIX в.
- Большой зал Редута.* С современной литографии.
- Н. Паганини.* С литографии И. Крихубера (1828 г.).
- Концерт Паганини в Вене.* С карикатуры И. П. Лизера (1828 г.).
- Людвиг Шпор.* С рисунка карандашом неизвестного художника.
- Н. Паганини.* С рисунка Э. Лэндсира (1832 г.).
- Н. Паганини.* С портрета карандашом И. П. Лизера (1829 г.).
- Концерт Паганини в Берлине.* С литографии А. Шрёдтера (1829 г.).

- Запись Паганини в альбом М. Шимановской (1829 г.).  
 Ф. Шопен. «Воспоминание о Паганини». С первого издания.  
 Фридерик Шопен. С рисунка карандашом Т. Квятковского.  
 К. Гур. Об искусстве игры на скрипке Паганини (1830 г.).  
 Титульный лист.  
 Ю. М. Шоттки. Жизнь и деятельность Паганини (1830 г.). Титуль-  
 ный лист.  
 Н. Паганини. С портрета маслом В. Хензеля (1829 г.).  
 Роберт Шуман. С литографии И. Крихубера (1839 г.).  
 Генрих Гейне. С портрета карандашом Ф. Куглера (1829 г.).  
 Париж. С гравюры начала XIX в.  
 Июльская революция 1830 года в Париже. С картины маслом  
 Э. Делакруа.  
 «Воспоминания о Листе». С картины И. Данхаузера.  
 Гектор Берлиоз. С гравюры А. Хиссенера.  
 Ференц Лист. С миниатюры на слоновой кости.  
 Иоганн Вольфганг Гёте. С современной гравюры.  
 Оноре де Бальзак. С рисунка К. Х. Фогель фон Фогельштейн  
 (1845 г.).  
 Франсуа Абенек. С карикатуры Ж.-П. Дантана.  
 Упражнения на одной струне. С современной карикатуры.  
 Лондон. С гравюры 30-х гг. XIX в.  
 Н. Паганини. С литографии Л. Ноэля.  
 Карлотта Уотсон. С портрета неизвестного художника.  
 «Концерт на мортирах». С карикатуры Г. Доре.  
 Э. Элиасон. Характеристические капризы. Титульный лист.  
 Программа концерта Паганини в Лондоне (1833 г.).  
 Н. Паганини. С портрета маслом Дж. Изола (1835 г.).  
 Паганини-дирижер. С карикатуры В. Бертолотти (1836 г.).  
 «Вилла Гайона». С акварели неизвестного художника (1830-е гг.).  
 Казино Паганини. С современной гравюры.  
 Последние слова, написанные Паганини. Автограф.  
 Дом в Ницце, где умер Паганини.  
 Паганини на смертном одре. С современной литографии Р. Мерма.  
 Могила Паганини в Парме.  
 Концерт у графини Сен-Бриссон (XVIII в.). Современная гравюра  
 по картине А.-Ж. Дюкло.  
 Концерт Н. Паганини. С картины А. Гатти (1804 г.).  
 Программа концерта Паганини в Бреславле (1829 г.).  
 Концерт Паганини в Лондоне. С рисунка Дж. Макклиза.  
 Н. Паганини. Статуэтка-шарж Ж.-П. Дантаа.  
 Н. Паганини. Соната для гитары и скрипки. Титульный лист.  
 Автограф.  
 Постановка Паганини (по Э. Эберхардту).  
 Постановка Паганини (по Э. Эберхардту).  
 Н. Паганини. Кантабиле и Вальс для скрипки и гитары. Автограф.  
 Правая рука Паганини. Гипсовый слепок.  
 Скрипка Паганини работы Гварнери дель Джезу.  
 Н. Паганини. Три квартета для скрипки, альта, гитары и виолон-  
 чели ор. 5. Титульный лист (1820 г.).  
 Н. Паганини. Три темы с вариациями на четвертой струне для  
 скрипки и фортепьяно. Титульный лист (первое издание).  
 Н. Паганини. Рондо «Колокольчик» из Второго концерта для скрип-  
 ки с оркестром си минор (партия скрипки). Автограф.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абеляр (Abélar) Пьер (1079—1142) — французский философ, богослов и поэт. Письма Абеляра к Элоизе — его возлюбленной — замечательный образец эпистолярного стиля — 58.
- Абенек (Habeneck) Франсуа-Антуан (1781—1849) — французский скрипач, дирижер и педагог — 42, 97, 100, 102, 108, 126.
- Агу (d'Agoult) Мари д' (урожденная де Флавиньи) (1805—1876) — французская писательница (литературный псевдоним — Даниэль Стерн) — 172.
- Агуадо (собственно Aguado у Garcia) Дионисио (1784—1849) — испанский гитарист и композитор — 194.
- Алар (Alard) Дельфин (1815—1888) — французский скрипач, педагог и композитор — 167.
- Андерс (Anders) Готфрид Энгельберт (1795—1866) — немецкий музыкальный писатель — 7, 10, 108.
- Артариа (Artaria) Доменико — владелец нотопечательской фирмы в Вене — 71.
- Афанасьев Николай Яковлевич (1821—1898) — русский скрипач и композитор — 10.
- Ацельо (D'Azeglio) Марио Д' — итальянский государственный деятель — 51.
- Бабини (Babini) Маттео (1754—1816) — итальянский певец и педагог — 53.
- Байо (Baillot) Пьер-Мари-Франсуа (1771—1842) — французский скрипач, педагог, композитор и музыкальный писатель — 42, 96, 97, 102, 103, 176, 181, 202, 230.
- Байрон (Byron) Джордж Гордон (1788—1824) — английский поэт — 5, 46, 47, 54, 60, 62.
- Бальзак (Balzac) Оноре де (1799—1850) — французский писатель — 9, 11, 49, 98, 99, 102, 104, 105, 107, 179, 207.
- Бандеттини (Bandettini) Франческо — контрабасист оркестра в Лукке — 209.
- Банистер (Banister) Джон (1630—1679) — английский скрипач и композитор, организатор первых платных публичных концертов — 10.
- Барбая (Barbaja) Доменико (1778—1841) — итальянский оперный антрепренер — 48, 71.

- Бауэрле (Bauerle) Адольф (1786—1859) — немецкий драматург — 90.
- Бауэрнфельд (Bauernfeld) Эдвард фон (1802—1890) — австрийский поэт, друг Шуберта — 72.
- Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор и органист — 244, 245, 249.
- Бах (Bach) Карл Филипп Эммануил (1714—1788) — немецкий композитор, сын И. С. Баха — 219.
- Бачокки (Baciocchi) Мари-Анна-Элиза (урожденная Бонапарт) (1777—1820) — принцесса Лукки и Пьомбино, сестра Наполеона I — 32, 33, 55.
- Бачокки (Baciocchi) Феличе (1762—1841), принц — 32, 33.
- Беллини (Bellini) Винченцо (1801—1835) — итальянский композитор — 12, 240, 246.
- Бельграно (Belgrano) Луиджи — итальянский писатель — 7.
- Бём (Böhm) Йозеф (1795—1876) — австрийский скрипач и педагог — 70, 71, 72.
- Беннати (Bennati) Франческо (1788—1834) — итальянский врач, лечивший Паганини, автор научных исследований о голосовом аппарате певцов — 7, 10, 18, 76, 101, 105, 106, 206, 214, 215, 218.
- Беранже (Beranger) Пьер-Жан (1780—1857) — французский поэт — 59.
- Берио (Veriot) Шарль-Огюст де (1802—1870) — бельгийский скрипач, педагог и композитор — 42, 102, 277.
- Берлиоз (Berlioz) Гектор (1803—1869) — французский композитор, дирижер и музыкальный писатель, друг Паганини — 5, 9, 10, 12, 97, 99, 100, 106, 117, 119—121, 124, 126, 127, 136, 140—142, 165, 169, 179, 180, 195, 197, 198, 238, 242, 247, 250, 255, 280.
- Бёрне (Börne) Людвиг (1786—1837) — немецкий писатель — 102.
- Берни (Burney) Чарлз (1726—1814) — английский историк музыки — 38.
- Бертиноцци (Bertinotti) Тереза (1780—1852) — итальянская певица, педагог и композитор — 21.
- Берту (Berhoud) Самюэль-Анри (1804—18..) — французский писатель — 107.
- Берше (Berchet) Джованни (1783—1851) — итальянский поэт — 165.
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827) — немецкий композитор, пианист и дирижер — 12, 51, 68—71, 74, 92, 97, 100, 102, 104, 105, 111, 129, 135—137, 141, 142, 177, 182, 241, 249, 276, 277, 286, 287.
- Биллинг (Billing) Арчибальд (1791—1881) — английский врач-клиницист, автор работ по медицине, коллекционер и любитель музыки, друг Паганини — 110, 116, 118, 123.
- Бланджини (Blangini) Джузеппе Марко Мариа Феличе (1781—1841) — итальянский композитор и дирижер — 97, 101.
- Блахетка (Blahetka) Мария Леопольдина (1811—1887) — австрийская пианистка — 75.
- Блок (Block) Алоизис — французский писатель — 107.
- Боккериани (Boccherini) Луиджи (1743—1805) — итальянский виолончелист и композитор — 29, 142, 288, 295.
- Болло (Bollo) Алессандро — итальянский дирижер — 50.

- Бонавентура** (Bonaventura) Арнальдо (1862—1952)— итальянский музыковед — 7.
- Боргезе** (Borghese) Мари-Паолин (урожденная Бонапарт) (1780—1825) — сестра Наполеона I — 55.
- Борель** (Borel) Пьер (Петрюс)-Жозеф (1809—1859) — французский поэт и писатель — 107.
- Боччардо** (Bocciardo) Тереза — см. Паганини Тереза.
- Боэро** (Boero) Джованни Баттиста — итальянский исследователь, автор работ, посвященных генеалогии ряда выдающихся деятелей итальянской культуры — 8.
- Брамс** (Brahms) Иоганнес (1833—1897) — немецкий композитор, пианист и дирижер — 254.
- Бриджтауэр** (Bridgetower) Джордж (1779—1860) — английский скрипач — 111.
- Бринкман** (Brinckmann) Франц Георг (1799—1845) — немецкий инструментальный мастер — 120.
- Бруни** (Bruni) Орест — итальянский писатель, автор монографии о Паганини — 7.
- Брюн** (Brun) Камиль — скрипичный мастер в Ницце, друг Паганини — 142.
- Буланже** (Boulanger) Луи (1806—1867) — французский художник — 108.
- Буль** (Bull) Уле Борнеман (1810—1880) — норвежский скрипач, композитор, фольклорист и общественный деятель — 288.
- Буше де Перт** (Boucher de Pert) Жак (1788—1868) — французский археолог — 33.
- Бьянки** (Bianchi) Антония — итальянская певица, подруга Паганини, мать его единственного сына Ахилла — 55—57, 66, 71, 76, 131.
- Буртон** (Burton) Уильям Эванс (1802—1860) — английский актер и драматург — 110.
- Вагензейль** (Wagenseil) Георг Кристоф (1715—1777) — австрийский композитор и педагог — 262.
- Вагнер** (Wagner) Рихард (1813—1883) — немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель — 60, 90, 247.
- Варрон** (Varron) Марк Теренций (р. 116 г. до н. э.) — древнеримский ученый — 16.
- Вебер** (Weber) Готфрид (1779—1839) — немецкий музыкальный теоретик и композитор — 96.
- Вебер** (Weber) Карл Мариа (1786—1826) — немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель — 69, 81, 82, 94, 99, 135, 258, 283.
- Вейгель** (Weigl) Йозеф (1766—1846) — австрийский композитор и дирижер — 73.
- Веллутти** (Velluti) Джованни Баттиста (1781—1861) — итальянский певец-кастрат — 21.
- Венявский** (Wieniawski) Генрик (1835—1880) — польский скрипач и композитор — 169, 213, 255.
- Верачини** (Veracini) Франческо Мариа (1690—1750) — итальянский скрипач и композитор — 163.
- Верди** (Verdi) Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор — 269.

- Верне (Vernet) Орас (1789—1863) — французский художник — 82.
- Верон (Veron) Луи-Дезире (1798—1867) — французский журналист и театральный деятель — 99, 101, 102, 116.
- Вессель и Стейдер (Wessel and Stayder) — английская нотопечатательская фирма в Лондоне — 114.
- Виардо-Гарсиа (Viardot-Garcia) Мишель-Полин (1821—1910) — певица, педагог и композитор, сестра М. Малибран — 106.
- Вивальди (Vivaldi) Антонио (ок. 1678—1741) — итальянский скрипач, композитор и педагог — 20, 27, 157, 158, 163, 186, 251.
- Вигано (Vigano) Сальваторе (1769—1821) — итальянский балетмейстер — 37, 38.
- Вик (Wieck) Клара (1819—1896) — немецкая пианистка и композитор — жена Р. Шумана — 91, 181, 210, 214.
- Вильгельм IV (Wilhelm IV) (1765—1837) — английский король (в 1830—1837) — 107.
- Вильом (Vuillaume) Жан-Баттист (1798—1875) — французский скрипичный мастер — 120, 236.
- Виноградов Анатолий Корнельевич (1888—1946) — советский писатель — 10.
- Виньи (Vigny) Альфред де, граф (1799—1863) — французский писатель, поэт и драматург — 102, 107, 169.
- Виотти (Viotti) Джованни Баттиста (1753—1824) — итальянский скрипач, педагог и композитор — 21, 132, 156, 176, 183, 216, 256, 257.
- Вольтер (Voltaire) (собственно Аруэ Франсуа-Мари) (1694—1778) — французский философ, публицист, драматург, поэт и новеллист — 180, 184.
- Вольф (Wolff) Пьер-Этьен (Петер) (1809—1882) — швейцарский пианист и педагог, ученик и друг Листа — 104.
- Враницкий (Wranitzky) Пауль (1756—1808) — австрийский скрипач и композитор — 70.
- Вьётан (Vieuxtemps) Анри (1820—1881) — бельгийский скрипач, педагог и композитор — 89, 123, 181, 213, 255.
- Гайдн (Haydn) Иосиф (1732—1809) — австрийский композитор — 69, 97, 111, 182, 277, 283, 285, 287, 288.
- Галеви (Halévy) Жак-Фроменталь-Эли (1799—1862) — французский композитор и педагог — 102.
- Галирш (Halirsch) Людвиг (1802—1832) — австрийский журналист и критик — 71.
- Галленберг (Gallenberg) Венцель Роберт фон, граф (1783—1839) — интендант императорских театров в Вене, композитор — 71.
- Гамбаро (Gambaro) Мария Анжела Тереза (ум. 1799) — мать отца Паганини — 16.
- Гамильтон (Hamilton) леди (собственно Эмма Харт) (1765—1815) — английская авантюристка, подруга адмирала Нельсона — 27.
- Гаррис (Harrys) Георг (1780—1887) — немецкий писатель, издатель газеты, некоторое время был секретарем Паганини во время его концертных поездок по Германии. Автор ценных воспоминаний о Паганини — 7, 91, 94, 95, 162, 173, 177.

- Гарсиа (Garcia) Мануэль Патрисио Родригес (1805—1906) — испанский певец и педагог. В 1855 изобрел ларингоскоп. Автор работ по искусству пения — 59.
- Гваданни (Guadagnini) — семья итальянских скрипичных мастеров — 198.
- Гвадани (Guadagni) Гаэтано (1725—1797) — итальянский певец-кастрат — 161.
- Гварнери (Guarneri) Джузеппе (ок. 1687 — ок. 1745), прозванный Дель Джезу — итальянский скрипичный мастер 31, 120, 124, 151, 217.
- Гвиччарди (Guiccardi) (по мужу — Галленберг) Джулия — графиня — 71.
- Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ — 68, 82.
- Гейер (Heyer) Вильгельм (1849—1913) — основатель Музыкально-исторического музея в Кёльне (существовал в 1906—1927) — 8, 195, 239.
- Гейне (Heine) Генрих (1797—1856) — немецкий поэт, критик и публицист — 9, 10, 42, 82, 94, 95, 164, 170, 179, 228.
- Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор — 110, 111.
- Гензельт (Henselt) Адольф (1814—1889) — пианист, композитор и педагог — 82.
- Герц (Herz) Анри (Генрих) (1803—1888) — пианист, композитор, педагог, владелец фортепьянной фабрики и концертного зала в Париже — 96, 132.
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт, писатель и ученый — 5, 9, 11, 30, 60, 83, 91, 93, 106, 163, 172, 179.
- Гиене (Giehne) Генрих — немецкий композитор и дирижер. Автор воспоминаний о Л. Шпоре — 230.
- Гиллер (Hiller) Фердинанд (1811—1885) — немецкий пианист, композитор, дирижер и музыкальный писатель — 82.
- Глюк (Gluck) Христоф Виллибальд (1714—1787) — немецкий композитор, крупнейший реформатор оперы XVIII века — 64, 99.
- Гобхауз (Hobhaus) Джон, барон Браутон (1786—1869) — английский писатель и политический деятель, друг Байрона, путешествовавший с ним на Востоке и по Италии — 46, 62.
- Голланд (Holland) (собственно Фокс) лорд (1773—1840) — английский государственный деятель, один из лидеров английского либерализма — 113.
- Горельо (Gorelio) — итальянский поэт — 241.
- Готье (Gautier) Теофил (1811—1872) — французский поэт, романист, критик и либреттист — 102, 107, 169.
- Гофман (Hofmann) Иосиф Казимир (1876—1957) — польский пианист, педагог и композитор (писал под псевдонимом Михаил Дворский) — 208.
- Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей (1776—1822) — немецкий писатель, композитор, дирижер и художник — 5, 67, 102, 107.
- Гоцци (Gozzi) Карло, граф (1722—1806) — итальянский драматург — 44, 276.

- Г р и з и (Grisi) Джудитта (1805—1840) — итальянская певица — 101.
- Г р о б е р (Grober) (1794—1869) — французский инструментальный мастер — 198.
- Г у м б о л д т (Humboldt) Фридрих Генрих Александр (1769—1859) — немецкий ученый-естествоиспытатель и путешественник — 82.
- Г у м м е л ь (Hummel) Иоганн Непомук (1778—1837) — немецкий пианист, композитор, дирижер и педагог — 82.
- Г у р (Gühr) Карл Вильгельм Фридрих (1787—1848) — немецкий скрипач, дирижер и композитор — 7, 95, 96, 203, 204, 214, 217, 219, 220, 225, 230, 231, 234, 235.
- Г ю г о (Hugo) Виктор (1802—1885) — французский романист, поэт и политический деятель — 98—100, 117, 165, 173, 243.
- Д а в и д Д'А н ж е (David D'Anger) Пьер-Жан (1778—1856) — французский скульптор — 117.
- Д а м к е (Damske) Бертольд (1812—1875) — музыкальный критик, композитор и пианист — 41, 197.
- Д а н к л а (Dancla) Жан-Батист-Шарль (1818—1907) — французский скрипач, педагог и композитор, автор воспоминаний — 230.
- Д а н т а н (Dantan) Жан-Пьер Младший (1800—1869) — французский скульптор — 106, 215.
- Д а н т е Алигьери (Dante Alighieri) (1265—1321) — итальянский поэт — 5, 124.
- Д е б о р д - В а л ь м о р (Debordes-Valmore) Марселина (1786—1855) — французская поэтесса — 117.
- Д е К у р с и — см. Курси Де.
- Д е л а в и н ь (Delavigne) Казимир-Жан-Франсуа (1793—1843) — французский поэт — 100.
- Д е л а к р у а (Delacroix) Эжен (1798—1863) — французский художник — 11, 102, 106, 107, 165, 179, 228.
- Д е л л е п и а н е (Delleriane) Агостино — итальянский скрипач, ученик и друг Паганини — 209, 211.
- Д е М а р и н и (De Marini) Джузеппе (1772—1829) — итальянский актер — 260.
- Д е м и д о в Анатолий Николаевич, князь Сан-Донатто (1812—1870) — русский путешественник — 102.
- Д е ш а н (Deschamps) Эмиль (1791—1871) — французский поэт, критик и переводчик — 107.
- Д ж е м и н ь я н и (Geminiani) Франческо (1674—1762) — итальянский скрипач, педагог, композитор и музыкальный писатель — 29, 110, 156.
- Д ж е р м и (Germi) Луиджи Гульельми (1786—1870) — итальянский адвокат и политический деятель, друг Паганини — 36, 41, 52, 53, 55, 56, 58, 61, 89, 91, 101, 116, 119, 125, 127, 130, 131, 136, 142, 143, 146, 181.
- Д ж е р н о в и ч и (Cernovichi) (правильно Я р н о в и к) Иван Маре (1745—1804) — хорватский скрипач, композитор и педагог — 84.
- Д ж и р е т т и (Ghiretti) Гаспаро (1747—1797) — итальянский виолончелист, композитор и педагог, учитель Паганини по композиции — 25.
- Д ж о в а н н е т и (Giovanneti) — итальянский скрипач, ученик Паганини — 209, 210.



- Джильяни (Giuliani) Мауро** (1780—1828) — итальянский гитарист и композитор — 196, 197.
- Дидро (Diderot) Дени** (1713—1784) — французский писатель, философ, музыкальный теоретик и эстетик — 184.
- Диттерсдорф (Диттерс фон Диттерсдорф, Ditters von Dittersdorf) Карл** (1739—1799) — австрийский композитор, скрипач и дирижер — 70.
- Дмитриев-Свечин Николай Дмитриевич** (1824 — после 1862) — русский скрипач и композитор — 10.
- Добенек (Dobeneck) Елена** (урожденная **Фейербач**) (1807—1888) — баронесса — 55.
- Доницетти (Donizetti) Гаэтано** (1797—1848) — итальянский композитор — 240.
- Донцелли (Donzelli) Доменико** (1790—1873) — итальянский певец — 68, 100.
- Доре (Doret) Гюстав** (1832—1883) — французский художник — 106.
- Драгонетти (Dragonetti) Доменико** (1763—1846) — итальянский контрабасист-виртуоз и композитор — 111.
- Дрей (Drey)** — итальянский композитор — 25.
- Дурановский (Dugonowsky) Август** (1770—1834) — польский скрипач и композитор — 21, 84.
- Дуранте (Durante) Франческо** (1664—1755) — итальянский композитор — 20.
- Дюма (Dumas) Александр (отец)** (1803—1870) — французский романист и драматург — 107, 117.
- Дюпор (Duport) Жан-Луи** (1749—1819) — французский виолончелист, педагог и композитор — 184.
- Дюпре (Duprez) Жильбер-Луи** (1806—1896) — французский певец, педагог, композитор и музыкальный писатель — 127.
- Жанен (Janen) Жюль-Габриэль** (1804—1874) — французский романист, журналист и критик — 102, 107, 140.
- Жан-Поль** — см. Рихтер Жан-Поль.
- Жоанно (Joannot) братья: Шарль-Анри-Альфред** (1800—1837).  
**Тони** (1803—1853) — французские художники — 106.
- Зелинская (Zelinska) Вильгельмина (Минна)** (1799—1875) — 86.
- Зонтаг (Sontag)** (по мужу — графиня **Росси**) **Генриетта** (1806—1854) — немецкая певица — 266.
- Зюссмайер (Süssmaier) Франц Ксавер** (1766—1803) — австрийский композитор — 38, 279.
- Иоахим (Joachim) Йозеф** (1831—1907) — венгерский скрипач, педагог и композитор — 70, 228.
- Кавана (Cavanna) Анжелика** — 55.
- Казанова (Casanova) Джованни Джакомо** (1725—1798) — итальянский авантюрист, автор мемуаров — 54.
- Калиостро (Cagliostro) Александр, граф (собственно Бальзамо Иосиф)** (1743—1795) — итальянский авантюрист — 171.

- Кальканьо (Calcagno) Катарина — итальянская скрипачка, ученица Паганини — 210.
- Калькбреннер (Kalkbrenner) Фридрих Вильгельм Михаил (1788—1849) — немецкий пианист, композитор и педагог — 82, 96, 132.
- Канова (Canova) Антонио (1757—1822) — итальянский скульптор — 51.
- Капп (Capp) Юлиус (р. 1883) — немецкий музыкальный писатель — 7.
- Карли (Carli) Карло — миланский банкир — 80.
- Карло Альберто (Carlo Alberto) (1798—1849) — король Сардинии — 145.
- Карр (Carr) Альфонс (1808—1890) — французский писатель — 107.
- Картрайт (Cartrayt) Сэмюэль — английский врач — 110.
- Карулли (Carulli) Фердинандо (1770—1841) — итальянский гитарист и композитор — 101.
- Кастелли (Castelli) Игнац (1781—1862) — австрийский драматург и журналист — 71.
- Кастеллинадд (Castellinard) Джузеппе, граф — 125.
- Кастиль-Блаз (Castil-Blaze) Франсуа-Анри-Иозеф (собственно Блаз Иозеф) (1784—1857) — французский музыкальный писатель, критик и композитор — 102.
- Каструччи (Castrucci) Пьетро (1679—1752) — итальянский скрипач и композитор — 110.
- Каталани (Catalani) Анжелика (1780—1849) — итальянская певица — 52, 53, 80, 161, 181, 240.
- Каульбах (Kaulbach) Вильгельм фон (1805—1874) — немецкий художник — 82.
- Каффарелли (Caffarelli) Ромоло — католический священник в Ницце — 144.
- Квиллици (Quilici) Бартоломео — 34, 180, 212.
- Квиллици (Quilici) Доменико (1757—?) — итальянский музыкальный теоретик и педагог, директор музыкальной семинарии в Лукке — 34.
- Квиллици (Quilici) Элеонора (1791—?) — 34, 55, 131.
- Керубини (Cherubini) Лунджи (1760—1842) — итальянский композитор и педагог — 101, 102, 142, 176, 182.
- Кинский (Kinьky) Георг (1882—1951) — немецкий музыковед — 8.
- Клеман (Clement) Франц (1780—1842) — австрийский скрипач и композитор — 70.
- Клементи (Clementi) Муцио (1752—1832) — итальянский пианист, педагог и композитор, глава лондонской пианистической школы, владелец фортепьянной фабрики — 110, 132.
- Коган Леонид Борисович (р. 1924) — советский скрипач — 10.
- Кодиньола (Codignola) Артуро (р. 1893) — итальянский ученый, профессор университета в Генуе. Опубликовал книгу «Интимный Паганини» — 8, 116.
- Колумб (Columb) Христофор (1451—1506) — итальянский мореплаватель — 15, 151.
- Кольбран (Colbran) Изабелла Анжела (1795—1845) — итальянская певица, жена Россини — 48.

- Конестабиле** (Conestabile) Джанкарло де, маркиз (1823—1877) — профессор археологии университета в Перуджии. Автор первой итальянской биографии Паганини — 7, 8, 24, 25, 210, 255.
- Контский** (Kaṭski) Аполлинарий (1825—1879) — польский скрипач, композитор и музыкальный деятель — 87, 167, 181, 210.
- Корелли** (Corelli) Арканджело (1653—1713) — итальянский скрипач, композитор и педагог — 20, 27, 96, 111, 157, 158, 163, 186, 252.
- Кортеси** (Cortesi) Летиция — итальянская певица — 56.
- Коста** (Costa) Джакомо — итальянский скрипач и педагог, учитель Паганини — 20, 22, 211, 227.
- Краммер** (Cramer) Франсуа (1772—1848) — скрипач, мастер королевской музыки в Лондоне — 110.
- Крейслер** (Kreisler) Фриц (р. 1875) — австрийский скрипач и композитор — 207.
- Крейцер** (Kreutzer) Родольф (1766—1831) — французский скрипач, композитор и педагог — 21, 24, 28, 42, 96, 97, 111, 176, 202, 256, 257.
- Крешентини** (Crescentini) Джироламо (1766—1846) — итальянский певец-кастрат и педагог — 21, 48, 53.
- Крихубер** (Kriehuber) Иоганн (1800—1876) — австрийский художник — 71.
- Кубелик** (Kubelik) Ян (1880—1940) — чешский скрипач и композитор — 151.
- Кузнецов** Константин Алексеевич (1873—1953) — советский музыковед — 3.
- Купер** (Cooper) Ашли — английский врач-хирург — 110.
- Куриоль** (Curiol) Поль-Давид (1776—?) — секретарь Паганини во время его концертных поездок по Германии — 86, 91, 162.
- Курпиньский** (Kurpiński) Кароль Казимиер (1785—1857) — польский композитор, педагог и дирижер — 87.
- Курси** (Coursi) Джералдина Де — американская музыкальная писательница — 8, 11, 116.
- Лаблаш** (Lablache) Луиджи (1794—1858) — французский певец — 21, 101, 114.
- Лавди** (Lovedey) Дуглас — английский предприниматель, друг Паганини — 135.
- Лавди** (Lovedey) Клара — английская пианистка, дочь Д. Лавди — 135.
- Лалан** — см. Мерик-Лаалан.
- Ламартин** (Lamartine) Альфонс-Мари-Луи де (1790—1869) — французский поэт, историк и политический деятель — 5.
- Ланнер** (Lanner) Йозеф Франц Карл (1801—1843) — австрийский скрипач, дирижер и композитор танцевальной музыки, создатель венского вальса — 69.
- Лапор** (Laport) Пьер-Франсуа — антрепренер королевского театра в Лондоне — 107, 109, 111, 112.
- Лаубе** (Laube) Генрих (1806—1884) — немецкий поэт и драматург — 90.
- Ларфалек** (Larphalèque) Имбер де — французский писатель, автор биографического очерка о Паганини — 7, 108, 220, 292, 295.

- Ла фон (Lafont) Шарль-Филипп (1781—1839) — французский скрипач и композитор — 42, 43, 77, 89, 97, 178, 181, 277.
- Л а х-Ш и р м а (Lach-Czygma) Христиан (1790—1866) — профессор университета в Варшаве — 86, 87.
- Лев XII (Leo XII) (собственно Annibale della Genga, Аннибале делаа Дженга (1760—1829) — папа римский — 63.
- Левассёр (Levasseur) Никола-Проспер (1791—1871) — французский певец и педагог — 102.
- Лейхтентритт (Leichtentritt) Хуго (1874—1951) — немецкий музыковед — 263.
- Леклер (Leclair) Жан-Мари Старший (1697—1764) — французский скрипач, композитор и педагог — 251.
- Ленин Владимир Ильич (1870—1924) — 165.
- Леньяни (Legnani) Луиджи (1790 — после 1838) — итальянский гитарист, друг Паганини — 130, 196.
- Лео (Leo) Леонардо (1694—1744) — итальянский композитор — 20.
- Леонар (Leonard) Юбер (1819—1890) — бельгийский скрипач, педагог и композитор — 167.
- Лизер (Lysér) Иоганн Петер (собственно Бурмейстер Людвиг Петер Август) (1803—1870) — немецкий писатель, поэт, критик и художник — 94, 95.
- Линдлей (Lindley) Роберт (1776—1855) — английский виолончелист — 111, 118.
- Липарини (Liparini) Катарина — итальянская певица — 51.
- Липиньский (Lipiński) Кароль (1790—1861) — польский скрипач и композитор — 47, 48, 86, 87, 97, 178, 233.
- Лист (Liszt) Ференц (1811—1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог, музыкальный писатель и музыкальный деятель — 9, 11, 18, 42, 50, 51, 60, 96, 102—104, 106, 127, 128, 147, 150, 151, 156, 172, 177, 179, 191, 206, 238, 242, 246, 247, 267.
- Литольф (Litloff) Анри-Шарль (1818—1891) — французский композитор и пианист, основатель нотонадательской фирмы — 132.
- Лихтенталь (Lichtental) Петер (1780—1853) — венгерский музыкальный писатель, критик, лексикограф и композитор — 7, 220.
- Локателли (Locatelli) Пьетро (1695—1764) — итальянский скрипач и композитор — 12, 27, 156, 163, 186—188, 243, 244.
- Лолли (Lolli) Антонио (1730—1802) — итальянский скрипач — 21.
- Луи-Филипп (Louis-Philippe) (1773—1850) — французский король (в 1830—1848) — 99, 101.
- Львов Алексей Федорович (1798—1870) — русский скрипач, композитор, дирижер и музыкальный писатель, сын Ф. П. Львова — 89.
- Львов Федор Петрович (1766—1836) — русский поэт и музыкальный писатель — 161, 162.
- Лэндсир (Landseer) Эдвин (1802—1873) — английский художник — 228.
- Мадзини (Mazzini) Джузеппе (1805—1872) — итальянский революционный деятель и писатель — 15, 37, 61.
- Мазель Лев Абрамович (р. 1907) — советский музыковед — 263.

- М а й з е д е р (Mayseder) Йозеф (1789—1863) — австрийский скрипач, композитор и педагог — 70—72, 204, 287.
- М а й р (Maur) Иоганн Симон (1763—1845) — немецкий композитор — 28.
- М а к к љ а в е л л и (Machiavelli) Никколо (1469—1527) — итальянский политический мыслитель и писатель — 179.
- М а л и б р а н (Malibran) Александр (1823—1867) — французский скрипач и музыкальный писатель — 230.
- М а л и б р а н (Malibran) Мари-Фелисит (урожденная Гарсиа) (1808—1836) — французская певица — 100, 103.
- М а н д з о н и (Manzoni) Алессандро (1775—1863) — итальянский писатель и поэт — 27, 166.
- М а р и я Л у и з а (Marie Louise) (1791—1841) — дочь австрийского императора Франца I. В 1810—1814 — императрица Франции, жена Наполеона I, с 1816 — великая герцогиня Пармская — 125—128, 130.
- М а р к е з и (Marchesi) Луиджи (1755—1829) — итальянский певец-кастрат — 21.
- М а р к с (Marx) Адольф Бернгард (1795—1866) — немецкий историк и теоретик музыки — 83, 84.
- М а р к с (Marx) Карл (1818—1883) — 66, 162.
- М а р п у р г (Marpurg) Фридрих Вильгельм (1718—1795) — немецкий музыкальный писатель — 202.
- М а р т и н и (Martini) Леонардо — австрийский антрепренер — 74.
- М а с с а р (Massari) Жозеф-Ламбер (1811—1892) — французский скрипач и педагог — 51.
- М а т т е и (Mattei) Станислао (1750—1825) — итальянский музыкальный теоретик, учитель Россини — 48.
- М е й е р б е р (Meyerbeer) Джакомо (собственно Бер Якоб Либман) (1791—1864) — композитор, пианист и дирижер — 10, 79—81, 83, 85, 97, 100, 101, 238.
- М е й ч и к Марк Наумович (1880—1950) — советский пианист и музыкальный писатель — 10.
- М е н д е л ь с о н (Mendelssohn) Авраам (1776—?) — немецкий банкир, отец композитора Ф. Мендельсона-Бартольди — 82.
- М е н д е л ь с о н - Б а р т о л ь д и (Mendelssohn-Bartoldy) Феликс (1809—1847) — немецкий композитор, пианист, дирижер, органист и музыкальный деятель — 68, 82, 85, 102, 111, 118, 230, 243, 267, 283.
- М е р и к - Л а л а н (Merik-Laland) Генриетт-Клементин (1798—1867) — французская певица — 100, 130.
- М е р и м е (Merimée) Проспер (1803—1870) — французский писатель — 99.
- М е р л е н (Merlin) Мари (урожденная Де лос Мерседес де Яруко) — графиня — 102.
- М е т т е р н и х (Metternich) Клеменс Венцель (1773—1859) — австрийский реакционный политический деятель, один из организаторов «Священного союза» — 5, 50, 66.
- М и к е л а н д ж е л о (Michelangelo) Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт — 104.
- М и л ь д е р (Milder) Полина Анна (по мужу — Гауптман) (1785—1838) — немецкая певица — 82.
- М и л ь ц е т т и (Milzetti) Аннибале — итальянский любитель музыки — виолончелист, друг Паганини — 48.

- Михаловский Борис Александрович** (1871—1941) — советский скрипач-педагог. Автор работ по методике скрипичной игры — 10.
- Момпельо (Mompelio) Франческо** — 8, 255.
- Мондовиль (Mondoville) Жозеф Кассанеа де** (1711—1772) — французский скрипач, композитор и дирижер — 202, 251.
- Монталиве (Montalivet) Март-Камила-Башасан де, граф** (1801—1885) — французский политический деятель, министр внутренних дел при Луи-Филиппе — 99.
- Монти (Monti) Винченцо** (1754—1828) — итальянский поэт и драматург — 39.
- Мори (Mori) Николас** (1796—1839) — английский скрипач и нотопечататель — 114.
- Моралт (Moral) —** английский скрипач и альтист, до 1842 — первый альтист Филармонического оркестра в Лондоне — 111.
- Морлакки (Morlacchi) Франческо** (1784—1841) — итальянский композитор и дирижер — 53, 64, 80, 81.
- Мострас Константин Георгиевич** (р. 1886) — советский скрипач-педагог. Автор работ по методике скрипичной игры — 10.
- Мошняцкий (Mochnacki) Мауриций** (1804—1834) — польский критик и политический деятель — 86.
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей** (1756—1791) — австрийский композитор, сын Л. Моцарта — 20, 38—40, 64, 69, 74, 77, 97, 102, 111, 176, 182, 208, 241, 243, 264, 277, 287, 288.
- Моцарт (Mozart) Леопольд** (1719—1787) — немецкий скрипач, педагог и композитор, автор «Основательной скрипичной школы» (1756) — 225, 233.
- Мошелес (Moscheles) Игнац** (1794—1870) — пианист, педагог и композитор — 85, 110, 114.
- Мюзар (Musard) Филипп** (1773—1859) — французский скрипач, балетный дирижер и композитор танцевальной музыки — 133.
- Мюссе (Musset) Альфред де** (1810—1857) — французский поэт, романист, драматург и критик — 11, 59, 102, 107.
- Наполеон I Бонапарт (Napoleon I Bonaparte)** (1769—1821) — французский политический и военный деятель, в 1804—1814 — император Франции — 25, 32, 55, 92, 102, 105.
- Нардини (Nardini) Пьетро** (1722—1793) — итальянский скрипач, композитор и педагог — 21, 156, 159.
- Негро (Negro) Джанкарло Ди, маркиз** (1769—1857) — итальянский меценат, покровитель Паганини — 23, 24, 126.
- Нельсон (Nelson) Орацио лорд,** (1758—1805) — английский адмирал — 27.
- Ниггли (Niggli) Арнольд** (1843—1927) — швейцарский музыкальный писатель, автор монографии о Паганини — 7.
- Нурри (Nourri) Адольф** (1802—1839) — французский певец, автор ряда балетных либретто — 102, 117.
- Ньекко (Nesco) Франческо** (1769—1810) — итальянский композитор — 19, 20.
- Обер (Auber) Даниэль-Франсуа-Эспри** (1782—1871) — французский композитор — 99, 102, 182.
- Одоевский Владимир Федорович, князь** (1804—1869) — русский писатель и музыковед — 163.

- Ойстрах Давид Федорович (р. 1908) — советский скрипач — 10, 151.
- Оливари (Olivari) Паоло — итальянский скульптор — 126.
- Оливо (Olivo) — фокусник и престижиджитатор — 95.
- Ольшки (Olschki) Лео — итальянский антиквар — 239.
- Ондржишек (Ondříček) Франтишек (1857—1922) — чешский скрипач и композитор — 146.
- Паганини (Paganini) Франческо Антонио Мариа (1757—1817) — отец Н. Паганини — 16—19, 36.
- Паганини (Paganini) Аттила (1857—1937), барон — внук Н. Паганини — 146.
- Паганини (Paganini) Ахилла (1825—1895), барон — сын Н. Паганини — 56—58, 66, 80, 131, 136, 137, 140, 255.
- Паганини (Paganini) Бьяджо (1780—1781) — брат Н. Паганини — 16.
- Паганини (Paganini) Джованни Баттиста (1721—?) — дед Н. Паганини — 16.
- Паганини (Paganini) Джулия Николетта (1786—?) — сестра Н. Паганини — 116.
- Паганини (Paganini) Карло Бенедетто (1778—1819) — брат Н. Паганини, скрипач — 15, 28.
- Паганини (Paganini) Тереза (урожденная Боччардо) (1758—1831) — мать Н. Паганини — 17.
- Пажери-Богарне (Pagerie-Bogarnet) Жозефина де ла (1763—1814) — жена Наполеона I Бонапарта, с 1804 — императрица Франции — 24.
- Паизелло (Paisiello) Джованни (1740—1816) — итальянский композитор — 281.
- Паккьяротти (Pacchiarotti) Гаспаро (1744—1821) — итальянский певец — 53.
- Панкальди (Pancaldi) Карло — итальянский скрипач, друг Паганини — 48.
- Панни (Panni) Йозеф (1794—1838) — австрийский скрипач и композитор — 70, 71, 172, 240.
- Парето (Pareto) Лоренцо, маркиз — опекун сына Паганини Ахилла — 131.
- Пароди (Parodi) — певец, принимавший участие в концертах Паганини в Англии — 115.
- Паскаль (Pascal) — французский скрипач, участник квартетных собраний у Паганини в Ницце — 142.
- Паста (Pasta) Джудитта (урожденная Негри) (1798—1865) — итальянская певица — 82, 101.
- Паулуччи (Paulucci) Филиппо, граф — губернатор Генуи — 144.
- Пачини (Pacini) Антонио Франческо Гаэтано Северио (1778—1866) — итальянский дирижер, композитор, вокальный педагог и нотопиздатель в Париже, друг Паганини — 101, 108, 109, 133.
- Паэр (Paer) Фердинандо (1771—1839) — итальянский композитор — 24, 25, 81, 101.
- Педевилла (Pedevilla) Джинан Баттиста (ум. 1793) — итальянский скрипач — 20, 21.
- Перселл (Purcell) Генри (ок. 1659—1695) — английский композитор — 110.

- Петрарка (Petrarca) Франческо (1304—1374) — итальянский поэт — 124.
- Пинджиторе (Pignitore) — итальянский нотариус в Палермо — 60.
- Пино (Pino) Доменико (1769—1826) — итальянский генерал и государственный деятель, друг Паганини — 53.
- Пиранди (Pirand.) Ф. — врач в Марселе, лечивший Паганини — 217.
- Плейель (Pleyel) Игнац (1757—1831) французский композитор, владелец фортепьянной фабрики в Париже — 21, 22, 132.
- Полледро (Polledro) Джованни Баттиста (1781—1853) — итальянский скрипач и композитор — 178.
- Полько (Polko) Элиза (урожденная Фогель) (1822—1899) — немецкая музыкальная писательница — 7, 218.
- Понте (Ponte) Лоренцо да (1749—1838) — итальянский оперный либреттист — 39.
- Преториус (Pretorius) Михаэль (1571—1621) — немецкий музыкальный теоретик и писатель — 245.
- Продомм (Prodhomme) Жак-Габриэль (1871—1956) — французский музыковед — 7, 10.
- Прокófьев Сергей Сергеевич (1891—1953) — советский композитор, пианист и дирижер — 298.
- Прюм (Prueme) Франсуа-Юбер (1816—1849) — бельгийский скрипач и композитор — 169.
- Пульвер (Pulver) Джеффри (р. 1884) — английский музыковед — 8, 169.
- Пуньи (Pugni) Чезаре (1802—1870) — итальянский композитор — 135.
- Пуньяни (Pugnani) Гаетано (1731—1798) — итальянский скрипач, композитор и педагог — 42, 156, 159, 163.
- Пуччини (Puccini) Джакомо (1858—1924) — итальянский композитор, внук Д. Пуччини — 29.
- Пуччини (Puccini) Доменико (1771—?) — итальянский композитор и капельмейстер — 29.
- Пьетралья (Pietralia) Констанца — итальянская певица, принимавшая участие в концертах Паганини в Англии — 115.
- Пэтти (Patten) Джордж (1801—1865) — английский художник — 51.
- Равель (Ravel) Морис (1875—1937) — французский композитор — 298.
- Радзивилл (Radziwiłł) Антонин Генрик, князь (1775—1833) — наместник великого герцогства Познанского — 85, 86.
- Радикатти (Radicatti) Феличе Алессандро (1778—1823) — итальянский скрипач и композитор — 48.
- Разумовский Андрей Кириллович, князь (1758—1836) — русский дипломат, посол в Вене — 70.
- Расто (Rasto) Дж. Б. — 146.
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — русский композитор и пианист — 10, 254.
- Ребиццо (Rebizzo) Бьянка (урожденная Симонди де) — 133.
- Ребиццо (Rebizzo) Лаццаро — итальянский купец, друг Паганини — 133, 134, 136.



- Регли (Regli) Франческо** (1802—1866) — итальянский лексикограф и историк скрипичного искусства — 7.
- Рельштаб (Rellstab) Людвиг** (1799—1860) — немецкий писатель-романист и критик — 9, 83, 178.
- Рикорди (Ricordi)** — итальянская певица, жена композитора Ф. Паэра — 24.
- Рихер (Richer)** — секретарь Кабинета и управляющий департаментом иностранных дел великого герцогства Пармского — 129.
- Рихтер (Richter) Жан-Поль** (1763—1825) — немецкий писатель и публицист (литературный псевдоним Жан-Поль) — 78.
- Роде (Rode) Пьер** (1774—1830) — французский скрипач, композитор и педагог — 21, 28, 77, 84, 89, 96, 97, 176, 181, 202, 256, 257.
- Роккабати (Roccabati) Луиза** — итальянская певица — 130.
- Ролла (Rolla) Алессандро** (1757—1841) — итальянский скрипач, композитор, дирижер и педагог, учитель Паганини — 23—25, 186.
- Ролла (Rolla) Антонио** (1798—1837) — итальянский скрипач, сын А. Роллы — 80.
- Ромберг (Romberg) Герхардт Генрих** (1802—1859) — немецкий скрипач, композитор и дирижер — 28, 77.
- Ромберг (Romberg) Бернгардт** (1767—1841) — немецкий виолончелист, композитор, дирижер и педагог — 82, 184.
- Россини (Rossini) Джоаккино** (1792—1868) — итальянский композитор, друг Паганини — 10, 12, 48—50, 61, 68, 73, 81, 83, 84, 99, 101, 116, 164, 172, 182, 240, 246, 276, 280.
- Ротшильд (Rotschild) Джеймс, барон** (1792—1860) — французский банкир — 102, 137.
- Рохлиц (Rochlitz) Фридрих Иоганн** (1769—1842) — немецкий музыкальный писатель — 92, 172.
- Рубини (Rubini) Джованни Баттиста** (1795—1854) — итальянский певец — 21, 68, 101.
- Рубинштейн Антон Григорьевич** (1829—1894) — русский пианист, композитор, дирижер, педагог, музыкальный деятель и писатель — 163, 172.
- Руссо (Rousseau) Жан-Жак** (1712—1778) — французский писатель, философ, музыкальный эстетик, теоретик и композитор — 39, 202.
- Руссо-Дезмелотри (Rousseau-Desemelotri)** — участник предприятия «Казино Паганини» — 134.
- Рустичи (Rustici) Якопо** — итальянский певец — 33.
- Сальери (Salieri) Антонио** (1750—1825) — итальянский композитор, дирижер и педагог — 226, 227.
- Санвитале (Sanvitale) Луиджи** (1764—1838) — вице-канцлер великого герцогства Пармского — 129.
- Санд (Sand) Жорж** (собственно Аврора Дюпен-Дюдеван) (1804—1876) — французская писательница — 11, 100, 102, 106, 107.
- Северини (Severini)** — управляющий Итальянским театром в Париже — 101.
- Сен-Любен (Saint-Luben) Наполеон-Антуан-Эжен-Леон де** (1805—1850) — французский скрипач, дирижер и композитор — 70, 72.

- Сент-Бёв (Sainte-Beuve) Шарль-Огюст (1804—1869) — французский поэт, публицист и критик — 99.
- Сенцо (Senzo) — итальянский художник — 60.
- Серве (Servais) Андриен-Франсуа (1807—1866) — бельгийский виолончелист и композитор — 184.
- Серветто — см. Черветто.
- Сержан (Sergent) — судебный исполнитель в Ницце — 143.
- Серра (Serra) Джованни (1787—1876) — итальянский композитор, дирижер и вокальный педагог — 53.
- Сивори (Sivori) Эрнесто Камилло (1815—1894) — итальянский скрипач, ученик Паганини — 9, 53, 167, 186, 208, 210—213, 224.
- Сина (Sina) Луи (1778—?) — австрийский скрипач, с 1820 жил в Париже — 197.
- Скарлатти (Scarlatti) Доменико (1685—1757) — итальянский композитор и клавесинист — 251, 252.
- Скриб (Scribe) Эжен (1791—1861) — французский писатель, драматург и либреттист — 99, 100.
- Славик (Slavik) Йозеф (1806—1833) — чешский скрипач и композитор — 70, 75, 181.
- Солари (Solari) Доменико — итальянский адвокат, участник национально-освободительного движения — 61.
- Сомис (Somis) Джованни Баттиста (1686—1763) — итальянский скрипач, педагог и композитор — 158.
- Спаньоветти (Spagnoletti) Паоло Диана (1768—1834) — итальянский скрипач, работал в Лондоне — 110.
- Спонтини (Spontini) Гаспаро Луиджи (1774—1851) — итальянский композитор — 79—83.
- Сталь (Staël) Анна-Луиза-Жермен де (урожденная Неккер) (1766—1817) — французская писательница — 95.
- Стендаль (Stendal) Фредерик (собственно Бейль Анри) (1783—1842) — французский писатель — 26, 38, 40, 41, 49, 53, 98, 212, 246.
- Страдивари (Stradivari) Антонио (1644—1737) — итальянский скрипичный мастер — 118, 119.
- Стребингер (Strebingner) Маттиас (1807—?) — австрийский скрипач — 72.
- Тальберг (Thalberg) Зигизмунд (1812—1871) — австрийский пианист и композитор — 42.
- Тальони (Taglioni) Мария (1804—1884) — итальянская балерина — 68, 100, 105.
- Тардьё де Петивиль (Tardieux de Petiville) Шарль, граф — участник предприятия «Казино Паганини» — 134.
- Тартини (Tartini) Джузеппе (1692—1770) — итальянский скрипач, композитор, педагог и музыкальный теоретик — 12, 21, 27, 30, 96, 157, 161, 163, 166, 183, 186, 225.
- Теста (Testa) Дон Доменико — итальянский адвокат — 60.
- Тибальди-Шинеза (Tibaldi-Chiesa) Мария — итальянская музыкальная писательница — 8, 11.
- Тинти (Tinti) Сальваторе (ок. 1740—1800) — итальянский скрипач и композитор — 24, 25.
- Торвальдсен (Thorvaldsen) Бертель (1768—1844) — датский скульптор — 82.

- Торре (Togge) Анджело — виолончелист оркестра в Лукке, ученик Паганини — 209.
- Труппена (Troupena) Эжен (1799—1850) — парижский нотопиздатель — 239.
- Тургенев Александр Иванович (1784—1845) — русский литератор и общественный деятель — 172.
- Турт (Tourte) Франсуа (1747—1835) — французский скрипичный мастер, изобретатель современной конструкции смычка — 185.
- Улыбышев Александр Дмитриевич (1794—1858) — русский музыкальный критик, литератор и публицист — 218, 224.
- Умлауф (Umlauf) Игнац (1746—1796) — австрийский композитор — 73.
- Уотсон (Watson) Джон (1780—?) — английский пианист, вокальный педагог и композитор — 122—124.
- Уотсон (Watson) Карлотта — английская певица, дочь Дж. Уотсона — 55, 122—124.
- Урбани (Urbani) Франческо — камердинер Паганини — 108.
- Фавари (Favari) Уго дель — интендант г. Палермо — 60.
- Фарина (Farina) Карло — итальянский скрипач и композитор — 245.
- Фарнхаген фон Энзе (Varnhagen von Ense) Рахель Антония Фредерика (урожденная Левина-Маркус) (1771—1833) — жена немецкого писателя Карла Августа Фарнхагена фон Энзе, одна из образованнейших женщин первой четверти XIX века — 82, 84, 86.
- Фейербач (Feierbach) Ансельм — немецкий юрист и писатель — 58.
- Фетис (Fetis) Франсуа-Жозеф (1784—1871) — бельгийский музыковед и композитор — 7, 21, 24, 108, 122, 127, 183, 217, 220, 224, 230, 236.
- Филиппо (Filippo) Джакомо — итальянский скрипач — 210.
- Филлипс (Fillips) Генри — английский певец — 111.
- Фишер (Fischer) Йозеф — австрийский композитор — 73.
- Флери (Fleri) Мишель-Раймонд — участник предприятия «Казино Паганини» — 133, 134.
- Флинт (Flint), леди — друг итальянского поэта У. Фосколо — 110.
- Фонтано-Пино (Fontano-Pino) Галеаццо — друг Паганини — 97.
- Фонтане (Fontaney) Антуан — французский писатель — 102.
- Фосколо (Foscolo) Уго (1778—1827) — итальянский поэт и революционный деятель, друг Паганини — 12, 27, 40, 41, 49, 54, 60, 61.
- Френцль (Fränzl) Игнац (1736—1803) — немецкий скрипач — 216.
- Фрескобальди (Frescobaldi) Джироламо (1583—1643) — итальянский композитор и органист — 245.
- Фриман (Freemann) — английский импресарио — 115.
- Фриш (Friesch) — австрийский флейтист — 135.
- Фрюссар (Frussar) Жан-Батист — секретарь Кабинета принцессы Э. Баччоки — 32.
- Фюритье (Furitier) — французский музыкальный писатель — 245.

- Хаак** (Haack) Карл (1751—1819) — немецкий скрипач — 84.
- Цанни де Ферранти** (Zanni de Ferranti) Марко Аврелий (1800—1878) — итальянский гитарист и композитор — 181, 196.
- Цаффарини** (Zaffarini) Филиппо — итальянский музыкант, друг Паганини — 130.
- Цим** (Ziem) Феликс (1821—1911) — немецкий художник — 47.
- Цингарелли** (Zingarelli) Никола Антонио (1752—1837) — итальянский композитор — 241.
- Циммерман** (Zimmermann) Юлий Генрих (1851—1923) — основатель музыкальной фирмы (Петербург—Рига—Лейпциг) — 239.
- Цуккерман** Виктор Абрамович (р. 1903) — советский музыковед — 278, 281.
- Чайковский** Петр Ильич (1840—1893) — русский композитор — 12, 172, 179.
- Чанделли** (Ciandelli) Гаэтано — итальянский виолончелист, ученик Паганини — 52, 205, 210.
- Чанкеттини** (Cianchetti) Пио (1799—1851) — английский пианист и композитор, итальянец по происхождению. Сопровождал Паганини в турне по Англии в качестве аккомпаниатора — 110, 115.
- Челлини** (Chellini) Джакомо, аббат — итальянский музыкант, член городской капеллы в Лукке — 29.
- Черветто** (Cervetto) Антонио Мария — итальянский скрипач — 19.
- Черни** (Czerni) Карл (1791—1857) — пианист-педагог и композитор — 73.
- Чессоле** (Cessole) Илларион де, граф (1778 — после 1845) — президент сената в Ницце, друг Паганини — 144.
- Чимароза** (Cimarosa) Доменико (1749—1801) — итальянский композитор — 35.
- Шабран** (Chabran) Франческо (1723—?) — скрипач и композитор — 251.
- Шварц-Рейфлингер** (Schwarz-Reiflinger) Евгений — немецкий музыковед — 272.
- Шеллер** (Scheller) Якоб (1759—1803) — немецкий скрипач — 45.
- Шелли** (Shelley) Мери (урожденная Годвин) (1814—?) — 113.
- Шелли** (Shelley) Перси Биши (1792—1822) — английский поэт — 60.
- Шеффер** (Scheffer) Анри (1795—1858) — французский художник — 106.
- Шимановская** (Szymanowska) Мария (1789—1831) — польская пианистка и композитор — 87, 181.
- Шимановский** (Szymanowski) Кароль (1882—1937) — польский композитор и пианист — 298.
- Шлеттерер** (Schletterer) Ганс Микель (1824—1893) — немецкий скрипач, дирижер, композитор и музыкальный писатель — 230.
- Шоненбергер** (Schonenberger) — нотиздательская фирма в Париже — 239.
- Шопен** (Chopin) Фридерик (1810—1849) — польский композитор и пианист — 10, 75, 77, 85, 87, 106, 109, 115, 172, 238.

- Шоттки (Schottky) Юлиус Макс (1794—1849)** — профессор университета в Праге, биограф Паганини — 7, 78, 84, 169, 205, 206, 211, 212.
- Шпейер (Speier) Вильгельм (1790—1878)** — немецкий композитор — 177.
- Шпор (Spohr) Людвиг (1784—1859)** — немецкий скрипач, композитор, дирижер и педагог — 44—47, 54, 77, 82, 90, 93, 94, 100, 127, 156, 160, 166, 171, 174, 178, 180—182, 202, 203, 205, 216, 233, 287.
- Шредер-Девриент (Schröder-Devrient) Вильгельмина (1804—1860)** — немецкая певица — 81, 82.
- Штраус (Strauss) Иоганн (отец) (1804—1849)** — австрийский скрипач, дирижер и композитор танцевальной музыки — 69, 73, 135.
- Штраус (Strauss) Иоганн (сын) (1825—1899)** — австрийский композитор, скрипач и дирижер («король вальса») — 69.
- Шуберт (Schubert) Франц (1797—1828)** — австрийский композитор — 5, 69, 72, 97, 195, 231, 243, 273, 276.
- Шульц (Schulz) Макс** — немецкий музыковед — 272.
- Шулячук Иван** — русский музыкальный писатель — 10.
- Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856)** — немецкий композитор и музыкальный писатель — 9, 10, 67, 79, 90, 91, 172, 179, 183, 237, 238, 242, 246, 248, 253.
- Шуппанциг (Schuppanzigh) Игнац (1776—1830)** — австрийский скрипач и композитор — 70, 72, 74.
- Эберхардт (Eberhardt) Зигфрид (р. 1883)** — немецкий скрипач, педагог. Автор работ по методике скрипичной игры — 9.
- Эдуар (Edouard) Альбер** — французский художник — 215.
- Эккерман (Eckermann) Иоганн Петер (1792—1854)** — немецкий писатель — 92.
- Элиасон (Eliason) Эдуард** — английский скрипач и дирижер — 114, 208.
- Эльслер (Elssler) Фанни (1810—1884)** — австрийская балерина — 68.
- Эльснер (Elsner) Юзеф (1769—1854)** — польский композитор, педагог, дирижер и музыкальный деятель — 87, 90, 271.
- Энгельс (Engels) Фридрих (1820—1896)** — 66, 219.
- Энгр (Ingres) Жан-Огюст-Доминик (1780—1867)** — французский художник — 50, 51, 54.
- Эрнст (Ernst) Генрих Вильгельм (1814—1865)** — скрипач и композитор — 70, 82, 169, 170, 201, 213, 219, 255, 277.
- Эскюдье (Escudier) братья: Леон (1821—1881), Мари (1819—1880)** — французские музыкальные писатели и журналисты — 46, 47.
- Эстенци (Estentzi) Пауль** — принц — 110.
- Янза (Jansa) Леопольд (1795—1875)** — чешский скрипач, композитор и педагог — 72.
- Ярози (Jarosi) Альберт** — скрипач и музыкальный писатель — 9, 205.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i> . . . . .	5
---------------------------	---

### ЖИЗНЬ

#### И т а л и я

Глава первая . . . . .	15
Глава вторая . . . . .	28
Глава третья . . . . .	36
Глава четвертая . . . . .	44
Глава пятая . . . . .	54
Глава шестая . . . . .	60

#### Г о д ы с т р а н с т в и й

Глава первая . . . . .	65
Глава вторая . . . . .	79
Глава третья . . . . .	96
Глава четвертая . . . . .	109
Глава пятая . . . . .	122
Глава шестая . . . . .	132
Эпилог . . . . .	141

## ТВОРЧЕСТВО

### Исполнительское искусство

Глава первая . . . . .	155
Глава вторая . . . . .	163
Глава третья . . . . .	170
Глава четвертая . . . . .	178
Глава пятая . . . . .	183
Глава шестая . . . . .	194
Глава седьмая . . . . .	203
Глава восьмая . . . . .	209
Глава девятая . . . . .	213

### Композиторское творчество

Глава первая . . . . .	238
Глава вторая . . . . .	242
Глава третья . . . . .	254
Глава четвертая . . . . .	276
Глава пятая . . . . .	286

ИСТОЧНИКИ, ПРИМЕЧАНИЯ, ДОПОЛНЕНИЯ. (стр. 299)

### ПРИЛОЖЕНИЯ

Список сочинений . . . . .	323
Хронограф жизни и творчества . . . . .	339
Список иллюстраций . . . . .	357
Указатель имен . . . . .	359

*Ямпольский Израиль Маркович*

**НИКОЛО ПАГАНИНИ**

Редактор К. Ф о р т у н а т о в  
Техн. редактор В. К и ч о р о в с к а я  
Художественный редактор В. Т е р е щ е н к о  
Художник В. Л а з у р с к и й  
Корректор Т. К л ю ч а р с в а

Подписано к печати 1/XI 1960 г. А10220. Форм. бум.  
60X92<sup>1</sup>/<sub>4</sub>. Бум. л.—13,3. Печ. л.—26,625 (включая 23  
вклады). Уч.-изд. л.—22,4. Тираж 10 000 экз. Зак. 89.  
Гос. № 28545.

Цена 13 р. 50 к. С 1/1 1961 г. цена 1 р. 35 к.

**Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза.**



### ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ И ПРОПУСКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
20	4 сверху	Коста	Костой
107	5 снизу	Лапорт	Лапор
171	2 снизу	сказать	играть
253	6 сверху	каприччо № 16	каприччо № 14
325	11 снизу	Редакции	Обработки
358	18 снизу	по картине А.-Ж. Дюкло.	А.-Ж. Дюкло по картине О. Сент-Обена

Портрет Н. Паганини на суперобложке работы художника  
Г. Ингера