**Размышления у поворотного пункта**

Татьяна Берфорд

Николо Паганини. Столь беллетризованная фигура, каковой является «лучший скрипач Италии и, может быть, всего мира»[1], в качестве протагониста музыкально-научного опуса способна вызвать у представителей академического музыкознания разве что снисходительную улыбку. Между тем не так давно появилось весьма примечательное исследование швейцарского музыковеда Филиппа-Ксавье Борера под названием «Двадцать четыре каприса Никколо Паганини: Их значение в истории скрипичного искусства и музыкальной культуре эпохи романтизма»[2]. Факт этот, разумеется, не остался незамеченным. Книга Борера уже успела получить в Европе и Америке заинтересованные печатные отзывы на трех языках, а крупнейший итальянский биограф легендарного итальянского виртуоза Эдвард Нилл счел необходимым внести ее в список важнейшей литературы в своей статье «Паганини», опубликованной в 2001 году во втором издании «Нового музыкального словаря Гроува»[3]. Ситуация же, когда монография на «несерьезную» тему парадоксальным образом провоцирует появление значительного числа отзывов (в том числе в таких авторитетных периодических изданиях, как The Strad[4] или ESTA-Quaderni[5]), заставляет внимательнее отнестись к этой книге, предполагая в ней незаурядное явление. Тем более что отнюдь не вся ее проблематика нашла адекватное отражение в зарубежных рецензиях.



Никколо Паганини

Несмотря на превалирующий панегирический тон этих рецензий, монография Борера может вызвать неудовольствие консервативно настроенных музыковедов некоторыми «странностями» своего содержания. В частности, бросается в глаза, что в научном исследовании, посвященном вполне конкретному произведению, значительное внимание уделено вроде бы не имеющим отношения к нему биографическим подробностям. Так, наряду с историей создания Каприсов (к слову, она весьма коротка: дата их написания до сих пор не выяснена, известно лишь, что автограф попал в издательство Дж. Рикорди до 24 ноября 1817 г.[6]), читателю предлагают озаботиться, например, перипетиями музыкального образования Паганини, узнать о скрипичных пристрастиях Меттерниха или еще раз вспомнить о первых зарубежных гастролях итальянского виртуоза (1828). Более того – изложение такого рода информации не предваряется какими-либо выкладками концептуально-методологического плана. Создается впечатление, что появление историко-биографического материала в книге Борера – чистая случайность или каприз (capriccio!) автора. В то же самое время в том, как излагаются факты паганиниевской биографии, ощущается некое внутреннее напряжение, которое свидетельствует о полемичности авторских намерений.

Объяснение следует искать в самой ситуации, сложившейся вокруг личности и творчества Паганини на протяжении последних ста семидесяти лет. С момента, когда итальянский скрипач и композитор сделался объектом повышенного интереса современников (конец 1820-х годов), его жизнь и искусство стали интерпретироваться в русле романтического мифа о Художнике. Основной компонент этого мифа – уникальность гения, формируемая исключительными обстоятельствами (в случае с Паганини это одиночное тюремное заключение и вмешательство сверхъестественных сил), – породил устойчивую традицию восприятия и объемный пласт литературы (прежде всего, биографического плана), закрепившей в общественном культурно-историческом сознании романтические подробности «жития» мессии европейского романтизма[7]. Поэтому всякий современный музыковед при обращении к жизни и творчеству Паганини сталкивается с тем, что можно назвать сопротивлением мифологизированного материала. Инерция романтической интерпретации личности и искусства Паганини столь сильна, что она в той или иной мере присутствует в работах практически всех паганиниведов. На этом фоне исследование Борера, сочетающее тщательный отбор достоверных фактов с аскетичностью изложения (автор словно заранее отказывается от их малейшей интерпретации), предстает новым важным этапом в освоении биографии и творческого наследия легендарного скрипача. Перед нами практически первая попытка «возвращения к началу» – к фактам, документам и, самое главное, авторским текстам «как они есть»[8]. Уже одного этого достаточно, чтобы (перефразируя известный шумановский афоризм) оценить монографию Борера как «поворотный пункт паганинианы».

Не ставя себе целью подробное реферирование всего исследования Борера (тем более, что эта книга имеется в обеих крупнейших отечественных библиотеках – Российской государственной и Российской национальной и, в принципе, доступна заинтересованному читателю), мне хотелось бы поразмышлять над некоторой частью любопытнейшей (даже сенсационной) информации, которая содержится на его страницах.

К ценнейшим находкам Борера, бесспорно, принадлежит один источник, до сего времени не фигурировавший ни в одной посвященной Паганини книге (и это на фоне объемных биографических штудий Дж. Де Курси и Э. Нилла, включающих в себя массу ссылок на огромное число документов!). Значение этого источника трудно переоценить – он представляет собой воспоминания современника о концертах Паганини в Риме в 1819–1821 годах, т. е. относится к тому периоду паганиниевской биографии, который, в отличие от эпохи «покорения Европы» (1828–1840), сравнительно небогат отзывами именно такого рода. Речь идет о главе «Скрипач Паганини» из книги «Римские этюды» Августа Кестнера[9] (1777–1853) – советника ганноверского дипломатического корпуса, вице-президента римского Археологического общества и автора ряда работ по искусству.

Выделю лишь некоторые особо интересные отрывки из кестнеровских воспоминаний. Вот строки, повествующие о первом знакомстве римской публики с Паганини: «Это было в 1819 году в Риме на вечере, который давал принц Кауниц в честь императора Франца. Скрипач, впоследствии сделавшийся объектом восхищения, появился здесь как никому не известный пришелец. Его имя упоминалось всего лишь как имя некого таланта, недавно явленного. Он начал со скрипичного концерта Рода в до (или ре) миноре»[10]. Второй отрывок касается авторского исполнения Интродукции к циклу вариаций «Ведьмы»: «Это – одна из прекраснейших вещей, которые я когда-либо слышал, – лирическая, играемая долгими движениями смычка в пятой октаве [одна из ошибок автора воспоминаний; в Интродукции солист не поднимается выше третьей октавы. – Т. Б.]. Его тон слаб, как и прежде, но ясен и чист»[11]. Еще один любопытный отзыв, являющийся самым поздним по времени: «Он [Паганини. – Т. Б.] встал перед пультом, заняв свое место с повелительным выражением лица. Незадолго перед тем слуги разложили по местам нотные партии. Эта возросшая напыщенность явилась в нем по возвращении, когда он появился в Риме во второй раз. До того он сам раскладывал свои ноты. Он самолично вынес на сцену свою скрипку и помесил ее, как обычно, на левую сторону груди, но при этом стиснул ее верхней частью плеча невиданным доселе способом, в то время как его пальцы, подобно длинным паучьим ножкам, двигались вверх и вниз и с совершенным проворством (что в особенности касается staccato и флажолета [sic!]) извлекали из инструмента короткие вступительные пассажи, подобные мыслям, проносящимся в мозгу; все это [проделывалось] с неестественными, показными ужимками полкового тамбурмажора. Первым произведением, им исполненным, был как всегда, все тот же концерт Рода» [12].

Обращают на себя внимание не только непривычный для нас, взращенных на мифе о паганиниевской непревзойденности, «кощунственно»-саркастический тон некоторых сравнений, но и несколько совершенно замечательных деталей.

Так, из первого отрывка явствует, что всего лишь за год до публикации Каприсов, увидевших свет в 1820 году, тридцатисемилетний скрипач был сравнительно мало известен. Даже в Италии, несмотря на начавшуюся еще в подростковом возрасте исполнительскую карьеру, известность пришла к Паганини сравнительно поздно, а европейскую славу он снискал лишь к концу жизни: кульминация его исполнительской деятельности приходится на конец 1820-х-начало 1830-х гг., то есть на то время, когда музыканту было около пятидесяти лет. Все это, по-видимому, объясняется тем, что у Паганини с самого начала были какие-то серьезные проблемы, связанные с ведением смычка, с техникой правой руки[13]. Симптоматично, что сам Паганини в автобиографической версии, продиктованной своему первому биографу Ю.-М. Шоттки, сообщает относительно своей учебы у генуэзского скрипача Джакомо Косты[14], что «принципы скрипичной игры» его учителя часто казались ему «неестественными» и что он «не выказывал склонности перенять… способ ведения смычка и штрихи», которые предлагал Коста[15]. Не касаясь подробно индивидуальных психологических и физиологических причин, которые могли вызвать эти проблемы[16], отмечу, что они неизбежно должны были отразиться на звучании, и прежде всего на таком его качестве, как сила, интенсивность.

Отзывы современников об игре Паганини – и это симптоматично – не содержат вплоть до позднего периода комплиментов силе тона. Указанное обстоятельство становится особенно заметным на фоне похвал, расточаемых мощному звучанию инструментов в руках Пуньяни, Виотти или Крейцера. Кестнер также отмечает эту особенность Паганини-скрипача, указывая на ее имманентность.

Наконец, воспоминания Кестнера содержат в высшей степени важную информацию о концертном репертуаре Паганини. Известно, что, помимо собственных сочинений, итальянский виртуоз часто исполнял скрипичные концерты представителей французской скрипичной школы – Дж.-Б. Виотти, Р. Крейцера и П. Рода[17], однако установить, какие именно концерты из более чем полусотни произведений данного жанра, созданных всеми перечисленными композиторами, предпочитал Паганини, казалось до настоящего времени невозможным. Упоминание Кестнером «концерта Рода в до (или ре) миноре», позволяет частично восполнить этот пробел. В Риме Паганини безусловно исполнял концерт № 1 Рода (1794): это единственный концерт французского композитора в ре миноре (до-минорного концерта у него вообще нет). Начало первого Solo этого концерта, где вытянутые тоны перемежаются с короткими быстрыми пассажами, не противоречит кестнеровскому описанию. Итак, благодаря обнаруженному Борером источнику, мы можем точно идентифицировать один из французских концертов паганиниевского репертуара и, тем самым, со всей определенностью указать один из истоков «уникального» искусства итальянского виртуоза.

Несомненной удачей Борера является включенный в его монографию раздел «Паганини и “философия скрипки”», в котором рассматриваются особенности паганиниевского инструментализма в широком контексте всего творчества скрипача-композитора. Интересно, что исследователь не дает определения своего понимания того, что именно Паганини подразумевал под этой «философией» Однако на основании приводимых в этом разделе многочисленных документов (писем Паганини к своему другу Л. Джерми, современных газетных репортажей и свидетельств современников) можно понять – речь идет не о чем-то ускользающе-эфемерном, но о совершенно конкретной системе взаимосвязи исполнителя, его инструмента и исполняемой музыки. Именно поэтому в качестве составляющих паганиниевской «философии» Борер рассматривает понятия из различных областей: из области технологии игры на струнных инструментах (флажолеты, исполнение многозвучий, аппликатура и т. д.), из области исполнительской интерпретации (феномен suonare parlante, темповые флуктуации) и области психологии (феномен так называемого «электризма»). Более того, на основании приводимых Борером сведений, можно предполагать, что упомянутая триада, по всей видимости, увязывалась Паганини с онтологической и теологической проблематикой некоторых философских учений (Платон, Св. Августин).

Помимо каприсов, музыкальными иллюстрациями в этой главе выступают произведения весьма любопытного жанра — альбомные посвящения. Честь открытия этих уникальных миниатюр в творчестве Паганини всецело принадлежит Бореру.

Обнаруженные швейцарским исследователем семь паганиниевских «листков из альбома»[18] неожиданно акцентируют ту часть творческой ментальности итальянского виртуоза, которая связана с эстетическими установками не столько эпохи уходящего классицизма и нарождающегося романтизма, сколько эпохи барокко. В отличие от традиционных музыкальных альбомных автографов первой трети XIX века, представлявших собой какую-то популярную тему или созданную экспромтом нехитрую пьеску, альбомные посвящения Паганини предстают как своего рода музыкальные курьезы либо загадки, предназначенные для того, чтобы удивить и даже поразить потенциального читателя (в первую очередь, разумеется, музыканта), озадачить его необычностью технического и музыкального решения.

Прежде всего, своей экстравагантностью привлекают внимание две миниатюры для скрипки соло – Capriccio из альбома Мориса Дитрихштайна и прелюдия из альбома Клары Вик. Обе они, очевидно, задумывались как головоломки для желающих воспроизвести их на инструменте. Не случайно в надписи, сделанной рукой Клары Вик после паганиниевской прелюдии, можно прочесть: «Вот отрывок, который никто не сможет сыграть, кроме меня, – сказал Паганини, когда он дарил мне этот альбомный листок»[19].

Capriccio из альбома Дитрихштайна (см. Нотное приложение) приковывает к себе взгляд своим необычным видом: оно записано на четырех нотоносцах, каждый из которых предназначен для фиксации «партии» отдельной струны. В этом отношении Паганини намного обогнал свое время: предложенный им способ нотной фиксации стал практиковаться композиторами лишь в XX столетии. Но дело не только в необычности записи – для озвучивания аккордов legato Паганини применяет уникальный способ исполнения, о существовании которого, полагаю, не подозревают самые смелые экспериментаторы среди современных композиторов. Во время исполнения паганиниевского Capriccio, как убедительно доказывает Борер, трость смычка должна находиться под корпусом скрипки, а ослабленный волос – на струнах[20], что позволяет соединить весь «хорал» идеальным legato. Подсказкой для отыскания исполнительского решения к заданной Дитрихштайну загадки исследователю послужил автограф единственной паганиниевской Сонаты для скрипки и альта, где сам Паганини рекомендует использовать аналогичный способ игры аккордов и, во избежание недоразумений, даже зарисовывает необычный прием[21]:

Любому мало-мальски знакомому с возможностями скрипки музыканту, глядя на это пятиголосие, требующее связного озвучивания, становится ясно, что никакими традиционными способами оно исполнено быть не может. Борер, ссылаясь на барочный прецедент – Capriccio di obligo di cantare la quinta parte senza toccarla из Первой книги Фрескобальдиевых Каприччи предполагает, что Паганини допускал в озвучивании приведенной мини-прелюдии участие голоса исполнителя[22]. На мой взгляд, с этим не согласуются слова Паганини, который говорил Кларе Вик именно об игре, а не о пении или просто исполнении. Очевидно, в данном случае имелось в виду, что на скрипке должна быть натянута еще одна дополнительная пятая струна, настроенная на «до» малой октавы. Здесь нужно заметить, что применение на скрипке струны, настроенной, подобно нижней альтовой, на «до», встречалось уже у известного итальянского скрипача-виртуоза XVIII века А. Лолли, однако для получения этого звука он перестраивал басок. Пятиструнную же скрипку с дополнительной струной с апробировал в своем творчестве ученик Лолли М. Вольдемар; для этого инструмента, названного им «скрипка-альт», он создал концерт. Думается, Паганини был осведомлен об экспериментах как своего соотечественника, так и его французского последователя. Паганиниевские же слова о том, что никто не сможет сыграть этот пассаж так, как он, объясняются еще и тем, что для озвучивания мини-прелюдии из альбома Клары Вик применялся, по всей видимости, тот же экстравагантный способ (ослабленный волос на струнах и трость под корпусом скрипки), что и в Capriccio из альбома Дитрихштайна.

Представляется, что рассмотренные альбомные «загадки» Паганини, расширяющие представления о возможностях скрипки, восходят к барочному инструментализму, для которого, как известно, характерно изобретение и апробация новых – подчас весьма экстравагантных – исполнительских приемов.

Кроме упомянутых «листков из альбома», значительный интерес среди альбомных посвящений представляют коротенькие прелюдии либо каденции с использованием хроматической гаммы. Этой гамме в музыке Паганини отведена заметная роль (что, кстати, независимо друг от друга отмечалось и Борером[23], и автором этих строк[24]). Она предстает в двойной функции: как средство, углубляющее экспрессию и как способ уплотнения данного диапазона звуками до интонационных пределов европейской музыкальной системы.

Самой ранней по времени создания является предназначенная для исполнения на гитаре расходящаяся хроматическая гамма от звука «до» с гармонизацией. Эта гамма являет собой образец зеркальной симметрии. Симметрия прослеживается не только в крайних голосах, гамма оказывается симметричной на макроуровне: согласно авторской ремарке (Si Ritroceda – «Движется вспять»), она может быть исполнена от конца к началу:

Второе дошедшее до нас альбомное посвящение Кларе Вик представляет собой фортепианную версию двухголосной хроматической гаммы в противодвижении:

В данном случае Паганини собственноручно выписывает гамму в обратном движении (ракоходе), слегка изменяя гармонизацию последних тактов с целью усиления доминантовой функции в кадансе. Кроме того, по сравнению с гитарной версией, композитор заменяет некоторые звуки энгармонически равными, а также варьирует гармонизацию, что обусловлено возможностями каждого инструмента.

Скрипичный вариант хроматической гаммы Паганини предлагает в бреславльском альбомном посвящении и посвящении из альбома Виельгорского. Первое из них представляет собой хроматический звукоряд «ля» малой октавы до «ля» четвертой. А вот как выглядит посвящение Виельгорскому:

Несмотря на внешние различия, обе гаммы похожи в том, что касается их музыкальной конструкции. В обоих случаях ее предопределяет зеркальная симметрия. В бреславльском варианте симметричность подчеркивается нотацией, которая идентична как в восходящем, так и в нисходящем движении. В гамме из альбома Виельгорского симметрия является двойной благодаря введению второго голоса. При этом в обоих посвящениях исчерпывается практически весь рабочий диапазон инструмента (четыре октавы). Самым же неординарным видится то, что «гамму Виельгорского» на подразумеваемом в данном случае инструменте (скрипке) исполнить практически невозможно. Создается впечатление, что Паганини словно стремится выйти за пределы какого-либо конкретного инструмента вообще.

Тенденция к выходу за грани возможного наиболее явно прослеживается в Largo из альбома Ж.-П. Дантана, которое, подобно «гамме Виельгорского», относится к концу творческого пути музыканта (оба посвящения датируются двадцатыми числами июля 1837 года):

«Дантановская» расходящаяся хроматическая гамма с постоянным увеличением числа голосов (от четырех до десяти) не может быть исполнена ни на одном инструменте; предположение об участии в ее озвучивании нескольких инструментов приходится отбросить как безосновательное, поскольку автор записывает это крошечное произведение на одной строке[25]. Интересно, что данный опыт (на первый взгляд кажущийся суперромантическим) может быть рассмотрен и как соответствующая эстетическим установкам барокко попытка воплощения идеи инструментальности как таковой. Созвучными этой идее предстают и последние вариационные циклы Паганини – «Барукаба» и «Сельский балет», которые в силу своей чрезвычайной сложности и необычайно крупных размеров вряд ли могут быть исполнены на концертной эстраде и, вероятно, изначально задумывались композитором как некий «памятник» скрипичному инструментализму – на подобие некоего барочного трактата, который надлежит изучать, а не демонстрировать.

Так, в процессе размышлений над обнаруженным Борером материалом, за завесой романтических легенд проступает «другой» Паганини — неожиданный, непривычный, но тем самым и более интересный.

В заключение спешу оправдаться перед теми читателями, которые вполне законно желали бы видеть в рецензии на исследование, посвященное Двадцати четырем каприсам для скрипки соло ор.1, в первую очередь рассуждения об основном его предмете. Дело в том, что содержание книги Борера решительно не укладывается в рамки, определяемые вынесенным на титульный лист заголовком, –факт, который мне представляется скорее положительным, нежели отрицательным, качеством этой монографии. Однако помимо материалов и проблем, о которых шла речь выше, исследование Борера «Двадцать четыре каприса Паганини», разумеется, содержит множество сугубо «каприччиозных» проблем. Среди них – вопросы, касающиеся жанра каприса как такового и значения термина «каприс» в паганиниевскую эпоху, разговор о посвящении цикла Каприсов, размышления о «нестандартности» этого посвящения и скрупулезное исследование интригующей копии Каприсов, принадлежащей лондонскому антиквару Олби Розенталю, в которой паганиниевское посвящение неожиданным образом конкретизируется, а также многое другое. Было бы несправедливым умолчать и о том, что проблемные ситуации, касающиеся Каприсов, в книге Борера продуцируются также многочисленными Приложениями, где автор приводит анализы некоторых каприсов (№№ 1, 2, 3, 4, 9 и 18), воспроизводит факсимиле всего автографа первого опуса, дипломатическую транскрипцию каприсов №№ 1–4 с критическими комментариями к ней, помещает оригинальный (немецкий) текст автобиографической версии Паганини, записанной Шоттки, в современном виде (без неудобочитаемого готического шрифта), а также уточненный его перевод на английский язык. И все это дополняет библиографический список из трехсот наименований с краткими рефератами содержащихся в нем книг и статей.

То обстоятельство, что в своих размышлениях я сосредоточилась на вопросах, о наличии которых в книге Борера было бы трудно догадаться по ее названию, прошу счесть капризом (capriccio!) рецензента. Впрочем, каждый заинтересованный читатель вправе искать и находить в бореровском исследовании ответы на вопросы, возникшие у него при общении с личностью и музыкой Паганини (не обязательно Каприсами). Еще большее число проблем труд швейцарского музыковеда ставит перед всеми, кто неравнодушен к паганиниевскому искусству. В этом, мне кажется, и заключена самая большая ценность книги Борера. За «поворотным пунктом паганинианы» открываются новые горизонты.

**Список литературы**

[1] Stendhal. Vie de Rossini: Notes d’un dilettante // Stendhal. Oeuvres completes. Vol. 2. – Paris, 1954. – P. 245.

[2] Borer Ph. X. The Twenty-four caprices of Niccolo Paganini: Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era. – Zurich, 1997. – 299 p.

[3] См.: Neill E. Paganini // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – 2nd ed. Vol. 18. – London, 2001. – P. 894.

[4] Roth H. The Twenty-four caprices of Niccolo Paganini… [by] Philippe Borer [Review] // The Strad. – 1998. – December. – P. 1401.

[5] Cecchinelli P. Philippe Borer, The Twenty-four caprices of Niccolo Paganini… [Recensione] // ESTA-Quaderni. – 2000. – Novembre. – P.47–48.

[6] Установлено по надписи на титульном листе неизвестной рукой. Мнение о том, что каприсы создавались в 1801–1807 гг., закрепившееся в отечественной паганиниане со слов Ямпольского (см. об этом: Ямпольский И.М. Никколо Паганини: Жизнь и творчество. – 2-е изд. М., 1968. – С. 271, 374.), нельзя признать сколько-нибудь основательным.

[7] В качестве самого «свежего» отечественного примера сошлюсь на краткий беллетризованный биографический очерк Паганини, опубликованный в популярном журнале (см.: Холупец В. Ученик дьявола // Караван историй. – 2002. – Март. – С. 208–222).

[8] Стремление Борера к максимальной точности и достоверности выразилась в том, что все цитируемые тексты приводятся не только в английском переводе, но и на языке оригинала, а также в том, что ряд документов и практически весь нотный материал предлагается автором в виде факсимиле и/или diplomatic transcript (точного воспроизведения рукописного текста в удобочитаемом современном печатном виде). Нотные примеры в настоящей статье приводятся по любезному разрешению д-ра Борера в его «дипломатической транскрипции», за что автор выражает ему свою глубокую благодарность.

[9] Kestner A. Romische Studien. – Berlin, 1850. – 187 S.

[10] Kestner A. Ibid. – S. 34.

[11] Kestner A. Ibid. – S. 41.

[12] Kestner A. Ibid. – S. 46.

[13] Подробнее об этом см.: Берфорд Т.В. Perituris sonis: В поисках утраченного // Аудиомагазин. – 1998. – № 6 (Ноябрь – Декабрь). – С. 56–58.

[14] В отечественной музыковедческой традиции Дж. Косту принято считать третьеразрядным скрипачом. Между тем, это отнюдь не так. Принадлежащий, по всей видимости, к тартиниевской школе, Коста был, безусловно, лучшим скрипачом и виднейшим преподавателем скрипки в Генуе на рубеже XVIII–XIX веков; его педагогическая деятельность находилась у истоков генуэзской скрипичной школы. Кроме Паганини, среди его учеников были такие известные скрипачи, как Джованни Серра, Камилло Сивори и Никола Де Джованни.

[15] Schottky J.M. Paganini’s Leben und Treiben als Kunstler und als Mensch... 2.Aufl. – Prag, 1909. – S. 253.

[16] Современники отмечали повышенную раздражимость нервной системы Паганини и его холерический темперамент. Данкла, слышавший итальянского виртуоза, вспоминал, что произведения Виотти, Крейцера и Рода не очень соответствовали его исполнительскому темпераменту, определяемого автором как «нервозный и беспокойный» (цит. по: Neill E. Nicolo Paganini: Il cavaliere filarmonico. – Genova, 1990. – P. 340). Врач Итальянской оперы в Париже Франческо Беннати, наблюдавший Паганини в Париже и – по собственному утверждению – в Италии и Вене, подчеркивал тот факт, что «в его [Паганини. – Т. Б.] младенчестве и зрелом возрасте удободвижимость и раздражительность его нервной системы были чрезвычайны» ([Беннати Ф.] Физиологическое разсуждение о Паганини // Андерс Г.Е. Николай Паганини, его жизнь, его наружность и несколько слов о тайне его искусства. – СПб., 1831. – С. 53). Он также рассказывает, что «на седьмом году Паганини был болен скарлатиною, которая равномерно имела пагубное влияние на его нервную систему: оказались содрогания, судороги и спазматическое сжимание мускулов, которое возобновлялось и в последствии [выделено мною – Т. Б.]» ([Беннати Ф.] Ibid. – С. 54).

[17] В отечественной традиции фамилию этого скрипача-композитора принято неверно писать и произносить как «Роде», здесь используется ее точная русская транскрипция.

[18] Перечислю их в хронологическом порядке: Capriccio per violino solo di Paganini (Вена, 9 августа 1828) из альбома князя М. Дитрихштайна (существует еще четыре варианта этой короткой пьесы, посвященные разным лицам; Scala obliqua e contraria per Chitarra (Прага, 4 января 1829); Scala di Paganini (Бреславль, 3 августа 1829); Al merito singolare di madamigella Clara Wiek (Лейпциг, 16 октября 1829); Preludio per violino (Лейпциг, 16 октября 1829) из альбома Клары Вик; Largo, con forte espressione, e sempre crescendo (Париж, 21 июля 1837) из альбома скульптора Ж.-П. Дантана; [Хроматическая расходящаяся гамма] (Париж, 27 июля 1937) из альбома князя Виельгорского.

[19] Borer Ph. X. Ibid. – P. 129–130.

[20] Borer Ph. X. Ibid. – P. 128–129. Исполнение Борером этого Capriccio описанным способом во время его доклада на Четвертой международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения», проходившей с 4 по 7 декабря 2000 года в РИИИ (Санкт-Петербург) получило в среде инструментоведов большой резонанс.

[21] Borer Ph. X. Ibid.

[22] Borer Ph. X. Ibid. – P. 130.

[23] Borer Ph. X. Ibid. – P. 118–123.

[24] Берфорд Т.В. Философия доблести: Заметки о виртуозности в Двадцати четырех каприсах для скрипки соло Н. Паганини // Последний четверг: Альманах. – Новгород, 1998. – С. 88–89.

[25]Экстравагантность Largo подчеркивается использованием редко применяющегося размера (2/8) и необычной записью ритма.