



Детское образование в сфере искусства России Нотная библиотека

Библиотека проекта комплектуется на основе учебной программы, а также материалов рекомендованных для обучения и расширения кругозора учащихся. Здесь найдут полезную информацию как учащиеся, так и преподаватели, т.к. в библиотеке представлена также методическая литература.

Нотная библиотека непрерывно пополняется новыми произведениями и материалами, и если вы уже скачали то что вам нужно, не спешите забыть наш портал, зайдите туда еще раз.

В разделе произведения мы выкладываем записи исполнений, которые вам помогут при обучении, вы услышите как это произведение звучит, акценты и нюансы произведения.

МОЯ ШКОЛА ИГРЫ НА СКРИПКЕ

Л.Ауэр

ОТ АВТОРА

На страницах этой книги я попытался, насколько мог, передать серьезным преподавателям и ученикам практические знания, накопленные мною за долгую жизнь, посвященную игре на скрипке и ее обучению. Я поставил своей задачей не только изложить мои мысли и идеалы в искусстве, но и рассказать о тех чисто механических средствах и технических приемах, которые применялись мною в занятиях с учениками, надеясь и веря, что написанные строки послужат на пользу тем учащимся, кто искренне и честно хочет овладеть мастерством игры на скрипке - этом изумительнейшем из инструментов.

Я стремился просто и откровенно разъяснить это искусство так, как подсказывал мне мой почти шестидесятилетний опыт артиста и педагога. Все мои советы и заключения являются результатом этого опыта; все они проверены годами экспериментов и наблюдений.

Я не считаю нужным их оправдывать. К тому же, я - скрипач и не обладаю литературным даром. Если же формальные недостатки изложения покажутся читателю нуждающимися в оправдании, то я смогу лишь ответить, что единственным поводом к появлению этой книги послужило желание предоставить в распоряжение педагогов и учеников краткое и правдивое изложение того, на изучение чего ушла моя жизнь.

Леопольд Ауэр

ВВЕДЕНИЕ

Опубликовывая эту книгу об искусстве игры на скрипке, я ни в коем случае не претендую на какие бы то ни было новые открытия в данной области. Я просто попытаюсь изложить мои личные воззрения - плод моего опыта скрипача и педагога - в надежде заинтересовать тех, кому близок самый предмет моего труда. Три великих скрипача XIX века - Байо, Берио и Шпор - впервые теоретически изложили принципы, лежащие в основе скрипичной игры. Различные авторитеты наших дней расширили и развили эти воззрения мастеров прошлого и в качестве дополнения к ним взяли на себя задачу научно обосновать последние достижения скрипичного искусства. Углубив теорию скрипичной игры, они включили в нее тщательный анализ физических элементов искусства, подходя к вопросу с естественно-научной точки зрения и подтверждая свои выводы анатомическими таблицами, показывающими строение руки, вплоть до его мельчайших деталей. С помощью фотографических воспроизведений, они оказались в состоянии запечатлеть наиболее важные, взятые непосредственно из жизни положения, показать нам, как нужно держать смычок, какой из пальцев должен нажимать на трость, как следует держать левой

рукой скрипку и т. д. Чего лучше можно желать для руководства учеником и для облегчения его задачи?

И все же до сих пор, принимая во внимание, что целью этих старательно сформулированных принципов является их практический результат, упускался из виду наиболее важный фактор, а именно - фактор психический. Еще никогда не придавали достаточного значения психологической работе, мозговой активности, контролирующей работу пальцев. Между тем, если данное лицо не способно к тяжелому умственному труду и длительной сосредоточенности, то сложный путь к овладению столь трудным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени. Может показаться, имея в виду книги, специально посвященные скрипке и скрипичной игре, техническую литературу, снабженную многочисленными иллюстрациями, что в этом направлении сделано все возможное для избежания неудач. Я согласен признать, что обычно всякий учащийся, где бы он ни получил свое музыкальное воспитание, умеет удовлетворительно держать инструмент, ибо все, что можно сказать по этому поводу, ему было сказано и пересказано, все детали были тщательно проработаны - и добросовестному ученику лишь оставалось следовать указаниям. Тем не менее, только один опытно-наглядный метод приводит к ничтожным результатам. Огромное количество учащихся, многие из которых не выказывают интереса к теоретическим объяснениям, можно считать совершенно необразованными скрипачами. И я убежден, основываясь на моем долгом опыте скрипача-педагога - сначала в Европе, а позже и в Америке, - что это правда.

Причиной неудач, постигающих большинство из тех, кто решает посвятить себя музыке, в частности игре на каком-нибудь струнном инструменте, например скрипке, служит основная ошибка, заключающаяся в неумении отдать себе отчет в том, снабдила ли их природа способностями, необходимыми для достижения задуманного ими дела. Они, очевидно, не принимают во внимание, что стремление к достижению скрипичного мастерства, в случае отсутствия ясного и отчетливого представления об обуславливающих его причинах, равносильно замаскированному провалу.

Из совершенно необходимых музыканту качеств первое место занимает изощренный слух. Тот, кто не обладает им, напрасно тратит время, сосредоточивая все свои помыслы на музыкальной карьере. Несомненно, музыкальный слух поддается усовершенствованию, если даже эта способность существует лишь в зачаточной форме, при условии, что ученик быстро подвинется вперед благодаря полному вниманию к даваемым советам и неослабному самонаблюдению за работой; но и в этом случае для начала нужна определенная слуховая раздражимость. Затем одним из важнейших качеств являются физическое строение руки, мышц, кисти, а также пальцевая эластичность и сила. Встречаются руки, отказывающиеся подчиняться техническим требованиям, неизбежным при овладении инструментом. Многие ученики обладают слишком толстыми пальцами. Я, однако, знавал таких, которые, вопреки этому затруднению, благодаря разумным и упорным упражнениям добивались превосходной интонации. Существуют руки, пальцы которых слишком слабы, легко прогибаются, отказываясь служить именно в тот момент, когда им необходимо быть всего крепче. Есть руки, пальцы которых так коротки, что они с трудом движутся в рамках первой позиции, где расстояние между интервалами наиболее велико и где они никак не могут взять октаву и дециму. Наконец, встречаются настолько

слабые руки, что от попыток укрепить их с помощью упражнений этот недостаток лишь усиливается.

Наряду с соответствующими физическими данными, к числу наиболее важных способностей музыканта относится чувство ритма. Вместе со слухом, оно представляет собой обязательное условие для каждого желающего с успехом посвятить себя музыке. Чем богаче наградила природа молодого музыканта тонким чувством слуха и четким ритмом, тем больше он имеет шансов для достижения намеченной цели. Однако есть еще одно качество, которое необходимо подающему надежду ученику. Это - то, что французы называют «l'esprit de son metier» («дух ремесла»): любовь профессионала ко всем мелочам своего искусства. Он должен обладать интуитивной, инстинктивной способностью к охватыванию всех технических тонкостей, к восприятию всех оттенков музыкальной мысли.

Родители или те, кому поручено первоначальное воспитание ребенка, слишком часто упускают из виду всю серьезность положения, когда они с легким сердцем выбирают для своего питомца музыкальную карьеру и инструмент, долженствующий принести ему славу и богатство (при наличии небольших или скудных средств обычно, как правило, предпочитают скрипку, потому что ее покупка обходится дешево). ореол великих артистов настоящего и прошлого времени подстрекает их честолюбие, и, отказываясь последовать совету лиц, знающих по опыту о случайностях подобного предприятия, они решительно склоняются к излюбленной и всецело овладевшей ими идее.

В течение долгих лет, посвященных преподаванию, я наблюдал много характерных примеров подобного образа мысли. Издалека приезжали люди узнать мое мнение относительно размеров таланта молодых искателей славы. Если отсутствие музыкальных способностей и наклонностей или физические недостатки были налицо, я вполне откровенно говорил им об этом. В большинстве случаев заинтересованные лица принимали мое решение близко к сердцу и недовольные уходили искать других советников, которые взглянули бы более благосклонно на проект воспитания их питомцев. В действительности же, мне лишь очень редко удавалось отговорить родителей от честолюбивых замыслов и спасти молодого «виртуоза» от неизбежного провала, убедив их избрать для него другую профессию.

Большинство стремящихся стать музыкантами (даже при условии обладания необыкновенными способностями) не имеет представления о трудностях, которые им придется преодолеть, о моральных муках и разочарованиях, которые им придется пережить, прежде чем они завоюют признание. Честолюбивые молодые музыканты обычно не отдают себе отчета в том, что потребуются годы и годы неустанного труда, что они должны быть хорошо обучены, иметь необходимые данные, крепкое здоровье и большое терпение для того, чтобы преодолеть препятствия, которыми природа, а часто и люди, станет им преграждать дорогу. Они не знают, что одному лишь гению широко открываются блестящие горизонты, и то лишь после долгой и упорной борьбы. История музыки и биографии великих музыкантов дают бесчисленные примеры, подтверждающие мои слова.

Глава первая

КАК Я УЧИЛСЯ ИГРАТЬ НА СКРИПКЕ

Я начал заниматься на скрипке, когда мне было немногим более шести лет. Моим учителем был первый скрипач маленького оркестра, который по воскресеньям и праздничным дням играл в католической церкви небольшого венгерского городка, где я родился. Мой учитель был разносторонним музыкантом и давал уроки не только игры на скрипке; он преподавал фортепиано и, подобно большинству своих коллег, исполнял обязанности органиста и дирижера: нажимая на педали ногами, он одной рукой дирижировал, а другой играл на клавиатурах.

Шестьдесят или семьдесят лет тому назад мы не имели почти никакого учебного материала, в особенности в том маленьком венгерском городке, где я жил. В то время не существовало того, что мы называем методом, особыми принципами или системами обучения. Каждый учитель считал лучшим то, что он знал, не признавая никаких нововведений.

С тех пор педагогика сделала огромные успехи, и искусство обучения игре на скрипке отнюдь не оставалось позади. Теперь, благодаря специальным упражнениям, гаммам, этюдам, систематически и по степеням трудности подобранным (если можно так выразиться, развешенным на таблетки по унциям, подобно лекарствам современной фармакопее), все огромное количество учебного материала легко воспринимается современным учеником. С таким богатством материала его не может постигнуть неудача, если только он в состоянии извлечь пользу из собственных музыкальных данных.

О моих скрипичных уроках, имевших место более семидесяти лет тому назад, я помню мало. Ходил я к моему учителю на урок три или четыре раза в неделю, но не могу вспомнить, что он мне играл и как обучал меня. Я продолжал с ним заниматься в течение двух или трех лет, пока мои родители - хотя им и далеко было до богатства - не решились, следуя советам друзей, послать меня в Будапешт, столицу Венгрии, и отдать в консерваторию.

Мои родители были знакомы с одним из скрипачей-профессоров консерватории - Ридлеем Конэ, выходцем из нашего городка, где он считался самой примечательной особой, потому что создал себе хорошее положение в большом городе. В то далекое время великое искусство рекламы не достигло еще своего развития, и репутация артиста создавалась рассказами и слухами, то есть всем тем, что о нем говорили. Конэ, мой будущий учитель, не обладал европейской известностью. Его хорошо знали только в нашем городе и хуже в Будапеште. В том маленьком венгерском местечке, где я жил, его положение профессора консерватории в крупнейшем городе Венгрии, несомненно, считалось очень высоким.

По приезде в Будапешт, я был принят учеником в консерваторию и одновременно в пансион, где должен был получить общее образование.

В добавление к регулярным занятиям в консерватории я стал брать у моего преподавателя и частные уроки. Должен заметить, что мой учитель был одновременно концертмейстером в Будапештской Национальной Опере, и что его товарищем по оркестру и по консерватории был отец Ёне Хубая, знаменитого современного скрипача и композитора. Я вспоминаю, что именно в Будапеште я впервые начал заниматься систематически, придерживаясь «Ecole de Violon» Алара, бывшего в то время профессором Парижской консерватории.

В те дни в музыкальном отношении над всей, а в особенности над Восточной, Европой доминировала Франция. Париж был мечтой каждого молодого музыканта, каждого артиста, жаждущего признания. Но Париж казался таким далеким, а мечта так трудно достижимой! Поездка в город наших стремлений была неосуществима из-за отсутствия в Венгрии соответствующего железнодорожного сообщения. Несмотря на это обстоятельство, магнетизм воображения и все силы внушения притягивали всех музыкантов к городу на Сене. Париж, Парижская консерватория были нашей целью. Консерватории Вены и Лейпцига тогда были мало известны, вопреки действительному значению обеих, а Лейпцигской в особенности. За время пребывания в Будапештской консерватории я приобрел небольшую техническую беглость в результате изучения школы Алара и начал играть маленькие пьески в дозволенных моей техникой пределах - этюды Берлио и Арто, бельгийского скрипача, музыка которого пользовалась у его современников большим успехом. Не знаю, упражнялся ли я на этюдах Крейцера или Роде, пока жил в Будапеште, но припоминаю, что играл тогда этюды Ровелли.

Проведя два года в венгерской столице, я переехал в Вену для продолжения занятий у профессора Якоба Донта, мало известного, вопреки гениальному педагогическому дару, только из-за своей скромности. Лишь благодаря редкому таланту Донта и его вниманию ко мне, я действительно начал постигать истинный характер скрипичной игры и одновременно догадываться о трудностях, предстоящих мне при овладении инструментом. Донт положил основание той технике, которой я добился впоследствии: до тех пор, пока я не начал с ним заниматься, я бродил в темноте, нащупывая дорогу от одного технического достижения к другому. Он помог мне в занятиях своими подготовительными этюдами к этюдам Крейцера и Роде («Vorubungen zu den Kreutzer-und Rode-Etuden»), не позволяя пренебрегать гаммами, и шаг за шагом привел меня к своим двадцати четырем каприсам, изучаемым теперь всеми скрипачами мира, но в то время (между 1855 и 1856 годами) почти никому не известным.

Тогда же я начал работать над концертами Шпора и его же дуэтами для скрипки, которые приводили в восторг профессора Донта. Первые уроки фортепиано мне также давал Донт, и за тот период времени, что я жил и работал у него в доме, он познакомил меня с фортепианными сонатами Моцарта и этюдами Черни. К несчастью, состояние моих финансов, или скорее финансовое положение моих родителей, помешало мне продолжать занятия с этим превосходным преподавателем, с этим человеком, выказавшим мне столько благородного внимания и столько интереса к моей карьере.

Профессор Донт советовал мне посещать, живя в Вене, консерваторию главным образом для продолжения занятий гармонией, камерным ансамблем и игрой в оркестровом классе;

я иногда ходил также в скрипичный класс Иозефа Хельмесбергера- высокоценного музыканта и знаменитого исполнителя квартетной музыки. Он играл первую скрипку в известном «Квартете Хельмесбергера» и состоял также дирижером в оркестровом классе, работой которого я глубоко заинтересовался, хотя не имел ни малейшего представления об игре в оркестре. Поэтому я особенно волновался в первый раз, когда должен был принять участие в одном из оркестровых собраний. Так как я числился в консерватории учеником самого дирижера, меня посадили среди первых скрипок; в первом же такте - это была увертюра к «Эгмонту» Бетховена - я окончательно потерял голову от непривычной звучности окружавших меня инструментов. Однако, вскоре освоившись с ансамблем, я с большим удовольствием принимал участие в работе оркестра. То, что мной было усвоено в Вене, оказало мне большую услугу сорок лет спустя в Петербурге, где я дирижировал симфоническими концертами Русского Музыкального Общества, основанного Антоном Рубинштейном.

В 1858 году я закончил курс в Вене, получив медаль и диплом консерватории, впоследствии мне чрезвычайно пригодившиеся в качестве паспорта в тех провинциальных городах, где мне приходилось играть. Но карьера концертного артиста, выступающего в маленьких городках, отнюдь не являлась моей мечтой. Я играл в них, вынужденный к тому материальными обстоятельствами. Мои родители больше не могли меня содержать, и я был принужден не только самостоятельно зарабатывать себе на жизнь, но и по возможности оказывать посильную помощь моей семье. Затруднения увеличивались прежде всего из-за отсутствия большого и разнообразного репертуара, так как в то время я был лишь молодым артистом с незаконченным музыкальным образованием. Однако, шаг за шагом, я его создал, пользуясь для этого каждым случаем, когда удавалось послушать ездивших в турне подлинных виртуозов или во время моих редких визитов в Вену, где я никогда не упускал возможности посоветоваться с профессором Донтом.

В те дни в концертные турне ездило сравнительно мало скрипачей. Несовершенные способы передвижения делали путешествие утомительным, в результате чего такие музыканты, как Вьетан, Баццини и Лауб, редко появлялись на нашем горизонте. Эти скрипачи, которых мне случайно удалось послушать, произвели на меня огромное впечатление, и я стремился изо всех сил использовать их пример: Вьетан поразил меня полнотой тона и благородством стиля, обнаруженными в его концертах. Баццини - виртуоз в истинном смысле этого слова - отличался певучим звуком и той, тогда еще почти неизвестной, пикантной остротой, характерной для его произведений и вызывавшей настоящую сенсацию в Вене. Каждый скрипач того времени знал его скерцо «Пляска эльфов», но немногие были знакомы с красивым «Allegro de concert». Как образец скрипичной музыки «Allegro de concert» является действительно ценным сочинением, вполне заслуживающим упорной работы учащегося, который, несомненно, будет за нее вознагражден. Лауб, как скрипач, блистал теплым, насыщенным тоном и превосходной техникой. Я старался усовершенствовать свое исполнение на этих образцах до того момента, когда благодаря счастливому стечению обстоятельств, снабженный горячими рекомендациями, отправился в 1862 году в Ганновер к Иоахиму.

Это было вехой в моей ученической жизни. Иоахим к тому времени уже успел создать себе известность дружбой с Листом в Веймаре, а впоследствии - благодаря сольным

выступлениям в больших музыкальных центрах, он занимал важное положение при дворе ганноверского короля Георга (тогда Ганновер был еще самостоятельным королевством). Король был слепым и страстно любил музыку. Дабы заставить Иоахима сделать его столицу своим постоянным местопребыванием, Георг назначил последнего дирижером придворного оркестра. Таким образом, король получил возможность слушать великого скрипача часто и в наиболее интимной обстановке. Кроме меня, у маэстро было еще с полдюжины молодых учеников.

Расписания не существовало. Мы должны были быть готовы к уроку в любой час дня, когда Иоахим приезжал в город заниматься с нами. Его слуга привык приходить то за одним, то за другим из нас. На первом уроке Иоахим дал мне сыграть Восьмой концерт Шпора - его «Сцену пения» («Ge-sangsszene»). Думаю, что моя интонация в тот день была лишь приблизительно верной. Иоахим мне это и сказал, раскритиковав также мой стиль и советуя обратить на него сугубое внимание. Затем, желая испробовать меня на следующем уроке - время наших совместных занятий никогда не фиксировалось заранее, - он дал мне приготовить Третий этюд Роде во второй позиции. Мы никогда не играли при нем гамм или этюдов, за исключением некоторых капризов Паганини. Все, что должно было быть сделано для техники обеих рук, само собой разумеется, подготавливалось дома. Иоахим редко входил в технические детали, никогда не объяснял ученикам, каким способом достичь технической легкости, как добиться того или иного штриха, как играть некоторые пассажи или как облегчить исполнение употреблением определенной аппликатуры. Во время урока он держал в руках скрипку и смычок, и, как только исполнение учеником пассажа или музыкальной фразы его не удовлетворяло, гениально играл сам сомнительное место.

Наравне с великими классическими образцами скрипичной литературы, Иоахим советовал нам в целях развития техники изучать Эрнста, произведениями которого он восхищался. В этом отношении я следую примеру Иоахима и советую ученикам чаще играть сочинения Эрнста.

Игра Иоахима открывала неизведанные горизонты, но было бы равносильно желанию невозможного предъявлять к нему те же требования, которые предъявляются к педагогу в обычном смысле этого слова. Он редко выражал ясно свою мысль, и единственным замечанием, которое он произносил, сыграв неудавшееся ученику место, бывало: «Вы должны это играть т а к!», сопровождаемое ободряющей улыбкой.

Таким образом, те из нас, кто были в состоянии понять Иоахима, следовать его неясным указаниям, получали огромную пользу, пытаясь по мере сил подражать ему; другие же, менее счастливые, оставались стоять, ничего не понимая, с широко раскрытыми ртами, останавливая внимание на том или ином чисто внешнем приеме великого виртуоза - и дальше не шли. Собственный удачный опыт в качестве ученика Иоахима убедил меня, что педагог-скрипач никогда не должен ограничивать свое преподавание словом. Несмотря на все красноречие, которое он призовет себе на помощь, такой педагог будет не в состоянии заставить учащегося постигнуть все тонкости исполнения, если сам не сможет иллюстрировать с помощью скрипки то, что он от него требует. Чисто словесное преподавание равносильно преподаванию немого.

Но, конечно, следует избегать и другой крайности. Часто встречаются педагоги, которые по тому или иному соображению считают необходимым играть в унисон с учеником на протяжении всего урока. Мне всегда приходится в таких случаях задавать себе один и тот же вопрос: как они умудряются следить за его игрой, и каких результатов можно ждать от преподавания подобного рода? Первый из этих методов, несмотря на то, что он совершенно не отвечает педагогическим принципам, несомненно, предпочтительней, поскольку его результаты все же не столь губительны.

Описанным выше путем я прошел наиболее значительные вещи скрипичного репертуара под наблюдением великого Иоахима, к сожалению, прерывавшего совместную работу из-за своих концертных турне. Я изучил с ним концерты Бетховена, Мендельсона (концерт Брамса тогда еще не был написан) и Шпора, сонаты для скрипки соло Баха, концерт фадиез минор Эрнста, его же «Airs Hongrois», фантазию «Отел-ло», «Rondeau Parageno» и, наконец, «Венгерский концерт» самого Иоахима, написанный им как дань родине. Последний концерт должен быть включен в репертуар каждого скрипача. Он далеко не так известен и оценен музыкантами, как того заслуживает, несмотря на оригинальность и выдающееся техническое мастерство. В особенности вторая часть - «Пастораль с вариациями» - является одним из наиболее поэтичных сочинений и всегда производит глубокое впечатление, если сыграна в стиле, соответствующем указаниям композитора.

Иоахим не имел соперников в знании квартетной смычковой литературы, так же как и камерной музыки вообще. В своем доме в Ганновере он часто играл для близких друзей избранные произведения классического репертуара совместно с тремя превосходными артистами из оркестра Королевской Оперы. На этих музыкальных собраниях я впитал в себя все те стремления и идеалы, которые берег затем всю свою жизнь; на них я впервые услышал музыку Брамса (секстет соль мажор), когда его существование как композитора мне было совершенно неизвестно. В доме великого скрипача я встретил Фердинанда Давида и Иоганнеса Брамса, в то время еще совсем молодого человека слабого телосложения, безбородого, очень застенчивого, с длинными волосами. Он казался мне тогда скорее представителем Листовской веймарской школы, и я не представлял себе, что он позже превратится в знаменитого врага этого музыкального кружка. Я познакомился там также с Кларой Шуман, вдовой Роберта Шумана, высокоталантливой пианисткой, с Фердинандом Хиллером, директором Кельнской консерватории и хорошим композитором, с Нильсом Гаде, великим датским композитором, и с многими другими - целой толпой артистов, проезжавших через Ганновер или даже специально посещавших этот город, чтобы засвидетельствовать почтение величайшему скрипачу того времени Иоахиму.

Как мною было указано выше, каждый из его учеников должен был заниматься технической стороной данных ему заданий по собственному усмотрению. Лично я много работал над простыми гаммами, двойными нотами и этюдами Крейцера, в особенности над фа-мажорным этюдом для укрепления третьего пальца, который у меня от природы несколько слаб. Так как не существовало специального технического материала ни для левой, ни для правой руки, за исключением уже мною указанного, я придумал некоторые упражнения сам; кроме того, для увеличения и усовершенствования техники я играл

пассажи из различных концертов и других пьес, в которых я был не совсем уверен.

Последний способ я особенно рекомендую ученикам как средство, хороший результат которого несомненен. Подобная практика исключительно полезна, так как если учащийся начнет успешно продвигаться на пути овладения пассажами, казавшимися ему до этого неодолимо трудными, то будет сделан большой шаг вперед. Одновременно с этим ученик в процессе работы обретает уверенность при исполнении данного произведения.

Через два года (1863-1865), проведенных в прекрасном городе Ганновере, я простился с Иоахимом, благодарный ему за все, что он дал мне, и вновь вернулся к моей скитальческой музыкальной жизни. Время от времени я дебютировал в знаменитых концертах Лейпцигского Гевандхауза (основанного Мендельсоном), в других городах Германии, Голландии, Скандинавии и, наконец, в Лондоне. Я оставил последний в 1868 году, приняв приглашение занять место Генрика Венявского в Петербургской консерватории.

Глава вторая

КАК ДЕРЖАТЬ СКРИПКУ

1. Скрипка

Сколько бы ни подчеркивать значение первых простейших практических шагов в сложном процессе овладения игрой на скрипке, нет опасности преувеличить их. К лучшему или к худшему, но привычки, появившиеся в ранний период обучения, влияют непосредственно на все дальнейшее развитие учащегося. Самое начало игры на скрипке, например внешне простой способ держания инструмента еще до того, как ученик начнет извлекать звук смычком, представляет широкое поле в этом отношении как для хороших, так и для дурных возможностей. Нет другого инструмента, полное овладение которым в позднейший период учения требовало бы такой осторожности и точности вначале, как того требует скрипка. И так как способ держания инструмента надлежащим образом предшествует всему дальнейшему развитию ученика, эта фаза имеет право на особое рассмотрение.

Прежде всего надо запомнить: скрипку следует держать таким образом, чтобы глаза были прямо устремлены на гриф инструмента, а левая рука находилась в таком положении под нижней декой скрипки, при котором пальцы могли бы перпендикулярно падать на струны, а кончики их ударять по последним с твердостью.

Другим важным моментом является следующий: надлежит избегать опускания скрипки на плечо, или иначе - подсовывания плеча под скрипку. Употребление подушки под декой инструмента в целях придания большей устойчивости нажиму подбородка также не должно иметь места. Это все - плохие привычки, старательно избегать которых должен с самого начала каждый ученик, ибо они не только вообще портят постановку скрипача, но,

что более важно, не позволяют играющему извлечь и трети того звука, который скрипка в состоянии издать - будь то хороший или посредственный, сильный или слабый инструмент.

Что касается придерживания инструмента подбородком, то последнее должно быть сообразовано с длиной шеи ученика так, чтобы играющий был в состоянии держать скрипку свободно и без напряжения. Те скрипачи, которые опускают инструмент на плечо или кладут под него подушку, несомненно, не имеют представления о губительном влиянии этого на их звук. Всегда следует поднимать скрипку как можно выше, что бы доставить руке наибольшую свободу при переходах из одной позиции в другую. Последнее достигается легким приближением к груди левой руки.

Необходимо всегда уменьшать расстояние между руками, приближая их друг к другу с помощью небольшого наклона всего туловища влево, однако не позволяя левой руке прижиматься к нему. Вначале кажется трудным поднимать высоко скрипку без поддержки, но с течением времени к этому привыкают, выигрывая в легкости при достижении высоких позиций так же, как в быстрых нисходящих пассажах.

Если у учащегося возникает сомнение в преимуществах подобного положения скрипки, то ему остается сделать собственные выводы на основании игры выдающихся представителей скрипичного искусства. Наблюдая игру известных современных скрипачей в концертах, легко заметить, что большинство из них держит скрипку высоко (в особенности, если они играют на струне G), вследствие чего увеличивается вибрация как самого инструмента, так и струн (конечно, не та, что производится левой рукой, а та, которая происходит в результате прикосновения к струнам волоса смычка).

2. Положение большого пальца

Большой палец не должен вытягиваться над грифом инструмента, так как это мешает играть на струне G. Следует держать большой палец несколько вперед в направлении второго и третьего пальцев, дабы сообщить руке большую свободу действий, увеличивая возможность ее растяжки.

Для достижения уверенности в том, что рука стоит правильно, сделайте следующий опыт. Поставьте второй палец на то место, где извлекается на струне D в первой позиции нота фа; если большой палец стоит против той же линии, он находится в надлежащем положении. Чтобы избегнуть неправильного положения пальцев в первой позиции - одной из наиболее трудных в отношении их правильной постановки - и одновременно укрепить их (не забывайте, что пальцы никогда не могут быть ч р е з м е р н о сильными!), поставьте каждый из четырех пальцев на одну из струн: первый - на ноту фа на струне E, второй - на ноту до на струне A, третий - на ноту соль на струне D и, наконец, четвертый - на ноту ре на струне G. Не поднимайте пальцев до тех пор, пока они все не займут указанного положения. Когда все пальцы окажутся на месте, поупражняйте каждый палец в отдельности, поднимая и опуская его обратно, на то же самое место несколько раз подряд. Начните со второго пальца, затем примитесь за четвертый, потом - за первый и, наконец, - за третий. Упражнение , должно быть проделано таким образом, чтобы каждый раз

остальные три пальца оставались на струнах. Настойчиво повторяя его, несомненно, достигнете двух важных результатов: абсолютно правильной постановки пальцев, в особенности большого, и увеличения их силы.

3. Смычок

Если я говорю, что рука должна быть опущена или, точнее,- надо дать кисти упасть, когда берут смычок, и как следствие этого пальцы примут естественно, по собственному побуждению, нужное положение, то я выражаю мое личное мнение, основанное на многолетнем опыте. Сам я установил, что не существует точного и неизменного правила, указывающего какой или какие из пальцев тем или иным способом должны брать и сжимать смычок для достижения необходимого эффекта. Многие страницы были написаны по этому вопросу, не давая на него ясного и окончательного ответа. Я считаю, что это - чисто субъективное явление, основанное на физиологических и психологических законах, математически анализировать или объяснить которые невозможно. Только в результате многократно повторяемых попыток можно надеяться открыть лучший способ употребления своих пальцев для достижения желаемого результата.

Иоахим, Венявский, Сарасате и другие великие скрипачи конца прошлого века обладали индивидуальной манерой держания смычка, так как каждый из них имел различной формы и размеров руку, мускулы и пальцы. Например, Иоахим держал смычок вторым, третьим и четвертым пальцами (я не считаю большого), часто поднимая первый палец. Наоборот, Изаи держит смычок первыми тремя пальцами, поднимая мизинец. Сарасате держал смычок всеми пальцами, что не помешало ему выработать свободный, певучий тон и воздушную легкость в пассажах. Единственным достоверно установленным фактом является то, что при извлечении звука эти великие мастера пользовались исключительно давлением кисти на струны (вся рука никогда не должна употребляться для этой цели). Однако остается неразрешенной проблема: который из двух способов - кистевое или пальцевое давление - избирали эти мастера для каждого данного момента, которое из них они применяли, когда им было желательно придать определенный оттенок фразе или выделить один или несколько звуков, по их мнению, требующих акцентов.

Мы наблюдаем те же явления в смычковой технике и современных виртуозов. Последние могут не иметь ничего общего по таланту и темпераменту, и тем не менее обладать, соответственно индивидуальности каждого, превосходным тоном. Тон одного может быть звучней, другого - прозрачней, однако обоих чарующе приятно слушать и даже пристальнейшее внимание не позволит догадаться, какую форму или степень пальцевого давления избрал артист для извлечения подобного звука. Молодым ученикам следует говорить постоянно: «Пойте на скрипке. Это единственная возможность сделать ее голос приятным для слуха».

Глава третья

КАК СЛЕДУЕТ УПРАЖНЯТЬСЯ

Молодые ученики, невзирая на советы, обычно не отдают себе отчета в том, насколько важен способ их работы и как влияет манера занятий на все их будущее. Совершенно бесспорно, что успехи учащегося зависят от соответствующего руководства и обучения, а также от способности, не зависящей ни от его таланта, ни от его искусства, использовать советы учителя. Но еще более важно культивировать привычку к самонаблюдению и приучать себя самого направлять и контролировать свои усилия, ибо эта умственная работа является истинным источником всякого прогресса.

Молодой ученик склонен увлекаться исполнением пассажа в ускоренном темпе, возбуждая себя удовольствием от ощущения собственной пальцевой беглости. Последнее мешает ему следить за каждой нотой, слышать интонацию исполняемого. Он не в состоянии отличить фальшивую интонацию, не замечает неровностей в быстром пассаже, не знает, хорош ли его тон, чисто ли звучит каждая нота, существуют или не существуют неточности в его игре, обязанные своим происхождением ошибочному движению пальцев. Молодой скрипач, возможно, и был бы в состоянии ответить на любой из этих вопросов, но, к сожалению, из-за своей привычки упражняться в слишком быстром темпе, каждый раз, когда он с ними сталкивается, чувствует затруднение. Пусть такой скрипач запомнит, что слушатели всегда осудят его с полным беспристрастием.

Я абсолютно убежден - и всегда говорю это своим ученикам, - что, когда они упражняются без самонаблюдения и самокритики, они только развивают и совершенствуют свои ошибки, поступая хуже, чем если бы попусту тратили время.

Однако у меня были ученики, которые, несмотря на доброе желание, становились жертвами нервного возбуждения, как только брали в руку скрипку, и совершенно не могли противиться потребности играть в преувеличенно быстром темпе.

Такие музыканты не рождены стать артистами. Среди них попадаются скрипачи, хотя и одаренные от природы, но талант которых в известном смысле ограничен. Как только они достигают этих установленных природой границ, ни метод, ни тяжелый труд не продвинул их дальше: они резко останавливаются. Подобно пловцу, борющемуся с течением, они могут нырять, проталкиваясь вперед под водой, изо всей силы стараясь добиться успеха, с тем, чтобы, вынырнув на поверхность, увидеть, что они почти не сдвинулись с места. Течение для них слишком сильно. Музыканты этого рода составляют большую часть армии «неизвестных» или «непризнанных». Если они достаточно философски настроены, чтобы подчиниться необходимости и уступить ограничениям, они становятся превосходными оркестрантами. Многие из них посвящают себя педагогике, несмотря на то, что часто мало приспособлены к этой работе.

Форма и строение левой руки также относятся к числу причин, мешающих успеху большого числа учащихся, производящих впечатление музыкально одаренных. С подобными случаями я встречался в России, где юные ученики, приезжавшие издалека,

плохо руководимые учителями, упражнялись от восьми до десяти часов в день в тщетной надежде увеличить технику. Из-за чрезмерной непрерывной работы они с трудом шевелили пальцами.

Тем не менее даже опытные знатоки не могут предсказать с уверенностью, какого развития сможет достичь данная рука. Совершенно невозможно определить и установить с точностью бесконечно разнообразные соотношения мышц и их взаимодействие, а также всю сложную работу нервов и пальцев.

Как объясним мы тот факт, что две руки, принадлежащие двум разным человеческим существам, как будто одинаковые по величине, с равно длинными и сильными пальцами, все же отличаются друг от друга в действии.

Опыт показывает, что пальцы одной какой-нибудь руки нуждаются в постоянном движении для сохранения гибкости, в то время как пальцы другой могут по неделям оставаться без тренировки и тем не менее после легкой гимнастики в течение небольшого промежутка времени вновь приобретают прежнюю ловкость, прекрасно выполняя свои функции. Этим они обязаны неподдающейся объяснению причине, благодаря которой одни известные виртуозы вынуждены постоянно упражняться, чтобы оставаться на высоте, а другие позволяют себе роскошь - в течение долгих периодов времени совершенно не касаться инструмента.

Сарасате однажды сказал мне, что в летние каникулы он совсем не занимается. Давыдов, величайший виолончелист своего времени, с которым я играл в квартете более двадцати лет, всегда оставлял свой Страдиварий в сохранном месте на летние месяцы. Он не брал его до того момента, когда мы собирались осенью на первую квартетную репетицию, и не пользовался за это время никаким другим инструментом. Иоахим, наоборот, много упражнялся и во время концертных турне играл в купе вагона. Не могу сказать, происходило ли это потому, что он считал необходимым постоянно тренировать пальцы или от его общей нервозности.

Что касается меня, то мои руки настолько слабы и строение их столь неблагоприятно, что если я не играю на скрипке в течение нескольких дней подряд и затем берусь за инструмент, мне кажется, что я потерял способность играть. Не могу сказать, какая из рук бывает более ослаблена бездействием - правая или левая.

Но из всего отмеченного следует, что великие артисты - исключение. У каждого из них свои особенности, и никто не может и не должен им слепо подражать. Ученики скорее должны ловить отражение их гения и, используя проливаемый им свет, применять его к своим индивидуальным данным. В действительности часто встречаются случаи, когда у большого артиста имеется какой-нибудь недостаток или особенность его игры, а некоторые юные ученики прежде всего хватаются за это несущественное индивидуальное проявление и думают, что таким образом улавливают сущность артистического гения. Гораздо легче, конечно, подражать пустяковому эффекту, чем более важным качествам, составляющим основу всякой истинной артистической индивидуальности.

Но вернемся от этих общих рассуждений к более специальной теме практических навыков. Во всей практической работе (и это относится к подвинутым ученикам так же, как и к начинающим) никогда не следует упускать из виду отдых во время упражнений.

Мой совет, основанный на многолетнем опыте,- никогда не заниматься больше тридцати или сорока минут подряд и отдыхать не менее десяти-пятнадцати, прежде чем вновь приняться за работу. Если этот план занятий приводится в исполнение, а я не могу не подтвердить еще раз его ценность, то ученик для четырех или пяти часов ежедневных упражнений должен иметь на самом деле в своем распоряжении шесть или семь часов.

Глава четвертая

ЗВУК

1. Звукоизвлечение

Проблема, связанная с извлечением действительно красивого звука, иначе говоря - звука настолько певучего, что заставляет слушателя забыть физический процесс своего возникновения, принадлежит к числу тех проблем, разрешение которых всегда должно оставаться наиболее важной задачей для всех, кто посвящает себя скрипке.

Вопрос звукоизвлечения - я признаю это с самого начала - не зависит, прежде всего, ни от волоса смычка, ни от канифоли, ни от перемен смычка на струнах, ни от изменений позиций пальцев левой руки. Все это не имеет абсолютно никакого значения, когда дело доходит до извлечения кристально-прозрачного скрипичного звука. Чтобы достигнуть тона подобного качества, ученик не только должен пожертвовать необходимым для этого временем, но он должен также быть готов вложить в разрешение этой проблемы всю свою сообразительность, всю психическую и душевную сосредоточенность, на которую способен. Путеводной звездой ему могут служить примеры великих мастеров прошлого и великих скрипачей современности.

Указать точно и детально, как следует держать смычок, как приноровить нажим пальцев, какой из пальцев в каждый момент должен увеличить давление на трость и как научиться пользоваться кистью (это - центральный пункт, к которому сводится весь вопрос о звукоизвлечении),- все это представляет собой задачу почти непреодолимой трудности. Но то, что считается важным во всех других искусствах, верно и для скрипки. Прирожденный инстинкт, физическое предрасположение, строение мышц кисти и правой руки - все играет в конечном результате определенную роль.

Способность к ясному и полному пониманию, умение схватывать и усваивать объяснения хорошего преподавателя, как показывают мои наблюдения, являются единственным практическим путем для достижения красивого звука - гордости всякого скрипача.

Ценность теории, преподносимой при обучении, удваивается способностью ученика к ее

усвоению; наиболее важная заслуга учителя заключается в умении сочетать эти две величины и заставить теорию принести практические плоды. Лучший из советов, изложенный на бумаге, как бы полезен он ни был, на каких бы научных принципах ни базировался, никогда не заменит живого слова, сопровождаемого демонстрацией его практического применения.

К сожалению, во всех странах мира музыкальное образование не подлежит наблюдению, нигде оно не подчиняется надлежащим, установленным нормам. Это верно и в отношении тех стран, где государство поддерживает специальные музыкальные школы, таким образом как бы устанавливая определенный высокий уровень обучения, к которому частное преподавание стремится приблизиться. Но частный педагог свободен от ответственности за учеников; он может заниматься своим "делом" так, как ему нравится. Он устанавливает свои правила, развивает свои собственные педагогические методы, и нигде не существует организации или системы наблюдения за тем, чтобы скрипач-педагог квалифицировался для своей работы в течение некоторого периода времени в одном из крупных музыкальных учреждений. В странах, где вовсе нет государственных школ, всякий, кому приходит фантазия давать уроки музыки, может, если только заполучит учеников, этим заниматься. Я ни в коем случае не утверждаю, что все частные преподаватели заведомо и сознательно причиняют вред. Многие из них, несомненно, думают, что поступают правильно, да, получив сами дурную подготовку, распространяют яд невежества, жертвой которого становятся злополучные и невинные ученики.

Я потому так настаиваю на значении компетентного преподавания в связи с извлечением звука, что приобретение чистого, красивого тона - это дело обучения, и настолько во власти учителя развить или разрушить дремлющие возможности ученика, что именно хороший педагог является важнейшим фактором, обуславливающим его достижение. Если бы имелось больше государственных консерваторий, в обязанности скрипичных отделений которых входила подготовка хороших преподавателей, а также если бы удалось провести принудительную стандартизацию частного преподавания - звук улучшился бы у всех скрипачей мира!

Возвращаясь к детальному рассмотрению вопроса, я намерен указать в форме, наиболее подходящей для использования совета учащимся, все, что подсказал мне мой собственный опыт в области звукоизвлечения.

Примечание редактора. Это замечание автора относится только к музыкальному образованию в капиталистических странах, где широко распространена частная педагогическая практика.

2. Несколько указаний об извлечении звука

I

Взяв пальцами смычок, опускайте руку так, чтобы он естественно и непроизвольно принял нужное положение. Таким образом вы сможете избежать ощущения, принуждающего вас крепко вцепиться в трость.

II

Держите смычок легко, однако с твердостью, достаточной для того, чтобы свободно им управлять. Не пытайтесь извлечь сильный звук, нажимая смычком на струны: сила звука представляет собой особое искусство и развивается лишь в результате опыта и большой работы.

III

Не нажимайте на смычок всей рукой: вся сущность красивого тона таится в легком нажиме кисти, медленно и постепенно увеличивающемся, пока он не вызовет полный, совершенно чистый и равномерный по силе звук, от головки до колодки смычка и обратно.

IV

Начните звукоизвлечение медленным ведением смычка по всей его длине, затрачивая до десяти-двенадцати секунд на каждый штрих вниз или вверх, и останавливайтесь, как только почувствуете усталость. Мышцы и связки кисти и предплечья нуждаются в отдыхе после хотя и небольшого, но продолжительного усилия.

V

Степень нажима пальцев на трость является результатом опыта, самодисциплины, а также наблюдений преподавателя.

VI

Для достижения равномерного по силе звука по всей длине смычка следует уравнивать давление в слабой части смычка добавочным нажимом кисти, так как для руки естественна тенденция нажимать сильнее на смычок у его колодки (благодаря большей тяжести этой части смычка) и, наоборот, ослаблять давление к головке - наиболее слабой части.

VII

Играйте так медленно, как только возможно "длинные" звуки гаммы следующим образом:



вначале на протяжении двух октав, а когда почувствуете большую уверенность, захватив и третью октаву, в тональности соль мажор. Внимательно следите за тем, чтобы, усиливая

звук, достигая этого одним пальцевым нажимом на трость, а не давлением всей руки; благодаря этому вы избежите форсирования звука, который в противном случае станет резким. Играйте по желанию в разных тональностях. Как только научитесь извлекать чистый яркий звук, можете перейти к «длинным» двойным нотам, исполняя их в соответствии с вышеизложенными принципами.

VIII

Играйте посередине между подставкой и грифом, ибо в этом месте тон получается наиболее полный и звучный. Только в тех случаях, когда желательно получить мягкий, чарующий звук *pianissimo*, можно играть у грифа и даже на самом грифе. Кроме того, как только вы приближаетесь к подставке с некоторой долей усилия, тон становится жестким. Играя абсолютно *pianissimo*, едва касаясь струн, вы добьетесь эффекта, известного под названием *flautato*, потому что его применяют для подражания тембру флейты. При каждом своем движении вверх или вниз смычок должен двигаться по прямой линии, параллельно подставке.

3. Вибрация

Цель, которую преследует вибрация, то есть дрожащий звук, вызываемый быстрым колебанием пальца на прижатой им струне, - это придать большую выразительность музыкальной фразе или ее отдельной ноте. Подобно *portamento*, вибрация является средством усилить эффект, улучшить, сделать красивее певучий пассаж или отдельный звук. К несчастью, певцы и инструменталисты часто злоупотребляют этим эффектом, так же как они делают это с *portamento*, и дают овладеть собой недугу, самого антиартистического порядка, жертвой которого становятся девяносто человек из ста.

Некоторые исполнители, обычно прибегающие к вибрации, находятся под впечатлением, будто их игра становится от этого выразительней, многие считают вибрацию средством для сокрытия плохой интонации или неприятного звука. Подобные увертки не только бесполезны, но и вредны. Мудр тот ученик, кто, внимательно прислушиваясь к собственной игре, признает, что его интонация или звук плохи, и примется за их исправление. Прибегая к вибрации, пытаясь, подобно страусу, скрыть от себя и от других плохое качество звука и фальшивую интонацию, ученик не только ухудшает свои недостатки, но и совершает с артистической точки зрения нечестный поступок.

Что же касается тех скрипачей, которые убеждены, будто в постоянной вибрации таится секрет задушевной игры и остроты исполнения, то они ошибаются самым жалким образом. В некоторых случаях эти скрипачи, даже вопреки собственным лучшим инстинктам, лишь добросовестно выполняют наставления немusикальских преподавателей. Но их собственная способность к музыкальной оценке должна была бы подсказать им, сколь ошибочно мнение, будто вибрация придает игре пряность и остроту. Музыкальное чутье (или то, что его заменяет) не говорит им, что они сведут программу даже из самых разнообразных пьес к одинаковой мертвой монотонности, если будут приправлять ее непрерывной вибрацией. Нет, вибрация - только эффект, украшение; она может придать частицу возвышенного пафоса фразе или пассажи, но лишь в том случае,

если играющий обладает тонким чувством меры в пользовании ею.

У многих скрипачей излишняя и вредная вибрация представляет собой медленное и постоянное дрожание всей руки, а иногда и быстрое колебание не только руки, но и тех пальцев, которые не должны были бы участвовать в работе в данное время. Дурная привычка к постоянному дрожанию и колебанию при каждом звуке вырастает до размеров настоящего физического недостатка, о существовании которого не предполагают его обладатели. Источник этого зла обычно необходимо искать в болезни или слабости нервов, до той поры не обнаруженной. Подобное убеждение основано на том, иначе необъяснимом факте, что некоторые мои ученики, вопреки их искренним намерениям исправиться и бесчисленным указаниям с моей стороны, не могли избавиться от этой пагубной привычки и продолжали вибрировать на каждой длинной или короткой ноте, играя даже сухие гаммы и этюды при непрекращающейся вибрации.

Существует лишь одно средство противодействовать этому нервному напряжению, пагубной привычке или отсутствию хорошего вкуса - это совершенно отказаться от употребления вибрации. Наблюдайте и следите за вашей игрой со всей доступной вам сосредоточенностью сознания. Как только вы заметите малейшее вибрирование руки или пальцев, немедленно останавливайтесь, отдохните в течение нескольких минут и затем вновь принимайтесь за работу, продолжая следить за собой. Недели и месяцы охраняйте себя таким образом, пока не убедитесь, что совершенно овладели вибрацией, что она вполне подчинена вашему контролю. Лишь тогда вы сможете извлечь из нее художественную пользу как из подчиненной вам, а не овладевшей вами силы.

Во всяком случае запомните, что желательно только наиболее умеренное использование вибрации; слишком частое применение этого средства уничтожает цель, ради которой его употребили. Излишнее вибрирование - привычка, к которой я не чувствую снисхождения и с которой я всегда борюсь, когда замечаю ее у моих учеников, хотя, принужден признаться, часто безрезультатно. Как правило, я запрещаю моим ученикам вибрировать на коротких нотах и искренне советую им не злоупотреблять этим даже на «длинных» нотах, связно следующих в фразе друг за другом.

4. Portamento, или glissando

Связывание двух различных звуков, извлекаемых на одной и той же струне или на разных струнах, является, если это делать умеренно и со вкусом, одним из величайших скрипичных эффектов, придающих мелодическим фразам одушевление и экспрессию.

Но portamento становится предосудительным и антихудожественным приемом, напоминающим, как мне кажется, кошачье мяуканье, когда оно приобретает патетический характер и используется непрерывно. К portamento следует прибегать, за весьма редкими исключениями, лишь при нисходящей мелодии. В целях развития в себе правильного суждения о верном и неверном употреблении portamento, обратите внимание на то, как его применяют хорошие и плохие певцы.

Скрипач, соблазненный неумеренным употреблением portamento, увидит, что легче

всего превратить это выразительное средство в карикатуру простым и медленным передвижением пальца от одного звука к другому, позволяя услышать целую гамму между определенными точками. Для чувствительного слуха нет большего мучения, но, к сожалению, эта форма жестокости встречается очень часто как на концертной эстраде, так и в учебных заведениях.

Примечание редактора. В современной скрипичной методике принята классификация, предложенная К. Флешем: portamento - выразительное соединение звуков в кантилене с помощью скольжения пальцев по струне; glissando - скользящий переход в техническом пассаже. Ауэр же имеет в виду в данном случае только portamento, хотя и применяет в равнозначном смысле термин glissando.

Подобно вибрации, portamento, или glissando, является одним из наиболее выразительных приемов скрипичной игры, если оно употреблено надлежащим образом в подходящем месте. Скрипач должен всегда помнить, что впечатление от glissando прямо пропорционально редкости его употребления. Это верно, хотя и кажется парадоксальным. Превосходный эффект glissando производит лишь в редких случаях. Способ, к которому может прибегнуть играющий на скрипке, для того чтобы определить, следует или не следует употребить portamento в данном пассаже, очень прост: надо пропеть самому себе нисходящую фразу или фразы и довериться собственному слуху, который подскажет вам, оправдывается или не оправдывается музыкально в данном случае этот прием.

Глава пятая

ШТРИХИ СМЫЧКА

1. Detache

Detache, вместе с протяженными «длинными» звуками, или, как их называют французы, «sons files», описанными нами в предыдущей главе, составляет основу смычковой техники. Применяя штрих detache, употребляйте всю длину смычка, играя в умеренном темпе, и стремитесь получить звук одинаковой силы при штрихах вниз и вверх. Начинайте каждый штрих с кисти, продолжая его с помощью вступающего в игру предплечья, пока не достигнете головки смычка при штрихе вниз или его колодки при штрихе вверх. Варьируйте этот штрих, используя отдельно различные участки смычка, играя верхней половиной смычка, серединой и у колодки.

2. Martele

Этот штрих, исполняемый у конца смычка, очень важен сам по себе, а его применение способствует увеличению мускульной силы кисти. Он служит основанием двум другим формам штриха: staccato и так называемым «пунктирным нотам», которые, подобно martele, играют у конца смычка. Martele достигается крепким нажимом на струну головкой смычка, используя при этом лишь кисть руки для извлечения желаемого звука. В

случае, если вы почувствуете, что не в состоянии овладеть этим штрихом с помощью одной кисти, можете прибегнуть к легкому нажиму предплечья, но никогда не применяйте нажима плеча.

3. Staccato вниз и вверх смычком

О способе выполнения штриха staccato мнения разделяются. Мастера прошлого века - Крейцер, Роде, Шпор и другие - учили, что staccato следует исполнять с помощью кисти. У Шпора, по-видимому, было превосходное staccato, ибо он часто использует его в своих концертах.

Многие из великих виртуозов XIX века, которых мне самому удалось услышать, например Иоахим, обладали средней быстроты staccato. Иоахим добивался его исключительно кистью, и оно было достаточно стремительным для предпочитаемого им классического репертуара в сольных и камерных выступлениях. Иоахим первый провозгласил принцип: «виртуоз существует для музыки, а не музыка для виртуоза». Он первый создал популярность скрипичному концерту Бетховена, сонатам для скрипки соло Баха и главное - его «Чаконе», сонатам Тартини, в особенности той, которая известна под названием «Les trilles du Diable», и большей части классического репертуара, фигурирующего в настоящее время в концертных программах.

В юности я слышал, как Вьетан играл свои концерты и некоторые другие собственные сочинения; исполняя staccato смешанным образом - кистью и предплечьем, он был в состоянии сыграть большое число нот на один смычок, достигая этим удивительных эффектов.

Несомненно, наиболее блестящее staccato имел Венявский. Он пользовался для этого только плечом, напрягая кисть до состояния настоящей одеревенелости. Его staccato было головокружительно быстрым и одновременно отличалось механической равномерностью. Я, лично, пришел к убеждению что подобный метод игры staccato наиболее действен, и пользуюсь им.

Наоборот, Сарасате, обладавший ослепительным тоном, употреблял только staccato volant, не очень быстрое, но бесконечно грациозное. Последняя черта, то есть грация, освещала всю его игру и дополнялась исключительно певучим звуком, однако не слишком сильным.

4. Staccato volant

Staccato volant (летучее стаккато) представляет собою комбинацию двух методов - игры плечом и игры кистью, применяемых одновременно, но с той разницей, что при твердом staccato смычок не отделяется от струны и, если можно так выразиться, вонзается в нее, а при staccato volant смычок эластично отскакивает после каждой взятой ноты.

Здесь я снова повторяю, что только наглядная демонстрация методов игры staccato может принести действительную пользу учащемуся. Но на основании долгого опыта я должен признать, что для успеха в этом направлении необходимо еще и нечто другое, наряду с

самим обучением игре staccato. В добавление к нему у ученика должно быть природное предрасположение к штриху, и кисть его должна действовать подобно пружине из лучшей стали.

5. Spiccato

Я всегда учил приему spiccato при помощи detache посредине смычка, играя его по возможности короче, без какого бы то ни было усилия, пользуясь одной кистью, и, что важнее всего, в умеренном темпе. Упражняясь в этом штрихе, следует постепенно увеличивать скорость, хорошо установив смычок на струне. Как только кисть обретет некоторую техническую ловкость, можно начать следующее упражнение на двух струнах (соль-ре):



Затем подобное же упражнение следует повторить и на других двух струнах (А--Е). Чтобы получить правильное spiccato, нужно только ослабить давление пальцев на смычок, продолжая то же движение кистью, которое употребляется для уже указанных коротких штрихов detache. Смычок произвольно будет отскакивать, если только исключены резкие движения руки.

Произвольные действия в этом направлении, стремление заставить смычок отскакивать как можно больше, благодаря силе руки, приводят к противоположным результатам. Трость делает неравномерные скачки, и вы будете не в состоянии контролировать движения трости и управлять ею. Все, что необходимо сделать в целях достижения большей звучности, это, не меняя положения кисти, держать смычок таким образом, чтобы пользоваться тремя четвертями ширины волоса смычка. Рука остается в покое и сохраняет обычное положение. Лишь третий палец находится в почти незаметном движении, поворачивая смычок так, чтобы большая часть волоса оказалась на струнах: иначе звук будет слабым, не будет резонировать, и волос, касающийся струны, начнет скользить с одного места на другое со свистящим звуком. Во избежание этого свиста вы должны стараться удерживать смычок на одном месте, между подставкой и грифом!

6. Ricochet-saltato

При этом приеме держите смычок по возможности легко, едва касаясь пальцами трости. Поднимите смычок на четверть дюйма¹ или более над струнами в зависимости как от веса и эластичности трости, так и от искусства играющего. Дайте смычку упасть с помощью эластичного движения кисти, и вы заметите, что он отскочит ровно настолько, насколько вы ему это позволите. Вначале вы извлечете несколько беспорядочных, торопливых звуков, но после работы указанным способом в течение некоторого времени вы добьетесь овладения беспорядочным движением и сможете абсолютно ритмично сыграть две, три, шесть и восемь нот на один штрих в зависимости от того, будете ли вы укорачивать или

удлинять его.

7. Tremolo

Движениями смычка, производимыми непосредственно один за другим, согласно тем же принципам, которыми достигается только что рассмотренный штрих *ricochet-saltato* следует пользоваться и для *tremolo*.



Делайте на каждом штрихе вниз отчетливый акцент кистью, значительно ослабив ее напряжение для того, чтобы смычок мог отскочить. Чем слабее и эластичнее будет акцент, тем сильнее отскочит смычок. Это применяется также при отскакивании смычка в случае штриха вверх.

Примечание редактора Дюйм = 2,52 см.

Берио употребил этот штрих в блестящем сочинении, именуемом «Tremolo» - вариации на *Andante* из ля-мажорной сонаты, op. 47, Бетховена, известной под названием «Крейцеровой». Франсуа Прюм, высоко ценимый в середине прошлого столетия виртуоз, также широко пользовался *tremolo* в своей чрезвычайно популярной пьесе «Меланхолия». Еще совсем недавно Анри Марто применил *tremolo*, пренебрегаемое в течение ряда лет виртуозами и композиторами, во многих своих произведениях.

8. Арпеджио

Подобно *tremolo*, арпеджио играется согласно тем же принципам, что и *ricochet-saltato*. Если вы хотите облегчить себе работу над арпеджио, то сперва играйте его *legato* для того, чтобы добиться равномерного движения смычка вниз и вверх по всем четырем струнам. Делайте это, не напрягая руки, используя верхнюю половину смычка. Для обеспечения лучшего начала на струне G поднимите слегка руку и опустите ее настолько, насколько это необходимо, чтобы вы могли свободно перейти на струны A и E. Как только вы совсем овладеете этим движением, можете начать арпеджио, так же как вы делали это в отношении *tremolo*, эластичным движением кисти вниз смычком:



9. Legato

Legato является наиболее употребительным штрихом и при хорошем исполнении отличается большой выразительностью. Для того чтобы оно звучало чисто, переходите с одной струны на другую с помощью кисти, поддерживаемой движением предплечья; переходите от струн А и Е к струнам G и D, и обратно к А и Е, позволяя руке вернуться в нормальное положение. Но это переходное движение руки с одной струны на другую должно происходить совершенно незаметно, без каких бы то ни было толчков и резкости. Улучшая ваше legato указанным мною здесь способом, вы с течением времени убедитесь, что можете сыграть большое количество нот на один смычок:



Полезно упражняться в различных тональностях и различных интервалах, например терциях, секстах и октавах, вначале очень медленно - четвертями, затем - восьмыми и шестнадцатыми. После этого перемените струны: перейдите на А и Е. Положите смычок на две струны G - D или А-Е и попробуйте извлечь им звук, не нажимая, не стремясь его увеличить или уменьшить. После некоторого времени, посвященного разумному использованию указанных упражнений, можете перейти к специальным легким этюдам Кайзера, Фиорилло и Крейцера (последние следует предпочесть в редакции Мазаса). «Принципы и практика скрипичной смычковой техники» («Principles and Practice of Violin Bowing») А. Блоха принесет неоценимую пользу, в особенности начинающим.

Играйте упражнения в различных тональностях и различных интервалах: терциях, секстах, октавах. Несколько позже попробуйте играть восьмые и шестнадцатые на один и тот же смычок и в темпе, ускоряющемся пропорционально увеличению беглости ученика при передвижении по струнам и от одной позиции к другой.

Для достижения действительно совершенного legato надлежит следить за тем, чтобы пальцы, находящиеся на обеих струнах, продолжали оставаться в этом положении до тех пор, пока смычок переходит с одной струны на другую. Поднимая какой-нибудь из этих пальцев, вы нарушите непрерывность звука, и тогда, несомненно, получится нечто вроде заи анья.

Legato в действительности есть не что иное, как уничтожение углов в скрипичной игре. Это - осуществление идеала мягкого, округленного, непрерывного потока звуков. Техника legato, развиваемая так, как было объяснено мною, дает в результате прекрасный певучий звук, то есть естественный тон скрипки. Мы, конечно, должны употреблять *detache*, *martele*, *staccato* и другие штрихи, ибо красота «длинных» звуков - *sons files* - должна быть выделена, иначе даже их совершенство превращается в монотонность. Однако квинтэссенцией кантиленной игры является legato: без него пение скрипки невозможно. И даже тогда, когда оно редко сменяется другими штрихами, legato не производит монотонного впечатления. Приведу пример из вокальной литературы: рассмотрим

некоторые из больших арий в кантатах Баха. Им по существующим правилам должен предшествовать речитатив. Но великий музыкант Бах знал, что ничто так не утомительно для музыкального слуха, как длинные декламационные речитативы - нечто вроде вокального *detache*, - и писал поэтому короткие речитативы и длинные арии.

Скрипка - гомофонный, мелодический, поющий инструмент. Ее главным экспрессивным качеством всегда остается кантиленная мелодическая линия. Все триумфы виртуозности - победа над двойными терциями, превосходные штрихи *staccato*, «фингерированные» октавы и децимы - не изменяют основного факта. Вот почему смычковый штрих *legato*, создающий мелодию, останется одним из наиболее употребительных и единственным штрихом, который должен быть развит каждым скрипачом до совершенства, если он хочет, чтобы пение его инструмента не прерывалось, а звук был всегда ровным и плавным. Я желал бы, чтобы в сознание каждого скрипача, стремящегося обрести хорошее *legato*, врезалось следующее общее правило: не поднимайте пальца со струны, пока не услышите, что уже зазвучала другая.

Глава шестая

ТЕХНИКА ЛЕВОЙ РУКИ

Игра только в одной позиции - вещь настолько элементарная, что с трудом может оправдать употребление термина «техника» в наиболее распространенном смысле этого слова. Я начинаю рассмотрение техники левой руки лишь с перемены позиций, после чего уже перейду к нажиму пальцев на струны, а затем и к некоторым соображениям по поводу гамм, других упражнений и аппликатуры.

1. Смена позиций

Переходя из одной позиции в другую, ученик должен приложить все усилия к тому, чтобы эта перемена, или скорее перенесение руки из одного положения в другое, начиная с первой позиции, совершалась беззвучно. Это - первое и наиболее важное условие. Например, при игре гаммы на струне Е первый палец, переходя в третью позицию, должен проделать это без малейшего слышимого *glissando*. Даже тогда, когда первый палец твердо стоит на струне, им никогда не следует давить вниз с такой силой, чтобы затруднить переход в следующую желаемую позицию. Подобно этому, переходя обратно в первую позицию, первый палец не должен оставлять струну в течение указанного движения и обязан твердо стоять на месте, в то время как второй палец, который держится по возможности ближе к первому, должен быть готов занять место последнего в первой позиции настолько быстрым движением, чтобы *glissando* стало немыслимым. Переход этот желательно производить так же неслышно и незаметно, как делается *legato* от одной ноты к другой на рояле в следующей гамме:



Следует применять то же правило при восходящем или нисходящем движении вторым и третьим пальцами: для всех струн правило остается неизменным, независимо от того, какие пальцы употреблены:



Если вы пренебрежете этим указанием или не обратите на него достаточного внимания, то можете быть уверены, что ваша беспечность испортит как певучую фразу, так и блестящий пассаж. Даже при хорошей интонации и приятном тоне, неловкая перемена позиций всегда производит ужасное впечатление.

Хотя большой палец и не играет важной роли при переходе из одной позиции в другую, тем не менее я остановлюсь на некоторых деталях. В первой позиции не следует крепко прижимать большой палец к шейке инструмента; им не нужно также судорожно сжимать гриф, что часто случается, в особенности с начинающими скрипачами. Большой палец должен лишь слегка касаться шейки и следовать за первым пальцем при переходах в разные позиции, помогая таким образом руке свободно передвигаться вверх и вниз вдоль шейки, за исключением переходов в высокие позиции: пятую, шестую, седьмую и т. д. В подобных случаях большой палец выполняет функцию точки опоры; его необходимо держать посередине, там, где кончается шейка, близ ребер. При переходах обратно, в более низкие позиции, большой палец постепенно отодвигается и этим помогает руке совершить плавный незаметный переход. Слишком много, как мне кажется, говорится о значении большого пальца. Чрезвычайно часто приезжающие издалека ученики спрашивают меня, что делать с большим пальцем. Я всегда советую им не думать о нем слишком много и указываю на вышеизложенные правила, настаивая на том, что главная обязанность большого пальца заключается в поддержании скрипки в углублении, образуемом большим и первым пальцами, для того чтобы инструмент не выпадал из руки играющего. В этом, по моему убеждению, и заключается его первичная функция, а за ней уже идут другие функции, описанные мною.

2. Давление пальцев на струны

Вопрос о силе нажима пальцев является одной из тех широко дискутируемых проблем, по поводу которых существуют диаметрально противоположные суждения. Мастера прошлого века не давали на этот счет указаний, предоставляя разрешение вопроса частично учителю и частично интуиции ученика. Предполагалось, что преподаватель должен был, исследовав пальцы и руку учащегося, решить, какая степень давления желательна в каждом отдельном случае, и посоветовать употребление сильного или слабого нажима пальцев на струны соответственно действительной физической силе

ученика. Или считалось, что педагогу следует принимать во внимание форму руки учащегося, а интуиция последнего подскажет ему разницу в его тоне, происходящую от большей или меньшей силы пальцевого давления.

Старые мастера были правы, не давая категорических указаний по этому поводу, ибо последние должны изменяться соответственно каждому отдельному исполнителю. Существуют пальцы, подобные стали, которые, падая на струны, дают без усилий давление, достаточное для вызывания необходимого вибрирования, когда струн коснется смычок. Другие, менее благодарные от природы, пальцы принуждены нажимать сильнее, чтобы добиться того же эффекта.

Как нельзя дать одну и ту же характеристику двум музыкантам (что правильно в отношении их рук и пальцев), так же абсурдно пытаться создать правила для зависящих от них явлений.

Существуют специальные монографии, советующие «расслабление» руки при каждом случае. Я тоже верю в ослабление, если этим словом обозначать отдых во время работы или употреблять его в качестве синонима определенной эластичности правой руки, свободы кисти и легкого нажима пальцев на трость. Но когда речь заходит о «расслаблении» левой руки, иначе говоря - пальцев левой руки, я придерживаюсь противоположного мнения. Я, действительно, так глубоко уверен в неправильности этого понятия, что настаиваю на следующем утверждении: пальцевое давление должно в точности соответствовать физической силе. Идя дальше, я говорю, что чем больше стремятся ослабить звук, например в *piano* и *pianissimo*, тем больше следует увеличивать давление пальцев, в особенности в позициях, где струны подняты выше над грифом, а также на высоких нотах на струне E:



Чем больше давление пальцев на гриф в данном регистре, тем скорее будут вибрировать эти ноты под легким нажимом смычка. Кроме того, чем больше форсируется звук на этих высоких, пронзительных нотах, тем неприятнее они действуют на слух, потому что колеблющаяся часть струны между пальцем и подставкой слишком коротка.

3. Гаммы и другие упражнения

Существует один и только один действенный способ обрести необходимую технику левой руки, который может придать ей нужную свободу действий, силу и гибкость, то есть необходимые пальцам качества. Средство это заключается в гаммах и специальных упражнениях, и все стремящиеся к совершенствованию в скрипичной игре принуждены подчиниться этой самодисциплине, если хотят добиться цели. Можно посвящать ей больше или меньше времени, в зависимости от физических и психических данных, но каждый должен рано или поздно получить это воспитание.

Чтобы достигнуть даже ограниченных успехов, а совершенствоваться в искусстве можно бесконечно, не только рука скрипача должна быть приспособлена к этой цели, но и обладатель ее должен быть терпелив, честолюбив и способен к тяжелому, постоянному труду. Это - долгий, трудный путь, в особенности бесплодный и обескураживающий тех будущих музыкантов, которые не заложили фундамента своего искусства в том возрасте, когда большинство детей играет с товарищами на улицах и среди зелени общественных парков. Гениям или большим талантам редко удается воспользоваться радостями детства.

Что касается скрипачей, то чем раньше начнется серьезная работа, тем лучше. В раннем детстве, в возрасте шести или семи лет, когда мускулы еще обладают мягкостью и одновременно определенной эластичностью, они лучше всего поддаются воспитанию и подготовке к будущей великой роли, которую они призваны выполнить - к развитию технического мастерства. Даже в этом раннем возрасте за ребенком должен наблюдать добросовестный, опытный преподаватель. Глубоко ошибаются те, кто думают, будто для этого пригоден любой учитель и что самая дешевая скрипка вполне хороша для начинающего. Никогда не следует забывать, что даже наиболее одаренный ребенок почувствует отвращение и разочарование, услышав резкий, неприятный звук дешевой скрипки, а в особенности во время первых уроков, когда неискушенный в искусстве держать смычок, не зная, как приладить его к струнам, он двигает им вперед и назад, держа смычок иногда почти перпендикулярно к подставке.

Из истории музыки и биографий великих скрипачей известно, что большинство из них начало учиться в возрасте от пяти до семи лет. Я знаю, что Иоахим, Венявский, Сарасате, Вильгельми, позже Эльман, Цимбалист, Хейфец, Тоша Зей-дель, Кэтлин Парло, Эдди Браун, Михаил Пиастро, Макс Розен и другие артисты, в настоящее время выступающие перед публикой, начали играть на скрипке тогда, когда другие дети тех же лет еще играют в игрушки.

Я столько говорил о жертвах, которые должен принести начинающий ученик ради своего искусства, именно в связи с изучением гамм и упражнений, потому что этому неизбежному и не слишком привлекательному средству учащийся бывает принужден посвятить себя с первых ступеней работы. Каков же первый шаг в изучении гаммы? Прежде всего играйте гамму на протяжении только одной октавы, обращая сугубое внимание на интонацию. Если ваш преподаватель действительно добросовестен, он не пропустит ни одной фальшивой ноты, и вы таким образом привыкнете с самого начала, работая с ним, следить за собой.

Лучший «абсолютный слух» можно по небрежности испортить, и ошибочная интонация полутонов - распространеннейший недостаток скрипачей - такая угроза, которой вы должны особенно остерегаться. Если полутоны недостаточно близки друг к другу, интонация всегда будет сомнительной. Невнимание к исполнению последовательностей полутонов является основой дурной интонации. Отсюда, конечно, еще не следует, что учащийся может быть невнимателен также к развитию правильной интонации целых тонов. Расстояния между интервалами, уже очень незначительные в первой позиции, перестают поддаваться измерению, даже с помощью лупы, в позициях, следующих после

четвертой. Поэтому старайтесь с самого начала достигнуть наиболее чистого интонирования последовательностей тонов и полутонов.

Выучив несколько мажорных и минорных гамм на протяжении одной октавы, можете проиграть медленно гамму в две октавы, употребляя сначала штрих *detache*, а затем - *legato*, сперва играя по четыре ноты на каждый смычок, затем - по восемь нот, а позже - столько нот, сколько сможете исполнить ровно и гладко, красивым, полным звуком.

Педагог хорошо сделает, если будет разнообразить гаммы короткими легкими пьесами мелодического характера, с аккомпанементом второй скрипки или фортепиано. Это увеличит интерес учащегося к инструменту и занятиям и одновременно разовьет его слух, вкус и музыкальную восприимчивость.

Существует значительное количество учебного материала, который может быть для этого использован. Можно начать с гамм, аранжированных Эрнестом Лентом. Ценные теоретические и исторические указания по поводу музыки старых мастеров имеются в сборнике «Scales and Chord Studies for Violin» William'a F. Harnich'a. В «Гаммах» Шрадика и первом выпуске его «Школы техники» содержатся упражнения для развития левой руки.

4. Хроматические гаммы

Ученики слишком часто пренебрегают изучением хроматических гамм, невзирая на тот факт, что эти гаммы встречаются во многих концертных пьесах. Весьма важно, чтобы каждая нота выделялась ясно и отчетливо, иначе всю гамму можно будет принять за кошачьи крики. Чем больше указывают на это учащимся - тем лучше.

Основой хроматической гаммы является движение по полутонам, которое в восходящем или нисходящем порядке должно производиться быстро - не в смысле музыкального темпа, а по характеру самого движения пальцев. Быстрота движения пальцев должна развиваться безотносительно к музыкальным темпам, которые могут быть, по желанию, очень медленными. Это - первое правило при изучении хроматических гамм.

Второе правило заключается в том, что при переходе с одной струны на другую в нисходящей гамме все четыре пальца должны упасть на место одновременно. В результате сдвиг больше, чем на полтона, становится невозможным; подобная гамма звучит точно и ясно, и упомянутое мяуканье будет избегнуто.

В хроматических гаммах также следует упражняться в различных позициях. Эти гаммы производят приятное впечатление, если исполняются с такой же отчетливостью, как и на фортепиано, и исключительно привлекательны и эффектны в том виде, в каком они встречаются в концертах Шпора. Кроме чисто музыкальной ценности, они представляют также превосходное средство для укрепления пальцев.

Богатый материал для изучения хроматических гамм можно найти в вышеуказанных «Scales and Chord Studies for Violin» W. F. Harnich'a. Этот сборник содержит также упражнения арпеджио во всех мажорных и минорных тональностях, использовать

которые, как средство расширения и укрепления техники учащихся, я искренне советую. Молодому музыканту не следует, кроме того, пропускать включенные в упомянутый сборник арпеджированные упражнения в септаккордах и нон-аккордах, так как они превосходны для совершенствования интонации.

5. Аппликатура

Аппликатура, прежде всего, - явление индивидуальное; форма руки, структура и сила пальцев определяют, какая аппликатура легче или труднее для каждого отдельного ученика. Аппликатура, удобная для одной руки, может оказаться вполне непригодной для другой. По этой причине редакторы педагогической скрипичной литературы должны прежде всего задать себе вопрос, нормального ли размера, то есть не слишком ли велики или малы, их руки, и лишь тогда указывать аппликатуру, исходя от той, которую может успешно использовать нормальной формы рука. Что касается ненормальных рук, то можно всегда найти аппликатуру, которая для них применима.

Вообще же ученик должен руководствоваться, главным образом, «ритмической аппликатурой», то есть выполнять смены позиций в соответствии с ритмическим делением пассажа.



Учащиеся и молодые музыканты хорошо сделают, если будут остерегаться приведенных в предыдущих примерах антиритмических аппликатур, при употреблении которых нарушается смысл и характер музыкальной фразы.

Способности начинающего ученика, успехи, которые он делает, и в еще большей степени здравый смысл преподавателя должны установить постепенный ход его развития и оградить от случайных продвижений скачками и рывками. Очень часто педагоги дают учащемуся чересчур трудные пьесы, превышающие его возможности, к которым он еще не подготовлен. Это приводит ко многим дурным привычкам, приобретаемым во время работы, ибо усилия ученика одолеть чрезмерные для него трудности заставляют его играть слишком быстро. Будучи не в состоянии следить внимательно за точностью интонации, за качеством звука и чистотой пассажей, он тем самым способствует игре, лишенной уравновешенности и порядка, обманывая себя ложной техникой.

Лишь в очень редких случаях ученик, благодаря большому таланту и незаурядным природным данным, поднимается, если только его музыкальная сознательность соответствует остальным качествам, над общим уровнем совершенства учащихся. Тогда естественно появляется желание его окончательно испробовать. Хорошо в качестве эксперимента дать ему задание, превышающее его возможности, которое послужит пробой для определения размеров таланта ученика и образцом того, что он в состоянии сделать. Если эксперимент удастся, то есть если по истечении некоторого времени ученик сможет удовлетворительно справиться с трудностями, он докажет этим, что «сделан из материала виртуозов» и, развивая таким способом свое дарование, получит подтверждение будущим успехам.

Я, лично, впервые сделал подобный опыт с Мишей Эльманом, тогда мальчиком 12 или 13 лет и моим учеником в Петербургской консерватории. Его выбрали для исполнения первой части концерта Чайковского на публичном экзамене. Я прекрасно учитывал, что эта задача будет тяжелым испытанием для ребенка, но тем не менее попробовал проделать такой опыт на одной из репетиций, дней за десять до экзамена; он не мог сыграть ход терциями в каденции. Заставив его повторить ход несколько раз подряд, я сказал Эльману, что он не сможет играть Чайковского и что ему придется приготовить для экзамена другую пьесу. Мальчик, чуть не плача, но решительным тоном, ответил, что на экзамене пассаж будет сыгран хорошо, и что я буду доволен его исполнением. Я сказал ему о своих сомнениях на этот счет, ввиду короткого промежутка времени, оставшегося для его упражнений перед экзаменом. В действительности, я не собирался разочаровывать мальчика, мне, наоборот, хотелось предоставить ему лишний шанс для успеха. Поэтому я и предложил Эльману взять другую выученную пьесу, которую он играл в течение года, но в то же время продолжать работу над концертом; таким образом, на генеральной репетиции он сыграл бы мне оба номера, и тогда вопрос о том, какой из них он смог бы исполнить на экзамене, решился бы окончательно. На генеральной репетиции он начал с Чайковского - и не было никакой необходимости играть другую пьесу, ибо ход терциями звучал превосходно.

В данном случае, благодаря выдающемуся таланту и энергии мальчика, опыт удался. После этого я знал, чего можно было от него ждать, и будущее доказало, что я был прав.

Семь или восемь лет спустя подобный случай вновь представился - на этот раз с Тошей Зейделем. Он был тогда приблизительно в возрасте Эльмана во время упомянутого экзамена. Зейдель готовил Девятый концерт ре минор Шпора, в котором главная тема

третьей части основана на ходе терциями, что в то время было не по силам молодому музыканту. Как мальчик, так и мой ассистент, помогавший ему готовить уроки, страшно удивились, когда я дал ему это произведение. Они не были уверены, что правильно меня поняли. Тем не менее через две недели Тоша Зейдель пришел в класс и сыграл третью часть концерта Шпора с абсолютной точностью интонации и даже с настроением.

Как с Эльманом, так и с Зейделем проделанный мною опыт оказался вполне удачным, и после него я знал, как руководить мальчиками вплоть до их дебюта. Но случаи эти, конечно, весьма редки, очень отклоняются от обычных норм, и на них нельзя смотреть как на примеры для общего подражания. Даже при наличии успеха в подобном опыте, следует все же продвигаться по прямой дороге и постепенно, а не скачками.

Мой принцип, в общем, состоял и до сих пор состоит в том, что я много требую от учеников, и, наблюдая за ними, могу прийти к определенному заключению на их счет, в зависимости от того, отвечают ли они или нет моим требованиям; я очень часто замечал, что, действуя на честолюбие учащегося, превращая какое-нибудь достижение в дело чести, добиваюсь превосходных результатов.

Глава седьмая

ДВОЙНЫЕ НОТЫ И ТРЕЛЬ

1. Гаммы в терциях

Для того чтобы укрепить пальцы и одновременно придать им гибкость, ученик должен теперь перейти к гаммам двойными нотами, однако не пренебрегая простыми гаммами, нами уже рассмотренными.

Как только достигнута некоторая степень искусства в игре последних, равно как и легкость в смене позиций, он может приняться за терции, начав с тональностей до, соль, ре, ля и ми мажор и играя их очень медленно:





Затем ученик может приняться за такую же последовательность на струнах D и A, исполняя ее в соль мажоре, а также на струнах A и E - в ре мажоре, употребляя одну и ту же аппликатуру и внимательно следя за интонацией и переменной позиций.

Так же как и при простых гаммах, при игре гамм в терциях смена позиций должна производиться неслышно и никогда не сопровождаться тем движением пальцев *glissando*, которое делает связывание неприятно заметным для опытного слуха. Существует лишь один путь для избежания этого: держите на месте второй и четвертый пальцы, прижмите по возможности ближе к последним первый и третий пальцы, а затем быстро и плавно перейдите в третью позицию:



При нисходящем движении первый и третий пальцы должны оставаться на месте; к ним придвигаются по возможности близ! о второй и четвертый пальцы с тем, чтобы, возвращаясь в первую позицию, последние заняли свое место в тот момент, когда поднимаются первый и третий пальцы:



2. Гаммы в квартах

Я часто удивлялся тому, что составители исследований и методик искусства игры на скрипке, а также издатели сборников, содержащих самые разнообразные гаммы, упускают из виду гамму в квартах.

Однако гамма чистыми квартами имеет несомненное значение для скрипача в техническом отношении, и мы часто встречаемся с ней в камерной и оркестровой музыке, а также в скрипичных соло. Хотя гамма чистыми квартами обычно не используется в своем полном виде (потому что на четвертой ступени кварта превращается из чистой в увеличенную), она тем не менее реально существует и требует к себе внимания со стороны каждого скрипача. Почему же ею всегда пренебрегали? Потому ли, что ход квартами неприятно действует на слух? Потому ли, что он запрещен законами гармонии?

Ответ на этот вопрос до сих пор мною не получен, и вопрос этот не был поднят ни в одном сборнике гамм. Тем не менее гаммы в квартрах являются в высшей степени полезным упражнением для развития интонации:



Данное упражнение следует исполнять так, как написано, а также в нисходящем движении и в различных мажорных и минорных тональностях. Учащийся, несомненно, заметит, что значительно труднее играть с хорошей интонацией гаммы в квартрах, чем гаммы в терциях, секстах и т. п. Кроме того, если он приложит усилия к ее овладению, ему будет позже значительно легче исполнять флажолеты (большинство которых основано на том же интервале кварты) с чистой и совершенной интонацией.

Я заметил, что очень многие ученики, даже вполне подвинутые с технической точки зрения, затрудняются играть флажолеты, не подозревая истинной причины своего смятения. Они настраивают скрипку с величайшей внимательностью, натирают смычок канифолью, но это не мешает их флажолетам звучать фальшиво. Тогда, не находя источника своих затруднений, они теряют терпение и играют дальше, с тем чтобы в следующий раз добиться тех же неудовлетворительных результатов.

В подобных случаях я советую ученикам методично упражняться в гаммах квартами, настаивая на особом внимании к положению четвертого пальца. В добавление к этому абсолютно необходимо, чтобы смычок хорошо лежал на струнах, однако не форсируя звука. Это средство всегда служит разрешением практической проблемы; ответ же на поставленные мною выше вопросы о пренебрежении в учебной практике гаммами в квартках я оставляю будущим составителям сборников скрипичных гамм и упражнений.

3. Гаммы в секстах

В обоих случаях - и при нисходящих и при восходящих гаммах в секстах - я заставляю учеников держать один палец на месте до тех пор, пока это возможно. Ибо если держать его иначе, то есть так, чтобы оба пальца были подняты одновременно, образуется пустота, слышно вибрирование одной из открытых струн, и становится невозможным сыграть пассаж секстами legato. Но который из пальцев должен оставаться на месте для того, чтобы создалась связующая нить гаммы, это - вопрос, который следует решать играющему. Если ученик обычно ищет указаний среди разнообразных аппликатур в сборниках гамм, пусть он выберет среди них наиболее ему подходящую. Молодой музыкант найдет ценное собрание материала в «Scales Studies in Double Stops» («Упражнения в двойных нотах») А. Блоха и во втором выпуске «Школы техники» Г. Шрадика.

4. Простые октавы

Большинство учеников-скрипачей находят, что игра октавами с совершенной чистотой интонации при помощи первого и четвертого пальцев представляет собой большую трудность.

Однако этот интервал, встречающийся в музыке любого рода, входит в качестве важной составной части в скрипичную технику. Иногда случается, что первый палец сбивается с правильного пути; чаще всего обычно именно он не выполняет своих функций. Подчас четвертый палец рискует продвинуться вслепую или же оба пальца отклоняются от нужного положения, пока учащийся, не будучи уверен, двигаться ли ему вперед или отступить, кончает ход септимой или децимой, благодаря судьбу за то, что не очутился где-нибудь между этими двумя интервалами.

Для того чтобы преодолеть трудности и добиться удовлетворительного исполнения октав, я советую учащимся сосредоточить внимание исключительно на первом пальце и не заботиться о четвертом. Обычно же ученик стремится сделать как раз противоположное, вследствие чего интонация всегда бывает фальшивой. Я заставляю моих учеников упражняться в октавах следующим образом: оба пальца (первый и четвертый) стоят на месте, но смычок касается только нижней струны (первый палец), в то время как четвертый палец, двигаясь беззвучно в полном смысле этого слова, в точности повторяет действия первого.

При таком способе все внимание ученика бывает сосредоточено на первом пальце, а так и должно быть, поскольку первый палец ведет за собой четвертый и, таким образом, последний находит дорогу без излишних затруднений.

Сама собой разумеется, что движение обоих пальцев должно производиться быстро (даже при медленном темпе), с целью избежать ужасающе кричащего *glissando* от одной ноты до другой. Вообще в тех случаях, когда речь идет о смене позиции, последняя должна быть произведена (будь то при игре простыми или двойными нотами) так же, как если бы подобные пассажи были сыграны на фортепианной клавиатуре превосходным артистом.

5. «Фингерированные» октавы

«Фингерированные» октавы, насколько я смог установить, являются достижением последней четверти прошлого века. Вполне возможно, что их употребляли и до этого времени, но я никогда или почти никогда не слышал об этом в молодости. Ни один из моих учителей - ни Хельмесбергер, ни Якоб Донт, ни Иоахим - не заставляли меня играть октавы «фингерзациями».

Так было до тех пор, пока Вильгельми не сыграл концерт ре мажор Паганини. В каденции собственного сочинения к этому концерту он ввел гамму «фингерированными» октавами. Тогда я и услышал их впервые.

Благодаря новизне, а также мощи и мастерству, с которыми Вильгельми их исполнил,

«фингерированные» октавы произвели большое впечатление. Но для того чтобы играть их так же, как он, необходимо иметь его колоссальную руку и его длинные, гибкие пальцы:



Однако в скрипичной литературе того периода нет никаких следов двойных «фингерированных» октав. Ни Паганини, ни Вьетан, ни Эрнст (за исключением его транскрипции «Лесного царя» Шуберта), ни Венявский, ни Баццини не применяли их в своих сочинениях, представляющих цвет виртуозных композиций эпохи.

6. Децимы

Для успешных упражнений в децимах необходимо следовать тем же правилам для первого и четвертого пальцев, которые изложены в разделе об октавах. Для коротких пальцев первая позиция покажется трудной из-за большого растяжения пальцев; тем не менее если придать левому предплечью достаточный наклон в сторону струны E, то данную трудность удастся преодолеть.

7. Трель

Я не боюсь утверждать, что превосходная трель принадлежит к числу наиболее поразительных достижений виртуоза. Существует длинная и короткая трель, но, независимо от ее протяженности, для исполнения необходимо и важно наличие соответственного строения руки и мускульной силы, удвоенных гибкостью, сообщающей пальцам быстроту и непрерывность в движении, приближающемся по эффекту к подобным же свойствам электрического звонка.

Существуют такие, наделенные счастливым даром, пальцы, которые не испытывают ни малейшей трудности при извлечении продолжительной трели с полной равномерностью движения. Но есть и менее благодарные пальцы, которые, несмотря на долгие и упорные упражнения, никогда не достигают большего, чем посредственное исполнение трели. Так, Вильгельми, великий скрипач и один из тех, кто прославился своей физической выносливостью, не обладал ни хорошей трелью, ни хорошим staccato. Но в возмещение этого он умел извлекать из своего Страдивари самые полные и мощные звуки, какие только я могу припомнить, ибо я слышал его в России около сорока или сорока пяти лет тому назад.

Наоборот, Венявский и Сарасате обладали стремительной и точной, чрезвычайно длинной трелью, являвшейся прекрасным подтверждением их технического мастерства. Иохим блистал преимущественно короткой, стремительной трелью. Поэтому он играл Allegro из сонаты «Les trilles du Diable» Тартини, основанное на подобного рода короткой трели, с неподражаемым искусством.

Для получения красивой - безразлично длинной или короткой - трели пальцы, прежде

всего, должны быть укреплены гимнастическими упражнениями, систематически повторяемыми изо дня в день. Практический и пригодный для этого материал собран в уже упомянутых сборниках упражнений в двойных нотах; к последним следует прибавить специальные упражнения для укрепления пальцев, особые в каждом индивидуальном случае. Естественно, что для достижения полного успеха в этой работе необходимо обратить особое внимание на те пальцы, которые сам ученик считает слабыми, ибо степень слабости пальцев бывает различна в каждом отдельном случае. Слабы ли ваши третий и четвертый пальцы, первый и второй или же они все - нужно тренировать и укреплять их в отдельности и поочередно, в то время как три остальных свободных пальца помещаются на различных струнах (см. «Finger-Strengthening Exercises» А. Блоха, а также первую и вторую тетради «Школы техники» Г. Шрадика).

Для достижения короткой и быстрой трели в пассажах может быть употреблено следующее упражнение:



или:



Для пассажей, требующих еще более стремительного движения, вместо двойного опускания пальца (см. выше) можно использовать трель с одним опусканием, как это видно из следующего упражнения:



Медленным и четким движением поднимите палец, затем опустите его и ударьте им о струну, не позволяя всей руке принимать участие в этом действии. Помните, что при упражнениях для укрепления слабых пальцев только одни пальцы должны ударять по струнам, а ни в коем случае не вся рука. Не надейтесь преодолеть ваши затруднения с самого начала и не позволяйте жажде немедленного успеха обескуражить вас. Иногда приходится затратить даже целые годы усилий, пока удастся преодолеть слабость мышц; однако благодаря систематической и упорной работе можно, действительно, добиться если не блестящей, то во всяком случае красивой и звучной трели.

Я всегда учил моих учеников, что мелодический рисунок не следует приносить в жертву трели, которая, прежде всего, является только украшением. Чтобы избежать этого прегрешения против музыкального вкуса, необходимо всегда завершать трель возвращением к той ноте, с которой трель была начата (см. предыдущие примеры); с этой целью скрипачу следует акцентировать ту ноту, к которой нужно вернуться.



Это имеет не меньшее значение и для достижения большего разнообразия трели.

8. Аккорды

При игре аккордов слабым местом обычно является самое начало извлечения аккорда. Большинство молодых скрипачей уверено, что если при этом они используют сильный нажим смычка на струны и применяют всю тяжесть руки, то добьются полного и сочного звучания. В действительности же произойдет противоположное. Волос смычка а, вследствие чрезмерного давления на струны, задержит естественное колебание (вибрацию) струн; вместо сильного и чистого тона получится скрежещущий звук. Несмотря на силу, по своему качеству он будет подобен звуку, получаемому, когда ученик начинает играть вниз смычком и неожиданно делает движение всей шириной волоса смычка вместо того, чтобы употребить лишь три четверти его поверхности. Только эластичная кисть и, прежде всего, тенденция держаться середины между грифом и подставкой, скорее приближаясь к последней, чем удаляясь от нее, удержат руку при игре аккордов от падения назад к грифу и, следовательно, от извлечения свистящего, неприятного звука. Итак: 1) начинайте аккорд от кисти, употребляя не более трех четвертей поверхности волоса смычка; 2) нажимайте слегка и старайтесь удержать смычок посредине между подставкой и грифом; 3) всегда берите две ноты одновременно, как это видно из следующего примера:



Глава восьмая

УКРАШЕНИЯ И PIZZICATO

1. Мордент, группетто, форшлаг.

Мордент и группетто были широко и часто употребляемыми украшениями в скрипичной литературе прошлых веков. Они встречались преимущественно в ариях и медленных частях сочинений, выразительное исполнение которых зависело от вкуса и музыкального чутья артиста. Правда, тогда использование украшений было утрированным, но самый вопрос о них остается неразрешенным, и нам все еще предстоит разработать ряд правил, которые могли бы служить авторитетным руководством как учителю, так и ученику. В наши дни, как и в прошедшее время, применение украшений в скрипичной игре зависит от личной точки зрения преподавателя на этот предмет, и они играют так, как диктует

их индивидуальный художественный здравый смысл.

Еще Леопольд Моцарт, отец Вольфганга Амадея, жаловался в своей «Grundliche Violinschule», что скрипичные соло обременены орнаментацией до степени, угрожающей полным исчезновением главного элемента музыки - мелодии. В концертах Виотти и Паганини нет указаний на исполнение орнаментики. Этот пробел был позже заполнен обработками и украшениями, добавленными Давидом, Вильгельми, Крейслером и другими. Наоборот, Роде, Крейцер и Шпор всегда старательно указывали исполнение орнаментики в своих произведениях, а Иоганн Себастьян Бах и Моцарт со скрупулезной заботливостью украшали те части и отрывки своих сочинений, которые, по их мнению, этого требовали, не говоря уже о Бетховене, богатство и красота орнаментальных нюансов которого неподражаемы. Музыканту, действительно, нет надобности изменять или добавлять что-нибудь в целях украшения в произведениях этих великих мастеров.

Существует несколько разновидностей орнаментики в скрипичной музыке; при апподжиатуре или форшлаге, как видно из следующего примера:



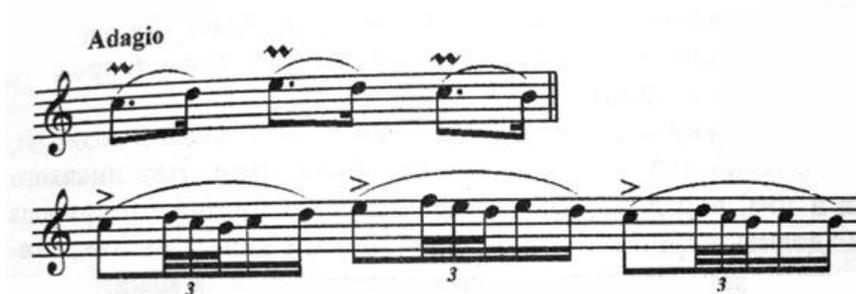
несмотря на дополнительные мелкие ноты, ритм не нарушается. Эти украшения не входят в метр, и, играя их, скрипач должен руководствоваться исключительно своим ритмическим чувством.

Все украшения подобного рода подчиняются тому же закону. Нота перечеркнутая (а) исполняется коротко, в то время как неперечеркнутая (б) заимствует половину своей длительности у предшествующей ей ноты, но таким образом, чтобы общий ритм не нарушался. При этом, разумеется, не учитываются изменения в длительности ноты, у которой половина была заимствована.

Затем следует мордент, состоящий из трех нот:



в котором акцент неизменно падает на длинную ноту. Эти морденты часто обозначаются специальным знаком, что видно из следующего примера:



Основным правилом, которого должны придерживаться играющие медленную пьесу или кантиленную фразу, является столь же медленное исполнение мордента, для того чтобы оно не противоречило общему характеру фразы.

2. Pizzicato

Pizzicato, или защипывание струн, иначе говоря приведение их в звучание не смычком, а непосредственно пальцами, является ценным скрипичным эффектом и выполняется двумя способами: правой и левой рукой.

Pizzicato правой руки производится ее первым пальцем; большой палец служит опорой у края грифа, в то время как первый палец дергает или «защипывает» струну подушечкой, но не ногтем пальца. Струна не должна дребезжать в момент щипка, так как это дает неприятный по окраске звук. Дайте ей прозвучать свободно и полно, защипнув ее в направлении от струны G к струне E, без всякого усилия и всей шириной кончика пальца, но при этом только его подушечки. Pizzicato, извлеченное подобным образом, обладает звучностью, с которой можно сравнить лишь звук арфовой струны, защипнутой пальцем опытного артиста.

Исполненное чисто и отчетливо, Pizzicato чрезвычайно эффектно как в оркестровых и камерных произведениях, так и в сольных; например, в первой части трио си-бемоль мажор Бетховена и в первой части его же струнного квартета ми-бемоль мажор, ор. 76.

Я останавливаюсь именно на этих двух сочинениях, чтобы показать, каким необходимым и важным художественным элементом может быть красивое, звучное pizzicato для достижения музыкального эффекта в составной части значительного и глубокого произведения.

Отличным от pizzicato правой руки является стремительное, блестящее pizzicato, извлекаемое пальцами левой руки. Быстрые пассажи pizzicato встречаются в сочинениях Паганини, а также в произведениях Эрнста и Баццини.

Защипывая струну левой рукой, оттяните руку влево в положение прямо противоположное ее обычному Нет никакого сомнения в том, что для удовлетворительного pizzicato природа должна наделить скрипача соответствующими данными Так, важную роль при извлечении pizzicato играет качество кожи, покрывающей кончики пальцев. Если кожа исполнителя тонка и мягка, pizzicato не прозвучит; если же

подушечки пальцев покрыты более жесткой и упругой кожей, *pizzicato* получится чистым и сильным.

Пусть не думает ученик, что, сильно «дергая» струну, он извлечет больше звука. Он лишь попусту потратит время на излишнее усилие единственным результатом последнего будет неприятный, режущий, скрежещущий звук, и к тому же кожа пальцев будет так раздражена, что на ней могут появиться волдыри, мешающие играть в течение многих дней.

Глава девятая

ФЛАЖОЛЕТЫ

1. Натуральные флажолеты

На каждой открытой струне скрипки можно извлечь четыре натуральных флажолета. Подобным же образом аналогичные флажолеты получаются на струнах D, A и E. Флажолеты могут исполняться как указанной в примере аппликатурой, так и другой, в различных позициях, где только пальцы в состоянии извлечь тот же натуральный флажолет.

2. Искусственные флажолеты

Искусственные флажолеты играть труднее, чем натуральные; поэтому необходимы детальные упражнения для их исполнения и достижения настоящего эффекта в флажолетном звучании. Для овладения ими существует одно незаменимое правило: надо упражняться медленно и внимательно следить за тем, чтобы четвертый палец, который в сущности извлекает флажолет (первый палец твердо стоит на месте), слегка касался струны в крайней точке интервала чистой кварты, а также, чтобы это было точно произведено в нужном месте. Малейшее уклонение в отношении интонации отрицательно скажется на звучании флажолета. В таких случаях вину обычно сваливают на дурную погоду, если идет дождь, на сырость, если светит солнце, или, за неимением иных подходящих объектов, на температуру комнаты, в которой приходится играть. Иногда же причиной неудачи становится волос смычка, канифоль и струны. Между тем ошибка обычно происходит по вине четвертого пальца (или первого и четвертого вместе), не попавшего на нужное место.

Последствия подобной ошибки еще огорчительнее, когда ход флажолетами встречается в какой-либо части того или иного сочинения, - безразлично, медленной или быстрой-определенного произведения. Для избежания всех этих препятствий учащемуся надо предварительно поупражняться в игре чистыми квартами, с тем чтобы пальцы приучились к правильной интонации, например, как это показано ниже:



и так далее в восходящей секвенцеобразной последовательности до:



и в нисходящей, а также исполняя нисходящие и восходящие гаммы в различных тональностях. Для большей уверенности следует тренировать четвертый палец до тех пор, пока он не начнет механически опускаться на чистую кварту при любых ключевых знаках, так как искусственные флажолеты играют во всех тональностях.

Что касается смычка, то начало его движения должно быть не напряженным, свободным, не следует бросать смычок на струны. Важнее всего помнить, в связи с этим, что пальцы должны занять нужное положение на струне прежде, чем началось движение смычка. Наблюдайте за тем, чтобы рука подвигалась свободно и постепенно, без помехи со стороны смычка, и лишь тогда начинайте вести последний, когда рука уже находится в желаемом положении. Я признаю, что подобная тренировка сложна, но ученик, стремящийся стать подлинным виртуозом, должен решиться предпринять ее и овладеть ею, если хочет добиться цели.

3. Двойные флажолеты

Длинные пальцы и большая рука - первое важное условие для игры двойными флажолетами, учитывая большие расстояния между различными интервалами и разные струны, которые должны быть прижаты. Наряду с этим, необходим абсолютный слух, соединенный с уверенным чувством грифа и определенной ловкостью комбинирования интервалов в каждом отдельном случае.

Существуют три различные группы искусственных флажолетов: 1) основанные на большой терции; 2) основанные на чистой кварте (уже упомянутые выше) и 3) основанные на чистой квинте. Эти три интервала, комбинированные с натуральными флажолетами, служат основой для образования двойных флажолетов:

Специального материала, пригодного для методического изучения двойных флажолетов, весьма немного, очевидно по той причине, что они редко употребляются. Кроме того, для них требуются предрасположенные от природы руки и пальцы, а также крепкие нервы, способные вынести пытку звучания фальшивых нот, столь часто случающуюся во время упражнений. Тем не менее, даже при наличии природных способностей и всевозможных

благоприятных физических данных, не исключен некоторый риск при публичном исполнении двойных флажолетов. Временами, при изменении атмосферных условий, струны расстраиваются. В подобном случае добиться чистого звучания двойных флажолетов - выше человеческих Сил, и, независимо от опытности и изощренности исполнителя, можно промахнуться к великому изумлению тех слушателей, которые не знают о настоящей причине случившегося.

Существует особый отдел, посвященный флажолетам, в «Скрипичной школе» Рихарда Гофмана (третья и четвертая части), изданной Циммерманом в Лейпциге.

Глава десятая

НЮАНСИРОВКА И ФРАЗИРОВКА

1. Нюансы

Молодой скрипач, имеющий средние способности, обычно не придает должного значения оттенкам («нюансам») в музыке. Такой музыкант склонен думать, что, играя корректно, ритмично и в крайнем случае темпераментно, он делает все возможное для исполнителя. Тем не менее он никогда не может надеяться стать подлинно хорошим скрипачом, если пренебрегает той важной стороной музыки, которая связана с музыкальностью, с истинным пониманием исполняемого произведения и с тем огромным богатством нюансировки, на которое в особенности способна скрипка. Такие гении, как Бетховен, учат нас пользоваться нюансами, развивать нюансировку. Изучайте его квартеты, трио, скрипичные сонаты, не забывая симфоний, и вы увидите такое изобилие нюансов, какое только вообще мыслимо. В дополнение ко всему гениальному мастерству и мощи Бетховен требует привнесения в его музыку всего разнообразия и красочного богатства оттенков. Он сделал еще больше: композитор постарался указать эти оттенки при помощи бесчисленных значков, стремясь придать своим сочинениям большую красочность и оживление. Бетховен прекрасно знал, что звуковая монотонность может легко испортить впечатление от любого произведения, и я не могу назвать другого композитора, который бы с такой тонкостью пользовался нюансами.

Но молодой ученик, поглощенный техническими возможностями своего инструмента, слишком охотно забывает вторую сторону скрипичного искусства, на которую должно быть обращено преимущественное внимание как на важную часть его технического развития и как на средство поднять исполнение учащегося до артистического уровня. Средний ученик не придает значения разнице между *piano* и *pianissimo*, не отличает ясно *forte* от *fortissimo* и *mezzo forte* и, что хуже всего, игнорирует значение *crescendo* и *diminuendo*, предшествующих *rosso* а *rosso*. Обычно он убежден, что *crescendo* значит «громче», а *diminuendo* - «тише», в то время как эти оттенки достигаются постепенно, доходя в одном случае до *fortissimo*, в другом до *pianissimo* и иногда развертываясь в том или ином направлении на протяжении нескольких тактов. Так, в иных случаях *crescendo* может привести к неожиданному *piano*. *Forte-piano* (*fp*), обозначающее энергичное

звучание, сопровождаемое немедленным ослаблением, встречается достаточно часто. Акцент > иногда означает ударение на сильном, а иногда на слабом времени такта. Я считаю точное выполнение этого нюанса основой всей динамики музыкального исполнения: акцент на forte, так же как и на piano, является незаменимым средством правильной музыкальной интерпретации. Считаю его настолько важным, я нахожу необходимым, чтобы акцент, естественно вытекающий из характера произведения, обозначался бы самим скрипачом над определенными нотами каждой пьесы, в которой композитор упустил это сделать. Артист, исполняющий музыкальное произведение, подобен дирижеру, умеющему сочетать экспрессию с динамикой.

Если скрипач стремится произвести действительно благоприятное впечатление, он должен избегать монотонности и отсутствия красок; лишь применение нюансировки и акцентов в нужных местах облегчит ему разрешение этой задачи.

Монотонность - смерть музыки. Нюансировка - антипод монотонности. Берлиоз сказал однажды: «Скрипка способна к множеству явно противоположных оттенков экспрессии. Она обладает силой, легкостью и грацией, передает мрачное и радостное настроение, мысль и страсть. Надо только уметь заставить ее говорить».

«Заставить говорить скрипку» - выражение, суммирующее в одной фразе все разнообразие экспрессии. Это, конечно, - обобщение, но при расшифровке его смысла обнаруживается и вся его истинность. Тем огромным преимуществом в экспрессии, которое имеет скрипка перед всеми другими инструментами оркестра, она обязана контролю исполнителя над звукоизвлечением и его изменениями. Музыкант может заставить скрипку говорить, может заставить ее петь. Он может извлечь из своих струн разнообразную гамму эмоциональных оттенков, если только он в состоянии перевести язык чувства на выразительный язык динамики и нюансов, в переходы и изменения звуков, с помощью ритма, акцентировки и музыкальных оттенков.

Я сравнивал выше артиста с дирижером оркестра. Получив возможность оперировать всей красочной и бесконечно разнообразной палитрой современного оркестра, отзывающейся на малейшее его указание, дирижер, играющий на человеческой клавиатуре, освобожденный от забот о самом физическом процессе звукоизвлечения, казалось бы, имеет преимущество перед скрипачом. Однако последний только со своими четырьмя струнами обладает, несмотря на значительно более ограниченный звуковой объем, почти равными возможностями в смысле разнообразия экспрессии. То, что он теряет в отношении контрастов и инструментальных тембров - ибо на скрипке нельзя воспроизвести звуки деревянных и медных духовых инструментов, - музыкант восполняет изумительной гибкостью и разнообразием самого скрипичного тона. Ни на одном духовом инструменте - флейте, гобое или кларнете, - как бы на них хорошо ни играли, не избежать монотонности при сольном исполнении, если их слушать достаточно долго. Причина этого кроется в меньшей гибкости их тембра. Звук же скрипки обладает почти беспредельным экспрессивным разнообразием, если он извлекается хорошим музыкантом. С этой стороны скрипка возвышается над другими струнными инструментами. Возьмем, например, виолончель, являющуюся преимущественно мелодическим, лирическим инструментом. Она играет роль баритона среди струнных, и непрерывная мелодическая

линия, а не блестящие колоратурные пассажи, является ее естественным выразительным средством. Правда, существуют исключения из этого правила. Давид Поппер умел пользоваться высочайшими регистрами в произведениях, поразительно эффектных благодаря их стремительным темпам и блестящим пассажирам. Пабло Казальс был в состоянии добиться решительно всего от своего инструмента как технически, так и эмоционально, и заставить нас забыть, благодаря своему исполнению, что инструмент-виолончель, со специфическими чертами последней, и воспринимать лишь его мастерское владение струнами и звуком. Но, вообще говоря, виолончели как солирующему инструменту недостает разнообразных возможностей в звуковых изменениях, которыми обладает скрипка. Бетховен написал десять сонат и концерт для скрипки и лишь пять сонат для виолончели!

Пусть ученик никогда, ни на один момент не упускает из виду этот блестящий и разнообразный ряд средств выразительности, которыми обладает его инструмент. Однако наибольшее прилежание, наибольшая преданность искусству, наиболее внушительное и сознательное механическое овладение скрипкой не имеют цены без одушевляющей их эмоциональности, а внутреннюю сущность музыки можно передать слушателям только с помощью нюансировки, с помощью оттенков. Нет никакого сомнения в том, что скрипач, играющий Моцарта, Бетховена или Adagio Брамса и оставляющий свою аудиторию холодной, ни в каком случае не является настоящим артистом.

Существуют преимущественно три способа, которыми скрипач достигает правильной нюансировки. Прежде всего рассмотрим роль динамики в исполнении. Динамика - «наука о силах» - в применении к музыке является системой и теорией, объясняющей различные степени интенсивности или силы звука. Знание ее - необходимая часть технического багажа скрипача, так как динамика принадлежит к числу важных факторов художественного исполнения. Неосведомленность в точном значении динамических терминов непростительна. Но все же я не думаю, чтобы от незнания средним учеником значения этих терминов могло бы зависеть их несоблюдение. Я уже высказывал мнение, что подобные ошибки среднего ученика происходят не из-за того, что он не умеет сыграть лучше, а просто от того, что он не приучен к наблюдательности и не имеет ясного представления о чрезвычайно большой важности динамических оттенков. Учащийся слишком поглощен самим техническим процессом игры. Он не принимает во внимание, что от того, как сыграно произведение, может зависеть вопрос, стоит ли его исполнять вообще.

Тембр, то есть качество и окраска звука,- второй фактор, который следует культивировать ученику. Нет более прекрасных скрипичных эффектов чем те, которые получаются от хорошо варьированной и контрастируемой звуковой окраски.

Звук скрипки - это звук струны, но каждая из четырех струн обладает своим собственным тембром, своим особым оттенком; вероятно, нельзя найти более благородного образца использования индивидуального тембра одной струны, чем в «Арии» Баха на струне G в аранжировке Вильгельми. Художественная градация окраски и качества звука радует ухо точно так же, как художественная градация видимых красок радует глаз. Смена тембров в игре любого великого современного скрипача аналогична игре красок Коро или

Мейссонье. В обоих случаях, идет ли речь о скрипаче или о художнике, отсутствие красочности и разнообразия оттенков в звуке или на холсте свидетельствует об отсутствии подлинной артистичности.

Темп - третий фактор в триаде факторов, дающих общее представление о нюансе. Ученик так же склонен пренебрегать указаниями темпа, как им оставляются без внимания динамические знаки. Ему доступно только грубое различие между Largo и Presto, Adagio или Allegro, но он проглядывает сотню нюансов замедленного или ускоренного движения, лежащих между этими крайностями и которые он сам должен был бы уметь выполнить.

Если он не имеет настоящего представления о бесконечном разнообразии указаний темпа и об их значении, с вытекающими отсюда бесчисленными возможностями оттенков, я предложил бы ему взять какой-нибудь хороший музыкальный словарь и убедиться самому, скольким градациям подвержен темп. Прежде всего, ему надо дать освоиться с тремя главными типами музыкального движения. Первый из них характеризует постоянную и ровную скорость движения от Molto lento, медленнее которого нет темпа вообще, до Prestissimo - апогея быстрого движения. Ко второму типу относятся все темпы, указывающие ускорение движения, от accelerando до veloce; в третьем могут быть сгруппированы темпы уменьшающейся скорости от rallentando до smorzando.

К темпам, динамике и оттенкам, рассматриваемым как части нюансировки, мы должны присоединить и ритм. Если темп обозначает скорость движения, то есть степень подвижности, то ритм можно назвать внутренней сущностью движения. Акцент, о чрезвычайной важности которого я уже говорил, в действительности связан с ритмическим чувством. Скрипач, лишенный чувства ритма, - не скрипач; он так же беспомощен, как живописец, страдающий цветной слепотой. Ритм является основным принципом всей жизни, всякого искусства, а не одной только музыки. В скрипичной игре ритм должен проявляться в естественной интерпретации, согласованной с характером музыкального произведения. Ритмический акцент, придающий настоящую ценность деталям музыкальной фразировки, необходим точно так же, как и в словесной речи.

Итак, нюансы выражаются или могут быть выражены при помощи обозначений динамики, тембра, а также темпа, присоединяя к ним и ритм. Это - средства, которыми душа музыканта и исполняемых им произведений открывается слушателю. Закон, общий для всего физического мира, служит основанием к этому психическому явлению. Сама природа предопределяет музыку так же, как она предопределяет все другие искусства. И нюансировка, то есть принцип бесконечных перемен, разнообразие переходов и оттенков во всем физическом мире, представляет собой основной жизненный принцип в музыке. Но в последней, как и во всех других искусствах, трудно бывает определить, где кончается естественное и где начинается искусственное.

Одни и те же причины вызывают как вибрацию скрипичных струн под воздействием смычка, так и колебания от ветра струн эоловой арфы.

Полый корпус скрипки резонирует согласно тем же естественным законам, благодаря которым звучит пустой древесный ствол под ударами клюва дятла, и обертоны в птичьем

пения слышны в силу того же акустического закона, который обуславливает звучание обертонов скрипичных струн. Я считаю нюансировку в музыке применением свойственной природе смены настроений для музыкальных целей. Природа никогда не бывает однообразной. Скрипач, учитывающий этот факт и придающий своей игре оттенки такого же характера, как те, которые отличают каждое настроение и облик природы, никогда не будет исполнять напыщенно или утомительно: его игра никогда не будет покоиться на мертвом уровне однообразия. Естественность в качестве образца - вот мой совет каждому музыканту.

Всякий нюанс уже существует в природе, и последняя - великий учитель нюансировки. Музыканты в особенности восприимчивы к красоте природы, потому что их искусство способно к наиболее живой и разнообразной эмоциональной выразительности и обладает наиболее красноречивыми способами для ее передачи. Авторы скрипичных произведений часто в подражание природе создавали нечто чисто изобразительное и программное, в ущерб высочайшим и благороднейшим идеалам чистой музыки. Нередко пытаются они создать образ или видение путем непосредственного воздействия на слух, например воспроизводя пение птиц, свист ветра или журчание ручейка. Но подобное подражание природе в процессе творчества, вызывающее аналогичное подражание ей в исполнении, нельзя считать удачным использованием возможностей, представляемых природой. Значительно более прекрасна, более вдохновенна та музыка, которая стремится не прямым подражанием, а отражением в общих очертаниях и тембрах выразить какое-либо настроение или образ природы, то прямо подчеркивая намерение автора в заглавии вещи, то оставляя его неопределенным и зависящим в своей доходчивости от ценности самого произведения, как продукта «чистой» музыки.

При исполнении изобразительных и чисто внешних по характеру программных произведений скрипачу приходится разрешать сравнительно легкую задачу. Его исполнительская схема уже predetermined; ему лишь придется раскрашивать ее по шаблону. Нюансировка в подобном случае, больше чем в каком-либо другом, - дело сознательно направленного внимания к уже установленным деталям. Но когда приходится играть более тонкую музыку, нюансировка приобретает важное значение и требует напряженного труда.

В стандартизированных изданиях сочинений классических и современных скрипичных композиторов нюансировка указана по возможности полно и понятно. Я уже говорил о детализированном богатстве нюансировки, которым Бетховен наполнял блестящие страницы своих сочинений. В ранних изданиях скрипичных сонат Моцарта не обнаруживается столь скрупулезная заботливость, но работа последующих исполнителей постепенно восстановила их выразительную ценность. Во всех современных произведениях композиторы полностью указывают темпы, динамическую акцентуацию и эффекты, характер частей и необходимые изменения звучности. Несмотря на все эти вехи, указывающие путь к совершенному исполнению, еще остается достаточно места для выявления выразительности, колорита, эмоциональной горячности и драматической глубины, свойственных отдельному индивидууму-музыканту.

Индивидуализацию нюансировки никогда не следует доводить до аффектации. Здесь

также существует легко распознаваемая пограничная линия, перейдя за которую темперамент уже переступает эстетические нормы и превращается в карикатуру. Подлинно одаренный ученик в большинстве случаев инстинктивно чувствует границы, которые не следует переходить. В других случаях погрешности в интерпретации являются результатом настойчивого желания учащегося в точности подражать игре какого-нибудь выдающегося виртуоза и исполнить вещь так, как тот играл ее на концертной эстраде, ибо столь легко бессознательно впасть в искажение, даже будучи искренне уверенным, что вы просто подражаете интерпретации великого артиста. Излишняя напыщенность, удлиненное *ritardando*, слегка преувеличенное *rubato* - могут зачастую произвести юмористическое впечатление.

Если скрипач в состоянии сыграть сочинения Баха, Бетховена и Моцарта с той красотой нюансировки, которую требует их музыка, он может не бояться тех задач в этой области, которые возникнут перед ним в новейшем репертуаре. Техническая сложность современных произведений во многих случаях значительнее, чем в старинных; они часто предъявляют больше требования к ловкости, к пальцевой беглости и выносливости исполнителя; однако это не относится к самой интерпретации. Обратимся, например, к Баху. С точки зрения точной нюансировки, его сонаты сложнее играть, чем все когда-либо написанное Паганини. В них отсутствуют блестящие взлеты двойных флажолетов, *pizzicato*, гаммы из «фингерированных» октав, но их контрапунктический стиль, их полифонический характер чрезвычайно труден для исполнения. Нет лучшего материала для упражнения в нюансировке, чем эти сонаты Баха. Сыграть их так, как следует, исполнить эти произведения со всем составляющим их основную красоту богатством нюансировки чрезвычайно сложно. Именно потому я утверждаю: тех, кто сможет исполнить с правильными оттенками сонаты Баха, не испугают ни Лало, ни Чайковский.

Весьма многие учащиеся, технически далеко продвинутые, не могут чисто сыграть более легкие с технической точки зрения пьесы, так как считают их несостоящими серьезного труда. Это - основная ошибка музыкального вкуса и суждений. Независимо от своей легкости, любая вообще заслуживающая внимания скрипичная пьеса имеет право при своем исполнении на всю выразительность, на которую только способен артист. Многие легкие пьесы, включаемые в современные скрипичные программы для контраста с более сложными произведениями, не выглядят трудными ни на бумаге, ни при игре, но, как это часто бывает в подобных случаях, благодаря незначительности вложенной в них музыкальной мысли весь эффект таких вещей зависит от их исполнения. Без нюансов, дающих прекрасное, изменчивое освещение, без контрастирующих темпов и красок, многие из них не заслуживали бы никакого внимания. Легкие, грациозные пустяки подобного рода столь оживляются и расцветаются исполнением артиста, что мы забываем об их сравнительной музыкальной незначительности из-за очарования, которым их облачают выразительность и тонкость нюансировки.

Однако все советы и указания без соответствующей практики не имеют смысла. Не ограничивайтесь чтением того, что я пишу о нюансах и их значении для искусства скрипичной игры, не принимая при этом решения использовать на деле прочитанное. Скрипач, подобно любому другому артисту, лучше всего учится на практике. Изучайте нюансировку на скрипке. Вслушивайтесь в собственное исполнение. Играйте фразу или

пассажи различными способами, делайте переходы, меняйте выражение, играйте то громче, то тише, пока не найдете естественной интерпретации, пока те факторы, которые коллективно создают то, что мы называем нюансировкой, не сольются в гармоничном единстве экспрессии. Исходите из вашего собственного музыкального инстинкта, одновременно руководствуясь указаниями других.

Подлинное вдохновение в музыке, стремление к музыкальному творчеству, будь то в сочинении или исполнении, всегда динамично. Но это вдохновение часто просто спит на печатной странице, пока мы не заставим его жить, светиться и сиять в звуках. Каждое подлинно художественное исполнение скрипичных сонат Моцарта, Бетховена или Брамса представляет собой новое чудо. Оно пробуждает к движущей, трепещущей, зовущей жизни звуков всю красоту, таящуюся в сочетаниях и последовательностях черных нот, лишенных смысла для непосвященных. И в каждом подобном возрождении, в каждом случае, когда очарование произведения доходит до аудитории и трогает сердца, есть доля участия исполнителя; участие это заключается в интерпретации, которая является не чем иным, как нюансировкой в ее наиболее завершенном виде.

2. Фразировка

Всякая музыка состоит из ритмического, мелодического и гармонического чередования тонов. Фразировка, в применении к скрипичной игре, есть искусство придавать музыкальным фразам - будь то темы, их разработка или пассажи во всех разнообразных формах - надлежащую степень выпуклости, необходимую долю выразительности и оттенков, с должным вниманием к характеру их мелодики и ритмики и соотношениям последних. Музыкальная фраза на скрипке естественно является мелодической. Она может длиться четыре, шесть, восемь тактов или даже еще больше; все дело в том, чтобы она образовала непрерывное целое, в котором композитор выражает свои мысли и чувства.

Скрипач всегда должен помнить, что отдельная музыкальная фраза или мысль, так же как и фраза в книге, представляют собой только частицу общей мелодической линии; они важны лишь постольку, поскольку имеют значение для всей мелодической линии. Второстепенная роль подчиненных или придаточных фраз должна явствовать из исполнения их скрипачом. Он никогда не должен звуком или экспрессией поднимать их до уровня главной фразы или главных фраз. Умение определить эти зависимости - первый великий принцип фразировки. Принимаясь впервые за разучивание музыкального произведения, учащемуся необходимо постигнуть его идею в целом, получить ясное представление об его общей структуре, так же как и об отношениях одной фразы к другой, прежде чем составить себе окончательное представление о характере вещи.

Мертвящая монотонность, замечаемая в исполнении некоторых скрипачей, большей частью обязана своим происхождением недостаткам фразировки. Эти скрипачи, очевидно, довольствуются тем, что играют ноты так, как они написаны, и, по-видимому, вовсе не отдают себе отчета, что мелодия значит больше, чем просто длинный ряд последовательно извлекаемых звуков. Во всякой музыке имеется лежащий в ее основе скелет формы. Мелодия не есть простой ряд нот; она построена из отдельных мелодических единств,

одновременно независимых друг от друга и связанных друг с другом, требующих различной ритмической и эмоциональной акцентировки. Даже для коротких мелодических фраз в произведениях современных композиторов, не подчиняющихся классическим формальным образцам, существует внутренняя музыкальная закономерность соотношений, делающая их фразировку не, менее необходимой.

Что касается исполнения, то фразировка, если подходить к ней с технической точки зрения, сводится преимущественно к правильному ведению смычка и правильной аппликатуре, всегда сопутствуемым художественным чутьем. Фразировку можно рассматривать как специфическое применение нюансировки, ибо она является, в расширенном смысле слова, звуковыми оттенками и изменениями, соединенными с определенным ритмическим рисунком; все это вместе, будучи приложено к музыкальному произведению, дает в целом то, что известно под названием «правильной интерпретации». Фразировка всегда представляет собой что-то индивидуальное. Она не имеет в действительности установленных законов, хотя и существуют противоречивые системы фразировки, и всецело зависит от музыкального и поэтического чувства исполнителя. Убедительный оратор, как правило, влияет на своих слушателей независимо от выработавшихся риторических законов. Если он понимает и чувствует то, что хочет сказать, его мысли естественно облекаются в нужную форму, и ударные фразы в речи выделяются должным образом.

Точно так же фразировка для скрипача не должна быть только ритмическим красноречием. Музыкальный вкус, вся музыкальная сообразительность, музыкальное чувство пропорций должны руководить им в фразировке. Никогда два артиста не играют один и тот же пассаж абсолютно одинаково: их фразировка может быть похожей, но тем не менее всегда будут присутствовать почти неуловимые отклонения, мельчайшие изменения и различия, обязанные своим происхождением их индивидуальному темпераменту, индивидуальным свойствам их вдохновения и, не следует этого забывать, знаний и ловкости, равно как и инстинкта. Скрипач может руководствоваться лишь тем впечатлением, которое производит на чувствительных к музыке людей его игра. Ибо это единственный способ, благодаря которому он может надеяться добиться ответа на этот вопрос. Я постоянно твержу моим ученикам: «Прислушайтесь к вашей фразировке: дайте вашему инстинкту, вашему здравому смыслу, вашей же собственной реакции на вашу фразировку подсказать вам, правильно ли вы поняли произведение». Правильная фразировка - один из признаков подлинной артистичности, и лишь тот скрипач, который имеет тонкое и верное представление о фразировке, обнаружит свойства своего таланта в наиболее благоприятном для них свете и займет место среди настоящих артистов.

Каждая действительно прекрасная фраза зависит, разумеется, в конечном счете от технического совершенства исполнения. Потому что, несмотря на музыкальную интуицию учащегося и его чувство пропорций, неверный штрих или неправильная аппликатура неизбежно нарушат непрерывность, лежащую в основе главной и убедительной фразировки, и приведут к искажению мыслей и намерений композитора. Без технического мастерства даже наиболее одаренный исполнительский инстинкт может на практике потерпеть неудачу.

Фразировка, подобно другим, более эстетическим, ответвлениям искусства игры на скрипке, принадлежит к числу тех областей, для овладения которыми не может существовать достаточно разработанного плана. Почти невозможно дать точные указания для фразировки. Ее можно показывать со скрипкой в руках, но не описывать. К тому же скрипач находится в такой зависимости от настроения в данный момент, от случайного расположения духа, что редко играет одну и ту же фразу адекватным образом.

Основное положение, которое должен запомнить каждый учащийся, заключается в том, что хорошая фразировка предполагает наличие артистического дарования, всегда влекомого к самосовершенствованию. Если он запомнит это и будет опираться на природный музыкальный инстинкт, хороший вкус и чувство меры, он никогда не будет ошибаться.

Глава одиннадцатая

СТИЛЬ

Бюффон сказал однажды: «Le stile est l'homme meme» («Стиль - это сам человек»). Я убежден, что в литературе стиль - это автор, а в музыке - это, конечно, исполнитель. Действительно, можно ли найти музыканта, достойного этого имени, который не обладал бы чувством стиля в музыке. Каким бы скрипачом был тот, кто играл бы сочинения всех композиторов и все разнообразнейшие виды музыки одинаково. В драматическом искусстве стиль определяется преимущественно декламационной стороной. Музыка тоже требует декламации, иначе говоря - интерпретации, основанной на полном понимании и овладении характером произведения. Все указания композитора служат одной лишь цели - они существуют для того, чтобы сделать возможным такое исполнение музыкальной пьесы, которое соответствовало бы ее характеру. Является ли характер произведения лирическим или драматическим, героическим или патетическим, веселым или беззаботным, свойственные ему черты всегда требуют разнообразия акцентов, энергичных подчеркиваний или нежных, деликатных прикосновений.

Самому понять сочинение и сделать его понятным публике - такова цель, к которой артист-исполнитель должен стремиться. Публика, любящая музыку, в общем весьма чувствительна и восприимчива к подлинному искусству, если последнее преподносится ей таким образом, что она легко может уловить его красоты.

Об этом также свидетельствуют бесчисленные музыкальные празднества и концерты, даваемые во всем мире. И хотя эти концерты привлекают весьма смешанную аудиторию, все же большинство исполняемых на них произведений имеет несомненную художественную ценность. И когда крупные артисты, как это теперь постоянно наблюдается, играют сочинения Баха и Бетховена, в совершенстве передавая их основной характер, публика получает большое впечатление и реагирует гораздо непосредственнее и охотнее на их красоты, чем так называемые знатоки музыки или профессиональные музыканты. Последние имеют свои твердо установленные взгляды на произведения

великих мастеров и обычно бывают убеждены, что их мнения являются единственно правильными и истинными. Между тем о музыканте можно сказать, что он достиг апогея своего искусства только тогда, когда он способен передать своим исполнением подлинный характер старинного или современного сочинения, придав ему тот колорит, которым наделил его композитор. Если к тому же он способен претворить в своем темпераменте оригинальную мысль автора, если он сам в состоянии реагировать на красоту какого-либо произведения или музыкальной фразы, тогда он может не сомневаться в своей способности сыграть пьесу таким образом, что она произведет впечатление на других. Скрипач, обладающий законченной техникой и особой «магнетической» силой, непреодолимым и неотразимым обаянием, подчиняющим публику, способен властвовать над огромнейшей аудиторией с величайшей магической силой, подобно древним пророкам и великим мастерам пластических искусств, подобно великим поэтам античности и нового времени, подобно общественным ораторам всех времен, словом - подобно всем другим художникам, деятельность которых обращена к массе.

Стиль в музыке, как и в других искусствах, представляет собой способ или метод преподнесения данного искусства своеобразным, внутренне присущим ему образом. Слово «стиль» много и подчас небрежно употребляется в рассуждениях по поводу литературы и музыки. Древние римляне пользовались так называемым *stilus'oM*, то есть палочкой из дерева, металла или слоновой кости, с помощью которой они запечатлевали свои мысли на воощаных дощечках. И если они говорили: «перевернуть *stilus*», то это означало у них исправление написанного острым концом палочки, путем стирания его тупым концом *stilus'a*. Переноса это в область музыки, мы скажем, что скрипач «переворачивает *stilus*», если он подходит к своей работе с прямой и здравой самокритикой и вносит исправления в свою игру, если он сознает, что она может быть усовершенствована и поступает согласно этому убеждению. В древности всякий, кто пользовался *stilus'oM*, писал своеобразным и индивидуальным образом, и написанное им так же отчетливо отражало его темперамент и характер, как игра скрипача выражает его индивидуальность, начиная от любого истолкования им музыкального произведения и кончая его манерой поднимать инструмент или опускать пальцы на струны. И подобно тому, как в начертанных *stilus'oM* на воске строках римского писца можно было бы увидеть выявление его характера, так и темперамент скрипача, отличительные черты, из которых слагается музыкальный характер последнего, раскрывается с помощью его музыкального *stilus'a*, то есть смычка, когда он водит им по струнам. Таким именно будет подлинный смысл фразы Бюффона: «стиль - это сам человек», в ее приложении к музыке.

Я упоминал об "индивидуальном магнетизме", которым должен обладать музыкант, если он хочет властвовать над своими слушателями. Это умение вызывать к слушателям, основанное на индивидуальной силе или обаянии, всегда казалось мне подлинным основанием всякого стиля в игре на скрипке. Не существует точно установленного способа исполнения артистом определенного произведения, также отсутствует абсолютный критерий красоты, на основании которого можно было бы оценивать исполнение скрипичного произведения искусства. Тип игры, пользующийся необычайным успехом и усиленно культивируемый в одном веке, может быть целиком отвергнут в другом. Общее эстетическое чувство и чувствительность того времени, в котором мы

живем, наша собственная современная восприимчивость к тому, что истинно и приемлемо в области музыкального стиля, служат единственными критериями оценки, которую мы можем прилагать к исполнению артиста. Если скрипач удовлетворяет наш эстетический вкус (ибо не существует абсолютного критерия красоты) и если он нас волнует и убеждает, если он дает нам почувствовать, что он раскрывает перед нами истинную сущность красоты, тогда его исполнение кажется нам оправданным, а его стиль непогрешимым. Великие скрипачи нашего времени умеют будить обертоны наших сердечных струн точно так же, как Тартини волновал слушателей своего времени; стиль, интерпретация каждого из этих скрипачей являются верными с точки зрения эстетических запросов их современников. Невозможно сделать какое-либо адекватное сравнение игры артистов. Одно лишь бесспорно: ни один из живущих людей не в состоянии описать игру Тартини на основании собственного ее восприятия. Однако как ни чудесна была его игра, если судить по дошедшим до нас свидетельствам (в свое время была даже распространена легенда, будто он продал черту душу, чтобы стать величайшим скрипачом в мире), еще вопрос, была ли бы восхищена аудитория XX века его исполнением, если б в современном концерте появился сам Тартини. Между эстетическим и музыкальным понятиями, а также критическими оценками нашего и его времени такая пропасть, что ее не легко перешагнуть. Но и Тартини, и его ученик Нардини, и Виотти, о котором говорили, что он «водил по струнам смычком из пуха, управляемым рукою Геркулеса», имели свой индивидуальный стиль, оправданный художественным вкусом любителей музыки своей эпохи, и ввиду отсутствия какого-либо абсолютного мерил эту оценку приходится принять для прошлого, подобно тому как и для нашего времени мы считаем собственное эстетическое чутье достаточно компетентным, чтобы подгонять к нему свою оценку художников наших дней.

Тем не менее я всегда находил невозможным рассматривать стиль в музыке как предмет исторической традиции. Красота, а не традиция, служит критерием всякого стиля. И то, что могло считаться красотой в XVIII веке, вовсе не обязательно считать таковой в XX веке. У меня нет уважения к этому потертому слову «традиция» в том смысле, в каком его широко применяют. Если уважение к традиции довести до его логического конца, мы все еще должны были бы жить в каменном веке и поступать так, как поступали наши предки. Традиция в музыке, как и во всех иных областях, есть антитеза прогресса, это буква, которая убивает всякий живой дух. То, что истинно в одном столетии, должно измениться в другом в силу различных обстоятельств, ибо истина прогрессирует. Эстетическая правда одной эпохи, исполнительская правда одного поколения может быть признана ложной догмами следующего поколения. Ибо каждая эпоха устанавливает свои собственные критерии, создает свои собственные оценки. Нет сомнения, что Тартини стремился к правдивейшему выражению в области скрипичной игры, что он хотел показать лучший образец стиля для своей эпохи, в самом широком значении этого слова. Если бы он мог сыграть перед нами теперь, то все, что в его искусстве, в его исполнении и стиле мы нашли бы прекрасным, осталось бы столь же прекрасным даже через промежуток в триста лет. То же, однако, с чем бы мы не могли теперь согласиться, казалось бы скверным, хотя бы оно и считалось прекрасным при жизни Тартини.

И, действительно, традиция давит на живой дух современности мертвым формализмом прошлого, ибо все эти твердые и непоколебимые идеи относительно исполнения старых

классических произведений, их темпы, нюансы, экспрессия стали чисто формальными, потому что исчезли те люди, чья индивидуальность придавала им живой смысл. Современные скрипачи столь же индивидуальны каждый на свой лад, как и скрипачи прошлого. Пусть они играют так, как им подсказывает их искреннее чувство, пусть они раскрывают нам прекрасное так, как они его понимают и как мы тоже его понимаем; пусть они выражают самих себя. Не надо их связывать правилами, утерявшими свое значение. Они не должны сковывать драгоценнейшее качество, которое есть у артиста, - его стиль, ветхими правилами, унаследованными от ушедших времен. Красота нам нужна, но без традиции мы можем обойтись. Скрипач не может понять смысл старого произведения, которое он должен разучить, если его собственный музыкальный инстинкт, свобода его мысли связаны предписанием: «это должно быть сыграно таким-то образом, потому что так-то и так-то это исполняли сто лет тому назад».

Я признаю только одну традицию, которая гласит, что обязанность артиста заключается в том, чтобы вникнуть в дух сочинения и раскрыть нам намерения композитора.

Музыкальная миссия композитора, истинный гений его вдохновения, душа его музыки - вот что интересует нас. Хотя сейчас не найти и двух артистов, которые, выступая публично, исполняли бы «Чакону» Баха совершенно одинаковым образом, все же если мы будем слушать обоих скрипачей в разное время, мы почувствуем, что подлинное содержание ба-ховской музыки будет налицо и в том и в другом случае. А что мы еще можем требовать? Разве мы должны отрицать красоту их исполнения, которую мы слышали и которая нас взволновала, на том лишь основании, что никто никогда не слышавший, как Шпор играл это произведение, но заботливо собравший статистические сведения, свидетельствующие об его «традиционном» истолковании, объясняет нам, что исполнение Шпора как традиционное должно считаться единственно имеющим право на существование.

Если музыкант целиком вошел в дух исполняемого им сочинения, если мы принимаем его истолкование, если в то время, как оно зазвучит на струнах, мы чувствуем его правдивость, его красоту, его поэзию, тогда, значит, оно было передано правильно, и больше нам ничего не нужно. И артист, осуществивший это, тем самым разрешает проблему музыкального стиля. Ибо стиль в музыке не то же самое, что стиль, например, в архитектуре, хотя последняя и называется иногда «застывшей музыкой». В архитектуре под стилем подразумевается точное определение и разграничение разнообразных типов строительного искусства в разных странах и в различные эпохи. И еще сейчас, в XX веке, мы сооружаем здания в ионийском, в египетском, в готическом стиле или в стиле французского ренессанса. Но стиль в музыке, в музыкальном исполнении, не складывается из ряда точно определенных ордеров. С моей точки зрения, в музыке существует только один стиль, как ни многообразны бывают способы исполнения; этот стиль определяется тем, что единодушное понимание и оценка современников считает правильным и единственным выражением музыкальной красоты, преподносимой ее исполнителем. Ни один скрипач не может, собственно, сказать: «я хочу сыграть это произведение в стиле Корелли, в стиле Роде, в стиле Паганини». Индивидуальная манера или способы игры этих музыкантов, каждый из которых в свое время способствовал созданию стиля данной эпохи, отошли в прошлое. Мы их больше не знаем. Такой же результат может и должна

иметь идея стиля, как я ее понимаю, но лишь постольку, поскольку ее использование может нам явственно обнаружить музыкальную правду и красоту.

Пластические искусства, в противоположность музыке, обладают преимуществом фактического бессмертия. Собор Парижской Богоматери имеет теперь такой же вид, как и в 1340 году, когда он только что был закончен. Но вряд ли можно найти что-либо в рукописных собраниях музеев и библиотек из образцов той музыки, которая пелась во время торжественного освящения этого храма, и уже наверно ничего нельзя сказать по поводу ее исполнения. Сфинкс на много веков пережил триумфальный гимн Рамзеса. Храм св. Софии в Константинополе все еще имеет такой же внешний вид, как и тогда, когда его построил император Константин. Византийская же музыка, представляющая собой богатую и разработанную систему, сводится ныне к ряду палеографических фрагментов, над собранием и расшифровкой которых музыкальные историки изощряют свою изобретательность. Музыка является живописным искусством, картины которого мимолетны, хотя и всегда возобновляемы. Будучи искусством веков, она, тем не менее, живет только в мгновенном выражении. Поэтому стиль музыкального исполнения не может быть кристаллизован в неподвижных формулах пластического искусства; он текуч, он всегда находится в процессе постоянного изменения. Стиль каждого периода музыкальной истории слагается из разнообразных индивидуальных отражений музыки, воспринятых и узаконенных самой эпохой. И вот этот-то индивидуальный фактор и придает музыкальному стилю скорее динамический, чем статистический характер.

Качество инструмента, характерные особенности физического и музыкального склада, дарования и темперамента, вынуждают скрипача отражать красоту индивидуальным образом. Разве Эльман играет концерт Чайковского в одном и том же стиле с Хейфецом? Как бы он мог это сделать? Каждый скрипач индивидуален, и любое его исполнение индивидуально: каждый может исполнять одну и ту же музыкальную пьесу с богатейшим разнообразием технических и музыкальных эффектов и играть ее каждый раз по-иному.

Учтите большое разнообразие созданных скрипичных произведений и различных людей, сочинивших их. Существуют, например, концерты Баха, Моцарта, Бетховена и Мендельсона. Разве все эти сочинения не индивидуальны, разве все они безошибочно не отражают своих авторов. Бах - великий мастер полифонии, мысливший в музыке по-органному; Моцарт - веселый, нежный, всегда влюбленный; Бетховен - вмещающий космос в своей душе; Мендельсон - безупречный джентльмен как в музыке, так и в жизни. Ни один из этих композиторов не похож на другого, и любого из них следует исполнять соответственно, с присущей ему манерой. Да и как было бы возможно играть их произведения одинаково. Ведь у них всех есть только одна общая черта - их величие.

Точно такое же расхождение, такое же абсолютное различие в характере и качестве их воображения, в типе и способе их исполнения не может не существовать и у их интерпретаторов. Педантичному истолкованию скрипичного концерта Бетховена, опирающемуся на тщательное сличение с «традиционностью» и заученному с тем добросовестным отсутствием фантазии, которое так часто является враждебным всякой красоте, я предпочел бы страстное, темпераментное исполнение, совершенно невыносимое с точки зрения традиции, но зато такое, в котором артист изливает свою

душу в добросовестном стремлении постигнуть сущность исполняемого автора. Музыкант может преувеличивать, может быть повинен в чрезмерной напыщенности, но его исполнение будет жизненным, оно будет говорить сердцу. Я думаю, что сам Бетховен предпочел бы такую интерпретацию.

Исторический стиль - традиционный стиль: я признаю, что подобные вещи существуют так же, как существуют военные доспехи, хранящиеся в музеях, и освященные временем обряды. И я не хочу отказываться в должном почтении всякой музыкальной традиции, которая сложилась для столь полезной цели, как обогащение науки всеобщей истории музыки. Однако стиль представляет собой явление, привносимое в каждую данную эпоху. Он изменяется, но не развивается. Я говорю как скрипач и исключительно о скрипичной игре, что развитие стиля происходит секвенцеобразно. Да и каким образом мог бы он развиваться? Ведь, в сущности говоря, стилем называется временная кристаллизация в различные эпохи идеалов скрипичного исполнения, лучше всего соответствующих интеллектуальному и музыкальному ощущению данной эпохи и, главное, рожденных в недрах самой скрипичной музыки данного периода. Вне всякого сомнения, до известной степени стиль зависит от строения самого инструмента. Вообще говоря, скрипичные модели высшего качества, как, например, скрипки типа Штейнера, легко отзываются, в то время как более плоские скрипки Кремонской школы обладают большей влекущей силой и гибкостью, и их звук восприимчивее к тонким нюансам исполнителя. Более, чем вероятно, что исполнительские возможности скрипок Кремонской школы оказали благотворное влияние на скрипичную литературу. Но проявили его только частично: скрипичные композиции старых мастеров, в их собственном исполнении, в гораздо большей степени определяли стиль их эпохи.

Иной век - иная музыка, иная музыка - иной стиль. Мы исполняем Баха, разумеется, не так, как Чайковского. Но это не потому, что традиция учит нас, будто Бах требует другой интерпретации. Для этого достаточно обладать музыкальным инстинктом. Мы играем Баха иначе потому, что его музыка сама заставляет нас соблюдать известные правила вкуса, известные способы выразительности. Но я опять-таки настаиваю, что причиной этому является вовсе не чувство традиции - по крайней мере так не должно быть, - ибо творения Баха по своему достоинству и величию, своему духу и очарованию высоко возвышаются над предпосылками исторического стиля. Мы играем или пытаемся его исполнять именно так, как следует играть баховскую музыку - с преклонением, передавая как можно более индивидуально все, что она выражает. Весьма возможно, что ни один из выдающихся музыкантов нашего времени не исполняет сонаты Баха так, как они игрались известными скрипачами современной ему эпохи. Однако, вопреки тому факту, что нас отделяют века от исполнительского духа Баховского времени, мы в состоянии интерпретировать его сонаты лучше, чем они исполнялись при нем. Ибо музыкальный гений Баха превосходит все ограничительные рамки его эпохи, и современный артист, который подлинно проникается этим духом, исполнит Баха так, как он должен быть сыгран, и быть может лучше, чем интерпретировали современники Баха, ибо его истолкование будет соответствовать исполнительскому духу нашего поколения, а не поколения 1720 года.

В том самом XVIII веке, на который слепые сторонники традиции взирают с

благоговением, какое нищие духом питают ко всему фактически установившемуся, аббат Оливэ впервые употребил выражение «создать себе стиль», являющееся прямым отрицанием той идеи, что стиль есть порождение традиции. Правда, он употребил выражение «*se faire un style*» («создать себе стиль») в литературном смысле. Но это также приложимо и к музыке. Скрипач должен создать свой собственный стиль, который в большей или меньшей степени должен быть выражением его собственной индивидуальности. Традиция представляет собой попытку приписать себе индивидуальность другого. Вольтер, который ни в коей мере не был приверженцем теории нерушимости наследия, врученного нам предками, заявляет, что «стиль вносит изысканность в заурядное, укрепляет слабое, сообщает величие простому». Музыкальный стиль, в своем подлинном смысле, имеет такое же значение. И эти тонкие мысли, определяющие стиль созвучным для наших современных идей образом, держались в продолжение того самого XVIII века, к мнимым традициям которого так часто взывают педанты, чтобы оправдать интерпретацию, жизненность которой иссякла вместе с ее эпохой. А ведь эти самые традиции, как их теперь называют, в свое время, в XVIII веке, без сомнения были нововведениями, которым, вероятно, ревностно противились защитники добрых старых традиций XVI и XVII веков.

Можно ли сомневаться в том, что когда Тартини практически использовал свои открытия в области теории владения смычком, явившиеся шагом вперед по сравнению с употреблявшимися дотоле приемами, и пленял своих слушателей двойными нотами, трелями и другими скрипичными эффектами, - некоторые приверженцы старины заговорили о традициях, установленных старыми композиторами (а стало быть и лучшими), вроде Массимилиано Нери и Томазо Витали. И если вообще до 1550 года существовали уже скрипачи, что весьма сомнительно, то скрипачи следующего за ними поколения уже были, вероятно, в свою очередь, осведомлены о превосходстве традиции над индивидуальным развитием.

Я, лично, уверен в том, что чрезмерная озабоченность вопросом о стиле как таковом препятствует его полнейшему и свободнейшему выявлению у индивидуального исполнителя. Не думайте о стиле, помните о том, что надо выразить дух музыки наиболее волнующим и впечатляющим образом, с богатейшим различием нюансов, с величайшей искренностью, и вы создадите свой стиль. Способ, которым вы выражаете исполняемую вами музыку (само собой разумеется, при наличии техники), является только частицей понятия стиля: колорит, теплота, эмоция, темперамент, интуиция, чутье к тончайшим переходам, увлечение и тысяча других факторов - все должно соединиться, чтобы создался современный стиль, равноценный большому, разнообразному репертуару образцовых произведений, старых и новых, составляющих скрипичную литературу.

Ученическое присвоение некоторых технических трюков и индивидуальной манеры-так как бывает манера владеть смычком, особая манера экспрессии, интерпретации, заимствованная у какого-либо знаменитого виртуоза или учителя, - ни в коем случае не значит, что учащийся, скопировавший эти приемы, действительно играет в манере учителя. Имитация может быть самой искренней формой лести, но ни один ученик, который льстит своему учителю таким способом, не делает этого от избытка собственного индивидуального развития. Его обезьянья манера может с течением времени стать второй

натурой, но это все-таки будет только манерничаньем; в случае же если манера является у него врожденной, она не будет непременно ломаньем, а станет подлинной частицей его стилистической сущности.

Я уже говорил о том, что скрипач обязан проникнуть в дух произведения. Но он должен войти в него не переряженным в чужое платье, не с обрывками чужой техники и экспрессии, являющимися результатом его наблюдений над более знаменитыми собратьями. Мы оказываем величайшую честь искусству, принося ему в дар самое лучшее, что у нас есть, но только не то лучшее, что мы можем позаимствовать у кого-нибудь другого. Общение между духом музыки и исполнителем должно быть непосредственным: оно не должно осложняться попыткой исполнителя выразить музыку с помощью ряда чужих приемов.

Забудьте традицию. Отрешитесь от мысли, что мы обязаны пытаться исполнять определенное произведение так-то и так-то, как его принято играть. Не думайте о стиле. Сосредоточьте просто и честно все ваши мысли и эмоции на стремлении сделать исполняемую вами музыку живой и выражающей, поскольку вы это чувствуете, намерения композитора.

Уже много лет тому назад я учил (я и теперь горжусь тем, что всегда настаивал на этом великом принципе) своих учеников, что они должны выражать свою собственную индивидуальность, а ни в коем случае не мою. Эльман, Цимбалист, Хейфец, Зейдель, Кэтлин Парло, Эдди Браун, Макс Розен, Тельма Гивен, Руфь Рей, Михаил Пиастро - разве все они не глубоко различны. Разве каждый из них, как исполнитель, не имеет свою ярко выраженную индивидуальность, свой индивидуальный стиль. Я никогда не стремился формировать моих учеников согласно своим собственным узким эстетическим воззрениям, но только учил их широким, общим принципам вкуса, на основе которых мог бы развиваться их индивидуальный стиль. Что же касается исполнения, то я всегда поощрял их найти самих себя и всегда предоставлял им полную свободу, за исключением тех случаев, когда они готовы были погрешить против эстетических принципов.

В начале этой главы я указывал, что стиль в скрипичной игре, как и во всякой музыке, в сущности, представляет собой декламацию, то есть выражение характера музыки, исполненной со всеми оттенками, которые подсказывает нам драматическая правда или лирическое чувство. И это опять-таки сводится в сущности к тому, чтобы придать красоте жизненность, а вдохновению - блеск, заставить слушателя почувствовать очарование, заключенное в напечатанных страницах, с помощью собственного симпатического понимания исполнителя и посредством перенесения этого понимания на струны и смычок.

Итак, я еще раз повторяю, понять самому и заставить понять других - эти слова являются альфой и омегой всякого стиля. Скрипач, игра которого подобна свету во тьме, скрипач, заставляющий своих слушателей ощутить ту красоту, которую он сам ощущает, - такой скрипач усвоил высший урок по стилю. Ибо стиль, в подлинном значении этого слова, - не порождение традиции: его источником является индивидуальность. Никакой педантичный формализм не преграждает и не затрудняет его чистого, вольного и свободного потока.

Глава двенадцатая

НЕРВЫ И ИГРА НА СКРИПКЕ

Коснувшись многочисленных качеств, как психологических, так и физиологических, необходимых при создании идеально приспособленного аппарата для настоящего и подлинного обучения игре на скрипке, мне непременно следует упомянуть о роли, которую играют у молодых учеников и даже у крупных скрипачей, выступающих на эстраде, нервы и нервное состояние, роли, связанной с их деятельностью на избранном поприще. Насколько важно для скрипачей иметь крепкую нервную систему можно заключить из того факта, что ее неудовлетворительное состояние ставит зачастую непреодолимые препятствия успеху скрипача как виртуоза.

Лично я придерживаюсь того мнения, что никаким способом - ни медицинским, ни гипнотическим - невозможно излечить или хотя бы временно парализовать в тех, кто ему подвержен, тот вид нервозности, который называется «боязнью эстрады». Наблюдаются случаи бессознательной нервозности, которая обнаруживается за несколько часов до фактического выступления артиста на эстраде. Такая нервозность чаще всего встречается у совсем юных скрипачей, которые бывают ей подвержены незаметно для себя. Кульминационная точка подобного припадка проявляется по-разному. В некоторых случаях, когда такие музыканты наконец появляются перед публикой, они невероятно ускоряют темп; в других случаях, напротив, они исполняют различные части концерта, сонаты или любой иной пьесы так медленно, как если бы они давались им с большим трудом. Есть даже и такие, которые под влиянием своей нервозности действительно перепутывают темп и играют пьесу заметно быстрее или медленнее, чем они это обыкновенно делают - что, вероятно, смущает аудиторию, ожидавшую услышать повторение определенных излюбленных номеров. И если какой-нибудь молодой ученик ожидал концерта в надежде научиться, как данная пьеса должна быть исполнена, он уйдет, вероятно, не зная, которой же из двух интерпретаций нужно следовать.

Я помню, что Ганс фон Бюлов прежде, чем выйти на эстраду, лихорадочно потирал руки. Если кто-нибудь в это время обращался к нему с каким-либо пустым вопросом, то фон Бюлов либо резко бросал ему ответ, либо поворачивался к нему спиной, не произнося ни слова, и продолжал потирать руки. Антон Рубинштейн прежде, чем появиться на концертной эстраде, всегда бегал взад и вперед по комнате, как лев в клетке, и, странно сказать, действительно был похож на него благодаря выражению лица и великолепной голове, окруженной похожими на гриву волосами. Он бывал в это время совершенно неприступен, подобно фон Бюлову, но ему не была присуща саркастическая и неприятная манера последнего. Однажды вечером, в Петербурге, Рубинштейн должен был играть один из своих концертов, - кажется, это был Пятый в ми-бемоль мажоре. Я должен был ему аккомпанировать, так как состоял в то время дирижером симфонических концертов Русского Музыкального Общества.

На публичной генеральной репетиции, во время которой зал был переполнен, нервы

Рубинштейна были так возбуждены, что он стал ошибаться и спотыкаться. После репетиции скопление публики лишило меня возможности поговорить с ним. Но в вечер концерта, не будучи вполне уверен, случайно ли он ошибался или им были сделаны сознательные изменения во время исполнения, я подошел к нему посоветоваться с партитурой в руках. Рубинштейн, не прерывая ни на мгновение своей возбужденной прогулки, схватил меня за руку, захлопнул партитуру и сказал: «Я знаю об этом не больше вас, но мы оба музыканты и будем держаться вместе, что бы ни случилось». И, действительно, он играл в тот вечер чудесно.

Те, кто имел счастье слышать игру Рубинштейна в интимном кругу друзей, только и могли составить себе компетентное мнение о величине его таланта. В подобных случаях он раскрывал все величие своих замыслов и целиком отдавался вдохновению, забывая себя и других, и исполнял так, как никто до него не играл.

Иоахим был также чрезвычайно нервен на эстраде. Он сам мне рассказывал об одном из своих первых выступлений в концертах Парижской консерватории (в то время наиболее прославленных по всей Европе симфонических концертах, в которых самые знаменитые артисты считали честью выступать бесплатно), когда он должен был играть концерт Бетховена, считавшийся, так сказать, его коньком и постоянно им исполняемый. Но в данном случае великий Иоахим был настолько нервно настроен, что, по его словам, утратил власть над своим талантом и совершенно не знал, закончил ли он первую часть концерта; только аплодисменты публики привели его в себя, и он начал играть вторую часть - «Larghetto» - уже совершенно непринужденно. Однажды, в одно из его редких посещений Петербурга, я имел случай наблюдать Иоахима во время мучительного нервного припадка. Он играл уже упомянутый мною концерт Бетховена, а я вел оркестровый аккомпанемент. С самого начала я почувствовал, что его смычок не спокоен. Когда Иоахим дошел до финальной трели на выдержанной ноте, заканчивающей его собственную каденцию в первой части, у него смычок так дрожал, что я, несмотря на то, что он не доиграл до конца, не стал ждать заключения трели и дал знак оркестру вступить. До сего дня я с удовольствием вспоминаю благодарный взгляд, который он бросил на меня.

Я сам, со времени моей ранней молодости до самых последних эстрадных выступлений, всегда очень нервничал, появляясь перед публикой, и эта нервозность не покидала меня до тех пор, пока я бывало не сыграю первого номера программы или первой части концерта с оркестровым аккомпанементом.

Молодое поколение виртуозов, как видно, более приспособлено к борьбе. Миша Эльман, в четырнадцатилетнем возрасте приехавший в Берлин для первого дебюта, начал свою карьеру с необычайного испытания. Ночью накануне концерта он имел несчастье спать в комнате гостиницы, которая обогревалась печкой, отапливаемой древесным углем. Он и его отец чуть было не задохлись от угара, если бы последний среди ночи, с затуманенной головой, не оказался в состоянии открыть окно и таким образом спасти жизнь свою и своего сына. Через несколько часов нездоровый, еле держась на ногах, юный скрипач дебютировал впервые. То было начало его карьеры виртуоза.

Яша Хейфец, первый раз выступая в Сан-Диего, прилетел туда из Лос-Анжелоса на самолете, прибыв за три часа до начала концерта, к великому удивлению своего импресарио, ожидавшего его на железнодорожной станции.

Тоша Зейдель сообщил мне, что чувствует себя вполне непринужденно в момент своего выхода на эстраду.

Может почти показаться, что произошло какое-то изменение в нервной системе эстрадных скрипачей, если судить по более молодому поколению виртуозов. Но, возможно, есть и среди них бессознательно нервные скрипачи? Приведенные мною примеры ни в коем случае не являются исключениями. Так, Эдди Браун знает об «эстрадной болезни» только по-наслышке. А Цимбалист рассказывал мне, что он очень возбужден перед выходом на эстраду. Не происходит ли это оттого, что они молоды, и не должны ли будут эти счастливицы отдать дань природе, в смысле нервности, позднее?

Глава тринадцатая

СТАРЫЙ И СОВРЕМЕННЫЙ СКРИПИЧНЫЙ РЕПЕРТУАР

В продолжение последних сорока или пятидесяти лет в репертуаре скрипачей-виртуозов имела место заметная эволюция. Я приписываю это обстоятельство музыке необычайно высокого качества, сочиненной и исполненной в течение этого периода. Во всех цивилизованных странах массам была предоставлена широкая возможность слышать наилучшую музыку в популярных концертах, устраиваемых симфоническими оркестрами, хоровыми обществами, камерными ансамблями и другими музыкальными организациями и учреждениями. Постепенно знакомство с хорошей музыкой доставило последней широкое признание и повысило уровень общественного вкуса в такой мере, что современная публика перестала удовлетворяться ограниченным репертуаром виртуозов старого времени. Ни одна программа, обладающая только тем сомнительным достоинством, что подчеркивает техническое мастерство данного скрипача, не будет принята с восторгом современной аудиторией, слух которой приучен к хорошей музыке.

Эпиграф - «музыка существует для виртуоза» - более не признается, и выражение «виртуоз существует для музыки» превратилось в *credo* подлинного артиста наших дней. Однако есть доля истины в этом старом споре, ибо, подражая примеру Паганини, его современники, а также виртуозы следующего поколения имели обыкновение сами сочинять свой концертный репертуар - с намерением более или менее угодить неразвитому вкусу широкой публики. Эти сочинения задумывались со специальной целью - выгодно показать личные технические совершенства виртуоза; чисто музыкальная сторона пренебрегалась, как не стоящая внимания, до тех пор, пока сочинения обеспечивали автору полный успех.

Паганини, например, несмотря на новизну замысла, изящество, гармоническое богатство и

разнообразие своих композиций, сочинял их, почти исключительно исходя из скрипичного эффекта. Музыка Паганини задумана с целью выявить с наиболее выгодной стороны его изумительное искусство в игре и простых и двойных флажолетов, длинных пассажей двойными нотами, его мастерство в владении баском, его впечатляющего приема, состоящего из комбинации *arco* и *pizzicato* левой руки, его почти невероятных скрипичных трюков. Вариации Паганини на тему «God save King», вариации «Non più mesta» из «Cenerentola», вариации на «La ci darem la mano» и знаменитый «Венецианский карнавал» могут служить иллюстрацией метода сочинения его простейших композиций. Как правило, транскрипции Паганини начинаются речитативом, после которого появляется тема, а затем следуют вариации, предназначенные дать ему полную возможность для обнаружения всех своих технических ресурсов и трюков. Я говорю это без предубеждения по отношению к таким произведениям, как его «24 Caprices», которые Лист и Брамс частично аранжировали для фортепиано, - поскольку они навсегда останутся памятником творческого гения Паганини.

Но виртуозность как таковая недолговечна, и виртуозные композиции, технический блеск которых является их главным отличительным признаком, очень скоро вытесняются произведениями подлинного музыкального значения. Шпор, Вьетан, Эрнст, Венявский представляют собой новые и более достойные примеры. Шпор обладал истинным даром мелодической фантазии и в своих скрипичных сочинениях, более чем в каких-либо других произведениях, нашел условия оформления, соответствующие его классическому образу мыслей и его природным качествам. Он обогатил скрипичный репертуар сочинениями, действительно, полными благородства. Из них его Восьмой скрипичный концерт - знаменитая «Сцена пения» - бесспорно лучшее его произведение, которое следует изучить каждому настоящему скрипачу, потому что в нем техническая сторона всецело подчиняется музыкальной идее сочинения. Ибо его подход к инструменту здесь абсолютно лиричен, что, впрочем, также приложимо и к другим концертам Шпора. *Adagio* Шпора, например, изумительны по своему задушевному лирическому характеру. Но чтобы сыграть произведения Шпора надлежащим образом, скрипач должен всецело отдаться духу музыки композитора и не скупиться на широкий, полный тон, которого требует исполнение его сочинений. Сонаты Шпора, каковыми в действительности являются его «Концертные дуэты», написанные для скрипки и фортепиано или арфы, стоят в техническом отношении на одном уровне с концертами, на редкость красивы по замыслу и заслуживают широкой известности.

Концерты Вьетана, в особенности самый красивый из них ля минорный, и его блестящие бравурные сочинения богаты прекрасными музыкальными мыслями, являясь вместе с тем квинтэссенцией виртуозной музыки. Я не могу понять, как мог бы скрипач, обладающий вкусом, не включить Вьетана в свой репертуар. За исключением блестящих композиций, рассчитанных на ошеломляющие пассажи, произведения Вьетана разотканы множеством очаровательных мелодий задушевного характера, которые красиво звучат на инструменте и отличны как по темам, так и по их разработке. Что же касается Венявского, его «Легенды», фантазии «Фауст» и его «*Adagio ele-giaque*» с многочисленными октавными пассажами, они все, по тем же причинам, хорошо известны. Оба его концерта, особенно концерт ре минор, богаты оригинальными темами, удачно написаны и изобилуют эффектами.

Эрнст сочинял тоже в расчете на скрипача-виртуоза. Но, подобно Вьетану и Венявскому, его композиции заключают в себе гораздо больше, чем просто технические достоинства. Ни один скрипач не может игнорировать выразительную «Элегию» Эрнста, его невероятно трудную транскрипцию «Лесного царя» Шуберта, фантазию «Отелло». Его концерт фа-диез минор написан с изяществом и благородством и в достаточной мере значителен в музыкальном отношении, чтобы занять место в ряду самых выдающихся произведений скрипичной литературы.

Из упомянутых мною композиторов особенно Шпор и Вьетан до сих пор занимают неоспоримое место, ибо их произведения, у каждого по-своему, служат образцами различных школ музыкальной мысли и исполнительства.

Но только около середины XIX века явственно обнаружилось более благородное и художественное направление в концертных программах подлинно великих виртуозов. Я склонен думать, что этому изменению мы обязаны Мендельсону, а после его смерти - Шуману и Листу. Фердинанд Давид и Иоахим первые нарушили признанную и санкционированную скрипичную программу своего времени. Воскресив сонаты для скрипки соло Баха, Давид оказал неоценимую услугу всем настоящим и будущим поколениям скрипачей, издав и опубликовав их. Затем он обогатил скрипичный репертуар своими изданиями великих итальянских мастеров XVII и XVIII веков. Почти исключительно Давиду принадлежит та заслуга, что он открыл для виртуозов как своего, так и нашего времени широкий доступ к старинной музыке. Благодаря усилиям Давида, стал доступен обширный музыкальный материал, и с тех пор скрипачи начали им пользоваться в полной мере, ибо вместе с сонатами Баха и Генделя вклад Давида лег в основу хорошо составленной скрипичной программы.

Между 1870 и 1880 годами тенденция исполнять в публичных концертах высокохудожественную музыку настолько разрослась, и этот принцип получил такое всеобщее признание и поддержку со стороны прессы, что это побудило выдающихся виртуозов, вроде Венявского и Сарасате - наиболее замечательных представителей этого направления, - широко использовать в своих концертах скрипичные сочинения высшего типа. Они включили «Чакону» Баха и другие его произведения, а также концерт Бетховена в свои программы, и при наиболее ярко выраженной индивидуальности интерпретации, я имею в виду индивидуальность в лучшем смысле этого слова, их подлинно художественное истолкование и адекватное исполнение произведений немало способствовали их славе. Оригинальные, талантливые и подлинно концертные пьесы самого Сарасате - «Airs Espagnoles», столь ярко окрашенные пламенной романтикой его родной страны, - без сомнения, представляют собой ценнейший вклад в скрипичный репертуар. Величайшее значение Сарасате основывается на том широком признании, которое он снискал своим исполнением выдающихся скрипичных произведений своей эпохи. Его заслугой является и то, что он первый популяризировал концерты Бруха, Лало и Сен-Санса.

Но с течением времени количество виртуозов увеличивалось из года в год, возрастая гораздо быстрее, чем сам репертуар. Последовали попытки удовлетворить спрос на

хорошие произведения, заслуживающие того, чтобы быть исполненными. Были созданы композиции, из которых ни одна не имела настоящей музыкальной ценности, но которые нравились тем, что выявляли блестящие качества инструмента и виртуозное искусство артиста. Наступила эпоха транскрипций, аранжировок вокальных или инструментальных произведений, которые более или менее поддавались переделке для струнного инструмента. Сочинения старых и новых композиторов приспособлялись для этой цели.

Эта мысль, сама по себе, была не новой. Лист первый писал транскрипции - свои неподражаемые транскрипции для фортепиано. Он ввел новый тип фортепианной музыки, и именно его гению мы обязаны тем, что известное количество вокальных, скрипичных, оркестровых и других шедевров стали более доступны, благодаря его переделке их для фортепиано.

Отчасти Иоахим, а за ним и Вильгельми следовали примеру Листа; им, в свою очередь, подражали другие. Более пятидесяти лет тому назад я сам переложил «Moments musicaux» Шуберта и «Мелодию» Рубинштейна и издал один из «24 Caprices» Паганини (ля минор), наряду с другими подобными пьесами, с фортепианным или иным аккомпанементом.

Вилли Бурместер, тоже один из учеников Иоахима, в течение последних двадцати лет издал множество мелких скрипичных пьес, выбранных из произведений старых мастеров; некоторые из них стали очень популярны и еще теперь часто исполняются вследствие их внутреннего достоинства и музыкальности.

Позднее Фриц Крейслер опубликовал свои замечательные аранжировки старых композиторов, а также некоторые произведения Паганини; за ним последовали Эльман, Цимбалист и другие. Таким образом, случилось, что установившийся репертуар, охватывающий круг замечательных концертов от Бетховена до Чайковского, сонаты Баха и наиболее значительные и распространенные отдельные скрипичные сочинения всех видных композиторов старого и нового времени, был расширен и, в известном смысле, обновлен. Множество очаровательных и интересных пьес, если они не являлись музыкой, специально написанной для скрипки, во многих случаях создавались именно таким образом. Их идеи были приспособлены для скрипки, вновь продуманы и выражены подлинно музыкальным и техническим языком струнного инструмента.

И, в ожидании возможности соприкосновения с И. Брамсом, М. Брухом, К. Сен-Сансом и П. Чайковским, юный виртуоз не сделает ошибки, используя новый «миниатюрный» репертуар, который по многим причинам так достойно культивируется.

Какой же вид музыки мы можем рекомендовать как наиболее подходящий к вкусу и потребностям молодого артиста в деле развития репертуара, соответствующего и по технике и по темпераменту его запросам. Это настолько индивидуально, что я считаю трудным определить. К одному из первых требований относится широкий размах репертуара. Я думаю, что юный виртуоз должен по возможности разнообразить исполняемую им музыку. Он должен играть сочинения самых различных композиторов и переходить от произведений одной школы к произведениям совершенно иной. Ибо

законченный скрипач должен обладать широким музыкальным кругозором; он должен чувствовать себя, как дома, во всех школах и знать репертуар каждой из них.

И эта гибкость одинаково хорошо приложима как к учебному репертуару, так и к концертному. Ученик обязан преодолеть все виды техники: он должен развить свои технические способности во всех направлениях в такой степени, в какой ему только позволяют это физические возможности его рук.

Круг сочинений, приспособленных для использования их молодым скрипачом, обширен. Он может играть все, что ему нравится из произведений Баха, Моцарта и Бетховена, до тех пор, пока сам не освоится с музыкой Шумана, Брамса и современных композиторов, или даже заняться чисто виртуозным репертуаром. Развить правильное суждение в деле выбора своего репертуара - задача трудная, и многие промахи скрипачей происходили от недостатка критического суждения в выборе музыкального материала, предназначенного к изучению. Молодой артист может легко свернуть с правильного пути, не будучи контролируемым искренними друзьями, суждению которых он может доверять. Если у него нет такого бескорыстного руководства, более чем вероятно, что его ошибки впоследствии падут прямо на него.

Но коль скоро ученик достиг некоторой зрелости как в возрасте, так и в критических суждениях, если ему удалось преодолеть ранние ошибки (безразлично, явится ли это результатом советов учителя, коллег или друзей), он почувствует и будет все более и более стремиться доверять самокритике и самоанализу. Он будет зондировать, изучать и исследовать свой музыкальный и технический багаж, свои склонности, свой темперамент, и в выборе пьес, добавляемых им к своему репертуару, будет руководствоваться взвешиванием этих факторов и распознаванием своих возможностей и способностей. Таким образом, если мы имеем дело со скрипачом в истинном смысле этого слова, то вопрос о репертуаре будет постепенно разрешаться сам собою. Не говоря о признанных великих произведениях, которые он должен изучать, знать и исполнять, его репертуар будет состоять также из таких произведений, которые он лучше чувствует и передает; собственный инстинкт и оценка скрипача должны быть его окончательным руководителем в этом вопросе. Музыку, которая сильнее всего говорит его сердцу, он будет исполнять более искренне, более впечатляюще для слушателей. Пусть он сам установит этот критерий и живет согласно ему, и его репертуар будет говорить сам за себя.

Стремясь развить свое собственное мнение о репертуаре, ученик не должен упускать ни одной возможности слушать скрипачей; он обязан всегда сознательно вникать в то, что они играют, и пытаться осознать воздействие услышанной музыки. Учащийся хорошо сделает, если наравне с великими артистами он будет слушать и рядовых. От рядовых он может научиться тому, что не следует исполнять и как не следует играть; в то же время первые научат его тому, с чем необходимо ознакомиться и как это нужно исполнить. Однако он всегда должен помнить, что важно научиться как можно большему у артистов, но ни в коем случае не следует им во всем подражать.

Я всегда развивал репертуар моих учеников, с одной стороны - по линии общепризнанных

ценностей, а с другой стороны- руководствуясь их личным вкусом. Лучшая из всех школ, лучшая из всех видов музыки - музыка, более всего соответствующая характеру и силе индивидуума, и составляет репертуар подлинного артиста-скрипача.

Глава четырнадцатая

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПОВОДУ РЕПЕРТУАРА

Что я даю играть моим ученикам

Я думаю, что с целью поддержать интерес в ученике к его работе компетентный преподаватель игры на скрипке должен, по возможности, широко использовать разнообразный по характеру репертуар и ни в коем случае не сосредоточиваться на произведениях одного какого-либо композитора, сколь бы он ни был значителен, игнорируя других. Я всегда поступал согласно этому убеждению по отношению к моим собственным ученикам.

Проработав «40 этюдов» Крейцера и «24 каприса» Роде, молодой скрипач может приняться за такие сочинения, как концерты ля минор или ми минор Виотти, два также весьма ценных концерта ля минор и ми минор Роде, концерты ре минор и ре мажор Крейцера и Второй концерт ре минор Шпора. В это же время, с известными промежутками, можно давать играть такие пьесы, как «Reverie» Вьетана, его же «Morceau de Salon» ре минор, «Баллада и полонез», «Тарантелла» ля минор, которой несправедливо пренебрегают, а несколько позже большую «Fantasia appassionata», равно как и другие более короткие мелодичные пьесы.

Впоследствии, когда ученик преодолет этюды Роде и Ровелли и начнет разучивать «24 каприса» Донта, он может испытать свои силы над исполнением трудных концертов, как-то: Седьмой и Восьмой («Сцена пения») концерты Шпора, а также его Девятый (ре минор) и Одиннадцатый (соль мажор) концерты. Однако работа над этими концертами должна разнообразиться и оживляться введением других, менее трудных вещей: пьес Венявского, вроде «Легенды», некоторых «Мазурок», одного из двух «Полонезов», например ля мажор, причем следует начинать именно с него, так как он наиболее легок. Пусть ученик обратится также к одной из двух тетрадей «Испанских танцев» Сарасате, не забывая о медленных частях, которые в них встречаются, и к какому-нибудь ноктюрну Шопена, переложенному Сарасате, Вильгельми и мною.

После того, как ученик преодолел «24 каприса» Роде и «Каприсы» Донта (говоря: «преодолел», я имею в виду, что ученик не будет бегло и поверхностно проигрывать их с начала до конца, а проработает каприсы самым серьезным образом, обращая особое внимание на некоторые наиболее своеобразные и трудные среди них), он может попытаться перейти к отдельным произведениям большого репертуара - к концертам Мендельсона, Бетховена, Брамса, Чайковского, к отдельным частям из шести сонат для скрипки соло Баха и к двум «Романсам» Бетховена, так же как к более современным

сочинениям.

Многие из них стоят того, чтобы их изучить несколько позднее: ряд аранжировок, которые Крейслер сделал из пьес старых мастеров; мои собственные транскрипции пьес Бетховена, Шумана, Чайковского; Третья сюита Риса; более новые транскрипции пьес Грига, Рубинштейна, Форе и других, сделанные Эльманом; «Восточные танцы» Цимбалиста и его «Сюита в старинном стиле»; «Еврейская мелодия» и «Еврейская колыбельная» Ахрона.

Далее идут такие произведения, как две сонаты Тартини - одна в соль миноре и вторая под названием «Les trilles du Diable», - многочисленные сонаты других старых итальянских мастеров и концерты Вьетана - Второй (фа-диез минор), Четвертый (ре минор), Первый (ми мажор) и Пятый (ля минор). Указанная последовательность концертов Вьетана может быть нарушена Вторым концертом (ре минор) Венявского, «Fanta-sie brillante» Эрнста на темы из «Отелло» и «Airs hongrois» его же; концертом фа-диез минор Венявского, концертом фа-диез минор Эрнста и концертом ре мажор Паганини.

Эта последняя группа сочинений представляет собой настоящий максимум технической трудности, и его необходимо разнообразить кантиленными пьесами, скрипичными мелодиями, вроде «Арии» Баха - Вильгельми на струне G, «Larg-hetto» Генделя в аранжировке Эдди Брауна и тремя или четырьмя сонатами Генделя, в особенности - в ми, ля и ре мажоре. Я уже раньше упоминал о концертах Макса Бруха и Сен-Санса и об «Испанской симфонии» Лало, которые, без сомнения, должны быть включены в учебную программу каждого скрипача-солиста, как заключающие определенные черты, характерные для репертуара виртуоза нашего времени.

Названные здесь пьесы - это все произведения, которые я сам учил и которые я заставляю играть моих учеников.

Я не пренебрегал бы также и сочинениями Паганини, которых я еще не касался в другом месте, так как считаю эти пьесы весьма пригодными для разучивания вследствие их эффективности как концертных номеров. Среди них Двадцать четвертый каприс ля минор, к которому я написал фортепианный аккомпанемент, и знаменитое «Perpetuum mobile» - одно из самых труднейших, в техническом смысле, произведений, когда-либо написанных для смычковых инструментов.

После того, как юный артист вполне овладеет репертуаром, составные части которого я так подробно указал, он достигнет значительной степени технической сноровки и музыкальной законченности. Кроме того, будет сформирован его вкус, благодаря большому количеству разнохарактерных и изобилующих красотами произведений, с которыми ему придется ознакомиться. Тем самым будет совершенно оправдано стремление музыканта к составлению собственного репертуара, отвечающего его вкусам, соответствующего его способностям, путем расширения или сужения названных мною сочинений и замены упомянутых произведений другими, характеризующими собственный вкус скрипача.

Указав те этюды и концерты, которыми я обычно пользовался на моих занятиях в Петербургской консерватории и в Соединенных Штатах, я не думаю настаивать на том, чтобы им следовали с точным соблюдением приведенного порядка. Само собой разумеется, что, сделав здесь выводы по поводу изучения репертуара, я отнюдь не считаю их твердыми и непоколебимыми правилами. Они скорее ориентировочны, чем безусловны, и не будут иметь большого значения, если изменить их последовательность в изучении соответственно взглядам учителя или же если индивидуальность ученика потребует отклонения от данного порядка.

Как и все относящееся к искусству, последовательность в изучении репертуара должна быть задумана согласно известным принципам, основанным на общепризнанных законах; но она является тем не менее индивидуальным фактором, который должен играть, в конечном счете, решающую роль. Интуиция, инстинкт, физические данные и интеллектуальные склонности решительно ниспровергают законы и то, что за неимением лучшего термина мы называем словом «гений», даже если оно противоречит нашим убеждениям, будет продолжать, точно так же как это было в прошлом, доминировать над нами и контролировать нас в настоящем и будущем.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КАК ДЕРЖАТЬ И ВЕСТИ СМЫЧОК

1. Три основных требования

Извлечение полного звука во всем разнообразии его оттенков зависит, прежде всего, от правильного держания и ведения смычка. Громадное значение при этом имеют три основных фактора: а) деятельность большого пальца и пальцев правой руки; б) гибкость и податливость кисти и в) правильное положение нижней и верхней частей руки и их взаимодействие.

2. Способ держания смычка

Точные и неизменные правила какого-либо одного способа держания смычка не могут и не должны быть установлены. Многое зависит от индивидуального понимания скрипача, а также от особенностей, связанных с различием в форме и длине рук, свойств мышц и пальцев. Для достижения наилучших звуковых результатов, как и для достижения наиболее совершенного владения техникой смычка, при любом возможном варьировании его ведения, я учу следующему способу держания.

Указательный палец производит нажим на трость смычка своей внешней, боковой стороной, в начале третьего сустава, одновременно охватывая ее первым и вторым суставами. Расстояние между указательным и средним пальцами при этом должно быть минимальным, указательный палец принимает на себя ведение смычка, мизинец во время игры в нижней половине смычка лишь слегка прикасается к трости. Что касается безымянного пальца, то при приближении к нижней трети смычка его давление на трость должно усиливаться и быть очень уверенным (как в *piano*, так и в *forte*); при приближении к концу смычка это давление должно слегка ослабляться.

Примечание редактора. Редактор считал целесообразным в дополнение к четвертой главе привести следующий раздел из скрипичной школы Л. Ауэра (перевод Д. Резникова).

3 Что способствует твердому и уверенному держанию смычка

Громадное значение имеют твердость и уверенность, с которой держат смычок. Чтобы достичь этого, необходимо с самого начала понять, каковы особые функции каждого пальца и каким образом действие каждого из них в отдельности и их взаимодействие способствуют извлечению характерного скрипичного звука, обладающего красотой, объемом и певучестью.

4. Функции пальцев правой руки

Наибольшее внимания к себе требует большой палец. Его главная функция - поддерживать смычок и противодействовать давлению на трость других пальцев. Большой палец должен быть согнут и твердо прилегать к трости у верхнего конца винта.

Его давление на трость не должно быть чрезмерным, в противном случае это может привести к нежелательному судорожному зажиму или же к перенапряжению мышц кисти и предплечья. Вместе с тем нужно остерегаться и вялости первого сустава большого пальца, так как это затрудняет правильное, естественное ведение смычка и всегда вызывает напряжение руки.

Средний палец, следующий по своему значению в механизме держания смычка, должен находиться почти против большого пальца. Самую важную роль играет указательный палец, выполняющий разнообразные функции в механизме ведения смычка. Он контролирует гибкость смычка, сложные и разнообразные оттенки его ведения, так же как извлечение полного звука при помощи большего или меньшего давления на трость.

Более пассивна функция безымянного пальца, который должен быть расположен ближе к среднему пальцу. Что же касается мизинца, то он должен легко прикасаться к трости в ее конце. В соответствии с правилами старых школ запрещалось поднимать мизинец. Причина этого заключалась в применявшемся в то время способе держания смычка. Современные скрипачи, в особенности русской и франко-бельгийской школ, уже давно отказались от этого правила, как устаревшего и не отвечающего требованиям данного времени, во многом зависящего от строения руки скрипача. К сожалению, педагоги, занимающиеся с детьми, обычно не уделяют достаточного внимания правильному положению мизинца, с учетом индивидуальных особенностей строения рук ученика

5. Роль кисти правой руки в ведении смычка

Главнейшее требование, предъявляемое к ведению смычка, после вышеуказанного способа его держания - это гибкость кисти и правильное положение правой руки. При ведении смычка не вся ширина ленты волоса используется в равной степени на всем протяжении его длины. В начале движения от колодки (вниз, П) применяется лишь небольшая часть ленты (край волоса). При этом надо опустить (освободить) кисть. При дальнейшем движении смычка происходит постепенный поворот трости, и волос смычка ложится на струну всей шириной своей ленты. Это совершается без заметного изменения положения кисти. Постепенный поворот трости производится бессознательно благодаря увеличивающемуся нажиму кисти. При ведении смычка в противоположном направлении (вверх, V) происходит то же самое, но в обратном порядке. Только при выполнении этого указания становятся неслышными смены смычка вверх и вниз, что является одной из важнейших основ артистического ведения смычка.

6. Правильное положение руки

Правильное положение руки при ведении смычка требует самого пристального и заботливого внимания от начинающего скрипача. Руку нужно держать не слишком далеко от корпуса, но и не очень близко к нему. Кроме того, необходимо помнить, что при игре на струнах E и A руку не следует держать так высоко, как при игре на струнах D и G.

7. Как и в каком направлении нужно вести смычок

Смычок надо вести посередине между грифом и подставкой, параллельно последней и на том же самом месте струны, с которого началось его движение. Исключение допускается при игре *piano* и *pianissimo*, когда для извлечения более мягкого звука важно вести смычок ближе к грифу. Скрипач с короткими руками должен обратить особое внимание на то, чтобы не приобрести плохой привычки при ведении смычка вниз. В этих случаях смычок обычно ведут к себе, отводя локоть назад, вместо того, чтобы вести его от себя. Хотя с помощью подобного неправильного приема и можно довести смычок до его верхнего конца, но лишь пожертвовав при этом качеством звука. Если рука юного скрипача слишком коротка, что не позволяет ему доводить смычок до самого конца при правильном приеме ведения, то он должен доводить смычок только до того места, при котором он может сохранить правильное положение руки. Лишь в этом случае скрипач будет гарантирован, что не приобретет худшую из всех привычек - неправильное ведение смычка.

8. Извлечение звука зависит от давления на смычок кисти правой руки

Смычок необходимо вести твердо и уверенно, но без излишнего нажима на струны, чрезмерного давления всей руки. Звук любой силы должен извлекаться только с помощью давления кисти. Выработка свободного от призвуков, красивого и певучего звука должна быть конечной целью любого скрипача. Этого нельзя достичь ни с помощью давления на струны, ни с помощью давления на смычок.