

ЛЕОПОЛЬД АУЭР

МОЯ ШКОЛА
ИГРЫ НА СКРИПКЕ

Л. АУЭР

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СКРИПИЧНОЙ
КЛАССИКИ



Л. АУЭР
Рисунок И. Е. Решца

Л. АУЭР

МОЯ ШКОЛА ИГРЫ НА
СКРИПКЕ . ИНТЕРПРЕ-
ТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СКРИПИЧНОЙ КЛАССИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА . МОСКВА . 1965

Общая редакция,
вступительная статья и комментарии
Н. ЯМПОЛЬСКОГО

**АУЭР
И СОВРЕМЕННОЕ
СКРИПичНОЕ ИСКУССТВО**

I

В 1868 году директор Петербургской консерватории Н. И. Заремба пригласил, тогда еще совсем молодого, но уже успевшего приобрести артистическую известность, Леопольда Ауэра профессором скрипичного класса, на место ушедшего Генрика Венявского. Мог ли он в то время предвидеть, какие последствия это будет иметь для судеб русского скрипичного искусства.

Один из очевидцев появления в стенах Петербургской консерватории нового профессора рассказывает: «Вернулся я в Петербург к 8 сентября, когда, по обычаю того времени, профессора и преподаватели консерватории собирались на торжественный обед. Среди присутствовавших я увидел новое лицо. Своим внешним видом оно произвело на меня хорошее впечатление. Я догадался, что то был скрипач, приглашенный Зарембой. «Как он еще будет играть, это мы посмотрим», — подумал я про себя. Когда столы были убраны, дирекция и преподаватели консерватории стали просить Ауэра — так звали приглашенного скрипача — сыграть что-либо из своего репертуара. Он сыграл несколько вещей, которые в его исполнении прекрасно звучали в нашем концертном зале. Все горячо ему аплодировали, а он ответил на сделанный ему прием следующими словами: «Я удостоился чести быть приглашенным преподавать в императорскую Петербургскую консерваторию и сознаю, что не так опытен и недостаточно подготовлен для этой трудной деятельности. Но я молод, энергичен и даю слово, что употреблю все силы, чтобы достичь совершенства

в своей игре и сделаться должным руководителем начинающих скрипачей¹.

Ауэр сдержал данное слово. В летопись музыкального искусства он вошел и как выдающийся артист-художник и как крупнейший преподаватель скрипичной игры. С деятельностью этого замечательного музыканта связан расцвет дореволюционной русской школы, знаменовавший важнейший этап в развитии современного скрипичного искусства.

Леопольд Семенович Ауэр родился 7 июня 1845 года в небольшом городке Вейспире в Венгрии в семье маляра. С детских лет он обучался игре на скрипке — сначала в Будапештской консерватории у Р. Конца, а затем в Вене, где в 1857—1858 годах был учеником Якоба Донта. Свое музыкальное образование Ауэр завершил в 1860—1863 годах в Ганновере у Поцефа Иоахима, занятия с которым оставили глубокий след в сознании молодого скрипача.

Проработав несколько лет концертмейстером оркестров в Гамбурге и Дюссельдорфе, совершив с успехом несколько турне в качестве солиста и ансамблиста, он приобрел репутацию талантливого исполнителя. К этому времени относится его знакомство с Антоном Григорьевичем Рубинштейном. Вместе с ним в мае 1868 года Ауэр выступил в концертах в Лондоне. По-видимому, по совету Рубинштейна Зарема и пригласил двадцатитрехлетнего Ауэра профессором Петербургской консерватории.

С этого времени творческая деятельность Ауэра почти на протяжении полувека была связана с Россией. С первых же дней приезда в Петербург молодой музыкант с головой уходит в бурную художественную жизнь России тех лет. Его формирование как исполнителя и педагога происходило в кипучей творческой атмосфере одной из значительнейших эпох в истории русской культуры. Это были 60—70-е годы прошлого столетия — расцвет большого реалистического искусства: в музыке — эпоха «Могучей кучки», в живописи — передвижников, в литературе — критического реализма — эпоха Мусоргского, Репина и Толстого.

Дом Ауэра в Петербурге стал средоточием интересных встреч. Здесь можно было увидеть знаменитого испанского скрипача Пабло Сарасате и выдающегося датского критика Георга Брандеса, известного философа Владимира Соловьева и несравненного Антона Рубинштейна, замечательного худож-

ника Владимира Маковского и гениального Петра Чайковского, популярного залотуиста Анатолия Кони и блестящего балетмейстера Мариуса Петипа. Притягательной силой был не только сам Ауэр, но и его жена Надежда Евгеньевна (урожденная Пеликан), принадлежавшая к числу образованнейших женщин своего времени, тонкая ценительница музыки и литературы, связанная давней дружбой с Брандесом и Анатолем Франком.

Один из посетителей вечеров в доме Ауэра, вспоминая «единую», описывает царившую там интеллектуальную атмосферу, располагавшую «к мыслям возвышенным», «где много читали и жадно слушали»¹.

Почти полувекковая жизнь в России, в окружении русского общества, в условиях русской музыкальной культуры, тесное содружество с виднейшими русскими музыкантами, в особенности с братьями А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами, П. И. Чайковским, К. Ю. Давыдовым, А. К. Глазуновым, С. И. Танеевым, оказали решающее влияние на эстетические воззрения Ауэра, способствовали упрочению в его исполнительстве черт, присущих русскому реалистическому музыкальному искусству. В России Ауэр вырос в крупнейшего скрипача и педагога. Он вел многостороннюю и кипучую музыкальную деятельность. Особенностью его характера была необычайная трудоспособность, настойчивость в достижении поставленной цели.

Постоянно концертируя в качестве скрипача и дирижера в России и в зарубежных странах, Ауэр одновременно руководил в Петербургской консерватории классами высшей скрипичной игры и квартетного ансамбля (1868—1917 годы), возглавлял струнный квартет (1868—1906 годы) и симфоническое собрание Петербургского отделения Русского Музыкального Общества (1883—1884 и 1887—1892 годы), выступал в сонатном ансамбле с А. Н. Есиповой и в трио с Есиповой и А. В. Вержбиловичем, а также в 1872—1908 годах был придворным солистом и солистом оркестра балета Мариинского театра.

В своей концертной деятельности Ауэр продолжил демократические просветительные традиции, присущие лучшим представителям русского исполнительского искусства. Совершая ежегодно гастрольные поездки, он объездил с концертами почти всю Россию, играя даже в небольших провинциальных городах. Строго выдержанные программы концертов в образцовом исполнении Ауэра способствовали воспитанию художественного вкуса публики и распространению серьезной музыки в широких кругах слушателей.

В своей игре Ауэр стремился прежде всего к выразитель-

¹ А. Рубец, Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории «Новое время», СПб., 1912, № 13124.

¹ С. Маковский, Брандес и Соловьев, Цитировано по рукописи, любезно предоставленной дочерью Л. Ауэра, М. Л. Ауэр.

ности и художественной законченности передачи, чуждаясь вещных, виртуозных эффектов как самоцели; он обладал небольшим по силе, но певучим, мягким, серебристым тоном, высоким изяществом техники, виртуозным исполнением двойных нот, хроматических гамм и трелей. Исполнению Ауэра были присущи теплота и чарующий лиризм. «Его понимание красоты музыки и скрипичной игры было такое глубокое и тонкое, чистота звука, верность интонации, благородство фразировки создавали из каждой сыгранной им фразы такое чудеснейшее звуковое изваяние, совершенное по форме и по внутреннему содержанию, что хотелось только одного: играть как он»¹.

Эти качества игры Ауэр сохранил до глубокой старости. Известный американский скрипач Альберт Спалдинг вспоминает исполнение шестидесятилетнего Ауэром концерта Бетховена, которое он слышал в Петербурге в 1913 году: «Это была выдающаяся интерпретация. Огромная ясность стиля, широта концепции руководили его фразировкой, а в лирических местах природное поэтическое чувство было глубоко волнующим. С ангельской простотой сыграл он на бис *фа-мажорный «Романс» Бетховена*»².

Выдающийся исполнитель классической музыки, Ауэр был первым исполнителем многих концертных и камерных сочинений русских композиторов, горячим пропагандистом творчества которых он являлся. Последние, в свою очередь, высоко ценили мастерство и художественность игры Ауэра. Ему посвящены скрипичный концерт³ и «Меланхолическая серенада» Чайковского (пьеса, которую композитор сочинил специально для Ауэра), концерты Глазунова и Арениского, «Концертная сюита» Танеева.

Неподражаемо играл Ауэр «Меланхолическую серенаду» и в особенности скрипичный концерт Чайковского. Не умаляя заслуг А. Бродского, первого исполнителя этого произведения, нужно подчеркнуть, что широкую популярность оно получило лишь в интерпретации Ауэра, который сыграл концерт много позднее, но отнюдь не после смерти Чайковского, как это принято полагать. Близкий друг Чайковского Н. Д. Кашкин в своей рецензии на первое исполнение Ауэром в Москве концерта Чайковского писал: «Скрипичный концерт Чайковского слышали в Москве много раз и от прекрасных исполнителей; но г. Ауэр, выступивший с ним в этот вечер, совершенно увлек

публику виртуозным блеском и тем новыми оттенками, которые он сумел вложить в это произведение»⁴. Эти новые оттенки заключались в том, что Ауэр первый воплотил в художественно-законченной форме лирические образы музыки Чайковского, раскрыл поэтическую сторону ее содержания. Здесь с громадной силой вылились «преобладающие качества этого виртуоза, его задушевность, прочувствованность в передаче мелодии и нежная певучесть смычка»⁵. Своей интерпретацией он создал художественную традицию, которая живет до наших дней как лучшая традиция русской скрипичной школы. Выдающуюся роль сыграл Ауэр и в утверждении на концертной эстраде камерной музыки Бородина, Чайковского, Глазунова и Танеева.

Как дирижер Ауэр пропагандировал и симфоническую музыку русских композиторов. Эта сторона его деятельности незаслуженно осталась в тени, а между тем современная критика относилА Ауэра к числу «талантливейших русских дирижеров-художников»⁶. В особенности велико значение Ауэра-дирижера за рубежом, где он выступал как русский музыкант, популяризируя отечественную музыку, и в первую очередь творчество Чайковского. Опираясь на свой высокий музыкальный авторитет в глазах оркестра, Ауэр-дирижер достигал исключительной стройности и выразительности исполнения. В своей интерпретации симфонических сочинений Чайковского, как это можно судить по переписке, он руководствовался личными указаниями композитора, с которым его связывали близкие дружеские отношения.

Разносторонние музыкальные интересы сочетались у Ауэра с широтой художественного кругозора. Несмотря на глубокое своеобразие своего таланта, он умел ценить и игру артистов, совершенно чуждых ему по стилю исполнения, например молодого Кубелика, восхищаться искусством Изаи и Крейсера. Ауэр принадлежал к числу тех немногих, кто сумел постигнуть талант Скрибина, кто приветствовал дерзкое дарование Прокофьева. Откашавшись на смерть Скрибина, глубоко его поразившую, Ауэр писал: «О даровании Скрибина не может быть двух мнений. Это был человек выдающегося таланта, шедший без оглядки своей дорогой. Многие находили, что избранный им путь был фальшивым, но все новые пути кажутся всегда фальшивыми, и тем не менее они всегда приводят человека к полному торжеству. Я твердо убежден, что

¹ А. Уениковские. Профессор Ауэр (см. книгу «Воспоминания», Петроград, 1917, стр. 258).

² А. Spalding. Bise to Iolkw, N.Y., 1943.

³ Ауэр был посвящен первое издание концерта (переложение для скрипки и фортепиано, опубликованное в 1878 году). Во втором издании концерта посвящен его первому исполнителю — А. Бродскому.

⁴ Н. Кашкин. «Артист», М., 1894, февраль, № 34, стр. 227.

⁵ П. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз, М., 1963, стр. 237.

⁶ Н. Финдейзен. Современное музыкальное движение. Проф. Л. С. Ауэр. «Русская музыкальная галерея», СПб., 1900, №№ 8—9.

лет через 20—25 Скрибин будет признан всеми»¹. Эти слова, опубликованные рядом с резко отрицательным отзывом о Скрибине Ц. А. Кюи, прозвучали пророчески. Несколько ранее Прокофьев сообщал в письме к Н. Я. Мясковскому, что среди неожиданных приверженцев исполненного им собственного Второго концерта для фортепиано с оркестром оказался ряд маститых музыкантов, и первым среди них он назвал Ауэра².

Концертная деятельность Ауэра — скрипача-солиста, камерного исполнителя и дирижера — оставила глубокий след в истории музыкальной культуры России. Но как бы ни были велики заслуги Ауэра-исполнителя, главное значение его — в области музыкальной педагогики. Продолжив и развив национальные традиции русской скрипичной культуры, сочетая их с лучшими достижениями мирового искусства, Ауэр расширил творческие и виртуозные возможности скрипичного исполнительства, сделал для него доступными более глубокие идейно-художественные задачи. Созданное Ауэром творческое направление утвердило мировое значение русской скрипичной школы. В этом историческая заслуга Ауэра, принадлежащего, наряду с братьями Рубинштейнами и К. Ю. Девальдовым, к виднейшим представителям русской музыкальной педагогики в области инструментального исполнительства.

Ауэр воспитал многочисленную плеяду талантливейших скрипачей. Среди его ранних учеников, расцвет концертной деятельности которых связан с 80—90 годами прошлого столетия, можно назвать таких блестящих виртуозов, как А. Коллаковский, П. Красновский, К. Гаврилов, К. Горский, Э. Крюгер, В. Вальтер, П. Пустаринов и другие. В начале 1900-х годов Ауэр выпустил артистов мирового класса по главе с М. Эльманом, Е. Цимбалистом, Я. Хейфецем, М. Пляшным, Печиллей Гензен. Не повторяя ни в одном из своих выдающихся воспитанников, он сумел объединить их общностью художественного направления. Жизненность интерпретации и широта стиля, чуждое всякому традиционализму отношение к исполняемому, в сочетании с высокой культурой злука и совершенным виртуозным мастерством — таковы характерные черты исполнительского искусства лучших представителей школы Ауэра.

Заграничные дебюты в начале 1900-х годов Эльмана и Цимбалиста, а затем и Хейфеца произвели в Европе ошеломляющее впечатление. Впервые в истории музыки европейская критика заговорила о русской скрипичной школе. Указывали на то, что эта школа завершила многовековой круг развития скри-

пичного искусства. Если в XVIII веке в Европе господствовала итальянская школа, в XIX веке — франко-бельгийская, а затем в лице Иоханна немецкая, то теперь пришла эпоха русских скрипачей.

Под влиянием триумфальных успехов учеников Ауэра, разнесших по всему миру славу русской скрипичной школы, в Петербург приезжают иностранные музыканты из разных стран мира специально для занятий с Ауэром. Его класс в Петербургской консерватории становится центром мировой скрипичной культуры. У Ауэра учились: замечательная канадская скрипачка Кэтрин Парло и норвежская Майя Банг, английские скрипачки Мей Гаррисон и Изольда Менгес, американские скрипачи Эдди Браун и Макс Розен и многие другие.

Однако Ауэр не ограничивал свою педагогическую деятельность задачей воспитания крупных виртуозов. Из его класса вышло множество превосходных солистов, камерных исполнителей, оркестрантов и педагогов. К концу XIX века не было ни одного крупного культурного центра в России, где бы не работали ученики Ауэра. Это способствовало поднятию общего уровня скрипичной игры в нашей стране.

Отмечая большое значение Ауэра в развитии музыкально-исполнительского искусства, нельзя умолчать о том, что прогрессивная направленность художественной деятельности Ауэра находилась в резком противоречии с его консервативными общественно-политическими взглядами. Хотя в своих письмах Ауэр и писал о том, что «будущее принадлежит демократии», однако он остался чуждому демократическому общественному движению. В 1905 году во время политической забастовки студентов Петербургской консерватории Ауэр прикинул к реакционной части профессуры. Не понял он и революционных событий, разразившихся в России в 1917 году. Находясь в концертной поездке по Норвегии и Швеции с группой своих учеников и узнав о совершившейся февральской революции, Ауэр остался за границей.

Последние тринадцать лет жизни Ауэр провел в Соединенных Штатах Америки. Несмотря на преклонный возраст, он продолжал вести педагогическую работу, оказавшую громадное влияние на развитие американского скрипичного искусства. Через его классы в Институте музыкального искусства в Нью-Йорке и в Кёртис-институте в Филадельфии прошли сотни американских скрипачей. Если добавить, что и до этого в Соединенных Штатах Америки жили и работали многие видные ученики Ауэра, которые не только вызвали сенсацию своим исполнением, но и создали начало совершенно новому направлению в музыкальной жизни страны, то становится

¹ Композиторы и музыканты об А. Н. Скрибине. «Петроградская газета», 1915, № 101.

² Н. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, том II (письмо от 25 января 1915 года). Музыка, М., 1960.

³ См. письмо к доктору М. Л. Ауэру, от 18 мая 1903 года.

ясным, какое глубокое воздействие оказали художественные принципы русской школы на формирование современного американского скрипичного искусства.

В этот период деятельности Ауэр написал и издал все свои методические работы.

Живя в Соединенных Штатах Америки, Ауэр пристально следил за музыкальной жизнью Советского Союза, поддерживал связь и переписку с родными, друзьями и учениками. «Я убежден», — заявил Ауэр в одном из своих последних интервью, — что наблюдаю зарю большого дня. На России и Америки грядет великая музыка будущего. Обе эти страны могут других в музыкальном развитии. А я верю в молодость¹.

Умер Ауэр 15 июля 1930 года в возрасте 85 лет в Лошвице близ Дрездена.

II

Те, кто рассматривают достижения педагогической деятельности Ауэра лишь под ограниченным углом зрения — как некую систему технических навыков и приемов игры, а не как явление русской музыкальной культуры, связанное с ее определенными идейными течениями, — не смогут правильно понять и оценить эстетическую направленность и художественную сущность созданной им школы.

Методические принципы Ауэра складывались под воздействием прогрессивных идей русской педагогики, а формирование характерных особенностей исполнительского стиля «школы Ауэра» было неразрывно связано с тем новаторским, что принесло с собой скрипичное творчество русских композиторов. Стремление Ауэра к жизненной правдивости исполнения и его борьба в скрипичном искусстве за подлинную музыку, против догм, традиционализма и пустого, бессодержательного виртуозничества проистекали из той широты идейных воззрений, которые были присущи русской национальной музыкальной школе.

В основе педагогики Ауэра лежало высокое этическое понимание задач и целей артистической деятельности скрипача, ее демократичности. Настоящий скрипач-художник, утверждал Ауэр, способен властвовать над огромной аудиторией, подобно древним пророкам и великим мастерам пластических искусств, подобно великим поэтам античности и новых времен, деятельность которых обращена к массе². В своем понимании выразительных возможностей скрипичной игры он

исходил из реалистических традиций русской музыкальной культуры, с ее подходом к скрипке как эмоционально-выразительному инструменту. «Быше всех инструментов ставится скрипка», потому что она «ближе всех подходит к человеческому голосу», — писал Н. Г. Чернышевский³. «Заставить говорить скрипку» — слова, в которых, по мнению Ауэра, суммировались ее экспрессивные возможности⁴.

В этом заключалось принципиальное отличие от подхода к скрипке, культивировавшегося в зарубежных школах, где господствовала тенденция к чисто инструментальной трактовке скрипичного звука, с характерным для нее подражанием различным инструментальным тембрам. Подобная же тенденция была типична и для западноевропейского пианистического искусства; она противостояла вокальной трактовке фортепианного звука, идущей от А. Г. Рубинштейна. Передовые русские критики В. Ф. Одоевский, А. Д. Ульбильев, А. Н. Серов и В. В. Стасов страстно восставали против заезжих «фортепианов», желающих играть флажолетами; флейтистов, добивающихся *pizzicato*; скрипачей, пытающихся изображать оркестр⁵.

Чуждый доктринерству и мелочной опеке над учеником, Ауэр видел свою главную задачу в свободном творческом развитии артистической индивидуальности ученика. Он обладал редким даром — способностью с молниеносной быстротой разгадывать индивидуальность учеников и утверждать их в собственном им призвании⁶.

Характерно, что, стремясь к развитию индивидуальности ученика, Ауэр придерживался «коллективного метода» занятий, требуя присутствия на уроках всех учеников своего класса. Атмосфера коллективных занятий являлась у Ауэра существенным фактором в развитии индивидуальности ученика. В тесном общении учащихся в процессе занятий и исполнения в классе он видел залог их плодотворного творческого роста⁷. С этим согласуется и огромное внимание, уделяемое Ауэром работе в классах квартета и камерного ансамбля, которыми он руководил. Нередко центр тяжести работы с учениками Ауэр переносил именно в классы ансамблевой игры.

¹ Н. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. М., 1948, стр. 90.

² Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 82.

³ В. Одоевский. Русские ночи. М., 1913, стр. 268.

⁴ Н. Ершов. 75 лет. Воспоминания и мысли (475 лет Ленинградской консерватории). «Советское искусство», М., 1933, № 5.

⁵ Этого же метода придерживались в своей педагогической практике Ф. Лист и Т. Лемтенцки. Об этом говорит и А. Шнабель: «Я думаю, что наиболее продуктивный метод высшего класса преподавания музыки — это необходимость присутствия всех учеников на всех уроках».

¹ Опубликовано в «The New-York Times», 1930, 27 Juli

² Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 92.

Вот как описывает атмосферу класса Ауэра один из его учеников: «Когда я поступил в класс Л. С. Ауэра в 1907 году, он был уже в преклонном возрасте, но полон жизни и творческого горения. Во время уроков, на которых обычно присутствовало не менее 20—25 человек из его студентов и частных учеников и учениц, сидевших вдоль стен большого класса, Леопольд Семенович, как правило, прохаживался по классу или стоял поблизости от играющего ученика, дирижируя или напевая своим звучным баритоном, как следует сыграть ту или иную фразу, указывая слушателям выразительным жестом и взглядом на играющего, когда ему особенно хорошо удавалось какое-нибудь место, или, наоборот, гримасой и комическим возгласом клейма особо плохой момент в игре ученика. Этим чрезвычайно непосредственным и живым отношением к исполнению произведения Леопольд Семенович создавал необыкновенно яркую творческую атмосферу в классе, безоговорочно воздействовавшую как на играющего в данное время ученика, так и на всех остальных, и обычно, берясь за новое произведение, ученик, слышавший его в классе ранее, имел довольно ясное и яркое представление о его содержании и основных характерных требованиях к его выполнению на инструменте»¹.

Другой ученик Ауэра, который ранее учился у О. Шевича, сравнивая их методы преподавания, рассказывает: «Мне повезло, расставшись с Шевичем, попасть в число учеников другого великого мастера скрипки нашего времени — Леопольда Ауэра. Кратко анализируя отличительные характерные черты обеих школ, я могу сказать, что школа Шевича достигла своей кульминации в игре Яна Кубелика, раннего периода его исполнительской деятельности, а школа Ауэра — в игре Миши Эльмана. Я не могу воздержаться от искушения высказать мнение, что, хотя Яша Хейфец никогда и не учился у Шевича, его искусство как бы сочетает в себе лучшие стороны этих двух школ. У Шевича: чрезвычайно четкая, легкая техника левой руки, безукоризненная интонация, четкий звук, настоящий скрипичный стиль. У Ауэра: разносторонняя, обширная техника левой руки, разнообразный, исключительно теплый звук, стиль широкий, быть может, несколько аффектированный и приближающийся к оркестровым пропорциям. Атмосфера в их классах была совершенно различной. В то время, как в классе Ауэра мы сидели наэлектризованные его динамической индивидуальностью, в классе Шевича мы были зачарованы спокойным, аналитическим разбором деталей. У Ауэра — это был скорее человек, а не система; у Шевича — скорее система, а не человек»².

¹ И. Лесман. Несколько воспоминаний о Л. С. Ауэре (рукопись).

² I. Siskovsky. Soviet: The Master Seen in his Classroom. «Musical America», 1934, 10 February.

Как и Лист, Ауэр мог бы сказать: «Хорошая вещь система, но я ее никогда не мог найти». Пройдя более чем полувековой путь педагогической деятельности, он с годами менял метод занятий с учениками и свое отношение к исполнительским приемам, к технике исполнения. Отсюда зачастую противоречивые, а порою и прямо противоположные рассказы о методе занятий Ауэра, исходящие от учеников, учившихся у него в разные периоды его деятельности. И тем не менее основа его педагогики всегда оставалась неизменной. Сам он формулирует ее в следующих словах: «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»¹. Если мы скажем не «метод», а «методы», то лучше определим особенности педагогики Ауэра. На протяжении своей преподавательской деятельности он пользовался различными методами. И левую и правую руку ученика он рассматривал как новую физиологическую проблему, а его личность — как новую психологическую единицу. В каждом случае предусматривался особый подход. Он ставил перед учеником задачи, но не давал рецептов. Этим объясняется и феноменальная способность Ауэра в выборе репертуара для учеников. Многие из них были обязаны блестящему успеху своих концертных выступлений в этом отношении его тонким и ценным советам.

Основные проблемы, возникающие в связи с изучением педагогических принципов Ауэра и имеющие громадное практическое значение по сей день, — это проблемы развития техники скрипача и воспитания культуры звука.

Ауэр принадлежал к типу тех педагогов, которые весь процесс технического формирования ученика подчиняют широким художественно-исполнительским целям. «Школа профессора Л. С. Ауэра — прежде всего школа художественной игры. Техника рассматривается в ней исключительно как материал, который сам по себе мертв и нем, пока рука художника не оживит его и не заставит его говорить»².

Естественно, что при таком подходе к технике скрипача в центре классной работы Ауэра всегда находилась музыка, а выработка тех или иных технических приемов игры никогда не отрывалась от конкретного живого музыкального содержания. Ауэр не занимался развитием стандартизированной тех-

¹ Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 100.

² И. Лесман. Скрипичная техника и ее развитие в школе проф. Л. С. Ауэра. СПб., 1909.

ники, подобно тому, как это делал Шевич. Не случайно, в противоположность последнему, он не написал за всю свою жизнь ни одного упражнения. Будучи большим артистом, Ауэр понимал, а главное знал, что не пальцы создают музыку. Так же как и А. Рубинштейн, он мог сказать: «Игра на инструменте — движение пальцев, исполнение — движение души».

Вопрос о стандартизированной технике заслуживает специального рассмотрения. Получив громадное распространение, отражая отрицательные моменты развития музыкальной педагогики в условиях капиталистического общества, принципы развития стандартизированной техники оказывают подчас вредное влияние и на советскую педагогическую практику.

В XIX веке усилился процесс разделения музыкального искусства на самостоятельные отрасли: композицию, исполнительство и педагогику. Он был аналогичен процессу разделения труда в других отраслях, протекавшему в условиях капиталистического способа производства. Распространение музыкального искусства, рост числа оперных театров, симфонических и иных оркестров вызвали громадный спрос на профессиональных музыкантов узкой специализации. Если для XVIII века был характерен синтетический тип музыканта, объединявшего в одном лице композитора, исполнителя и педагога, то, по меткому определению одного немецкого критика, теперь лучшим специалистом становится тот, «кто знает все больше и больше, о все меньшем и меньшем». Музыкальная педагогика столкнулась с новой проблемой — подготовкой и обучения массовых кадров исполнителей, не всегда достаточно одаренных в музыкальном отношении. Выработывается новая методика преподавания, делается упор на механизацию, формулы, стандарты.

Педагогика сосредоточивается главным образом на различных способах развития пальцев. Широкое распространение специальной инструктивной литературы — различных упражнений для овладения отдельными техническими навыками, даже вспомогательных аппаратов, а также систем гимнастического тренажа пальцев, односторонне фиксирует внимание инструменталистов на чисто механической стороне развития техники. Это привело к тому, что работа над техникой и работа над музыкой стали пониматься как легко разъединяемые процессы. Складывается новое понимание виртуозности. Качество исполнения начинает рассматриваться не с точки зрения выявления индивидуальности артиста, а лишь как сумма определенных технических приемов и спортивных достижений.

Ауэр отрицательно относился к подобному пониманию исполнительского мастерства, вытекающему из принципов развития стандартизированной техники. Будучи сам выдающимся

артистом, он понимал, что техника и мастерство в искусстве не синонимы. В исполнительское мастерство, естественно, включается понятие совершенного владения техникой игры, но отнюдь им не ограничивается. Основой исполнительского мастерства является идейное содержание. Техника, вытекающая из идеи, требующей своего выражения, составляет сущность исполнительского мастерства. Ауэр считал, что гипертрофированный культ техники, чрезмерная вера в ее универсальную силу, вытесняет в сознании скрипача главное — явление на инструменте высокого дара музыкальной речи, превращает исполнителя в некий безликий механический инструмент, готовый к услугам любого сочинения. Скрипач должен 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, приносим ему в дар самое лучшее, но только не то... 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». Отрешитесь от мысли, что вы должны играть такое-то произведение так-то и так-то, как это принято играть. «Сосредоточьтесь просто и честно все ваши мысли и эмоции на стремлении сделать исполняемую вами музыку живой и выражающей, поскольку вы это чувствуете, намерения композитора»¹.

Разве подобное понимание Ауэром техники скрипача, как искусства образного воплощения в совершенной форме жизненно-волнующего исполнителя музыкального содержания, не перекликается с известными словами И. Н. Крамского: «Говорят, например: «поеду поучусь технике»... Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкафу и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в кармашек, и, по мере надобности, вынул да и вытащить. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что мучку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя, особенная. И когда это удавалось, когда на полотне добивались сходства с тем, что они видели собственным взглядом, техника выходила сама собой»².

Но значит ли это, что Ауэр полагал, будто овладение техникой игры может произойти «само собой»? Конечно, нет, так

¹ И. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 100.

² Цитировано по книге: М. Курбатов. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899, стр. 39.

же как не думал об этом в прямом смысле и Крамской. Правда, некоторые ученики Ауэра утверждают, что он, якобы, не уделял достаточного внимания развитию техники скрипача. Однако такие высказывания основаны на явном недоразумении. Они опровергаются, прежде всего, методическими работами воспитанников Ауэра, написанными, по их словам, «на основе его уроков». Например, книги: И. Лесмана «Скрипичная техника и ее развитие в школе проф. Л. С. Ауэра» (СПб., 1909) и В. Вальтера «Как учиться игре на скрипке» (третье издание, СПб., 1910).

Первый указывает: «Что касается источников, которыми я пользовался при составлении этого труда, то, конечно,— это уроки самого Л. С. Ауэра». Второй пишет, что «В основании предлагаемой здесь метода лежит метода проф. Л. Ауэра, учеником которого я [С.] Петербургской консерватории я был с 1888 по 1890 годы». Сам Ауэр в предисловии к книге Лесмана отмечает: «Мне было очень приятно встретить в ней, в систематизированном изложении мысли и советы, которые мне так часто приходилось высказывать на моих уроках в консерватории».

«Леопольд Семенович очень интересовался всем новым в музыкальном искусстве,— вспоминает Лесман.— Методические работы, присылаемые ему отовсюду, тоже интересовали его. Обычно он давал их мне на просмотр, а затем требовал отчета об их содержании и ценности. Так я познакомился с целым рядом методических работ Ондрижского, Эберхардта, Капэ и многих других»¹. Позднее, указывая, что один опытный наглядный способ преподавания приводит к ничтожным результатам, Ауэр писал: «Огромное количество учащихся, многие из которых не высказывают интереса к теоретическим объяснениям, можно считать совершенно необразованными скрипачами»².

«При изучении технических приемов игры Леопольд Семенович учитывал индивидуальность ученика, принимал во внимание особенности природного механизма его рук. Он считал нормальными такие приемы, при которых наиболее естественно и свободно достигаются наилучшие результаты. На одном из уроков Леопольд Семенович положил на пюпитр Allegro vivace из струнного квартета Гайдна в своей транскрипции для изучения штриха *spiccato*, при этом он показал мне, если не ошибаюсь, три приема воспроизведения этого штриха, один из которых, по его словам, применял Беньянский. Леопольд Семенович показал подходящий, по его мнению, для меня прием, предложил к следующему уроку поработать над ним,

¹ И. Лесман. Несколько воспоминаний о Л. С. Ауэре (рукопись).

² Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 31.

а если не подойдет, сказал он. «то придумаем что-нибудь другое»³.

Таким образом, ученики Ауэра, занимавшиеся с ним в разные периоды его педагогической деятельности, свидетельствуют, что он уделял большое внимание вопросам развития техники скрипача. Да это и не могло быть иначе. Ауэр питал непримиримое отвращение к дидактизму⁴ и считал, что одним из важнейших качеств ученика должно являться то, что французы называют «l'esprit de son métier» («дух ремесла»), «любое профессионала ко всем мелочам своего искусства»⁵. Разумеется, в нужных случаях Ауэр указывал ученикам способы преодоления трудностей. В частности, он придавал большое значение изучению гамм. В известном афористическом ответе Я. Хейфеца на заданный ему вопрос: «Что бы вы учили, если бы в вашем распоряжении был всего один час» — «пятьдесят минут гаммы и десять минут все остальное», слышны отголоски той великодушной технической дисциплины, которую он получил в школе Ауэра⁶.

Правда, овладение техническими трудностями никогда не рассматривалось Ауэром как самоцель, никогда не становилось изолированным процессом, оторванным от живой музыки, и в детальные наблюдения над ним он обычно не вдавался⁷.

«Его уроки были образцом педагогического творчества», — вспоминает С. М. Майкалар⁸. Ауэр не выносил вялой игры, но вместе с тем боролся с бутафорской пламенностью, агоническими и темповыми прерываниями. «Зачем вы же играете так быстро», — сказал он ученику, исполнившему в чрезмерно быстром темпе финал концерта Мендельсона. — «Ведь всегда найдется скрипач, который сыграет быстрее, чем вы. Обратите внимание на артикуляцию, ритмическую пульсацию музыки, на ее фразировку. Именно в этом суть выразительного исполнения»⁹. Не случайно М. А. Бихтер отмечает: «К особенностям исполнительского дарования Ауэра принадлежала способность делать быстрые темпы устойчивыми и спокойными. Пафос его

³ П. Долгов. Мои воспоминания о Л. С. Ауэре (рукопись). Профессор П. Долгов учился у Ауэра в 1910—1911 годах.

⁴ «Я ненавижу дидактизм», — писал он дочери, М. Л. Ауэр. См. письмо от 22 октября 1902 года.

⁵ Л. Ауэр. Мои школы игры на скрипке, стр. 32.

⁶ Хейфец ответил так на концерте, данном им для педагогов и студентов Московской консерватории, во время его гастролей в Москве в 1904 году.

⁷ См. статью М. Бежкова Наследие Ауэра. «Искусство и жизнь», 1940, № 8.

⁸ С. Майкалар. Годы учения. М.—Л. 1948.

⁹ Цитировано со слов А. А. Берлина, одного из старших учеников Л. Ауэра.

ритма заключался не в том, чтобы «раз» был заметен, а в том, чтобы «раз» был необходим»¹.

Важнейшим элементом педагогики Ауэра был психологический фактор: «До сих пор... упускался из виду... 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, — сложный путь к овладению столь трудным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени»². Этим положением Ауэр предостерегал тот путь, по которому идет развитие современной музыкальной педагогики и методики исполнения.

Отсюда внимание Ауэра к развитию у ученика самоконтроля: «Вслушивайтесь в собственное исполнение. Играйте фразу или пассаж различными способами, делайте переходы, меняйте выражение, играйте то громче, то тише, пока не найдете естественной интерпретации»³.

В особенности важным считал Ауэр наличие у ученика высоких морально-волевых качеств при овладении такой сложной областью скрипичного мастерства, как культура звука. Именно техника смычка, по мнению Ауэра, представляет собой тот творческий ключ, который открывает скрипачу путь к подлинному выявлению природы инструмента. Самый способ держания и ведения смычка, а также манера накладывания акцента и штриха, в такой же степени определяют момент индивидуального стиля скрипача, в какой мазок, то есть манера накладывания краски, выражает индивидуальный стиль живописца.

К сожалению, о том новаторском, что внес Ауэр в технику смычка скрипача — и способ его держания и связанную с этим постановку правой руки, — ничего не сказано в работе Раабена, посвященной жизни и деятельности Ауэра⁴. Правда, и сам Ауэр порою недостаточно ясно подчеркивал указанную сторону своей педагогики. Он считал, что «точные и неизменные правила относительно одной особой манеры держания смычка не могут и не должны быть устанавливаемы ввиду того, что многое в этом отношении зависит от индивидуальных особенностей, связанных с различием формы и размера рук, свойств мышц и пальцев скрипача»⁵.

¹ М. Бухтер. Листки из книги воспоминаний. «Советская музыка», М., 1959, № 9.

² Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 30.

³ Там же, стр. 88.

⁴ Л. Раабен. Леопольд Семенович Ауэр. Очерк жизни и деятельности, Л., 1952.

⁵ L. Auer. Graded course of violin playing. Book I. Preparatory Grade. N.-Y. [6. r.], p. 12.

Все же Ауэр оставил нам в своих трудах достаточно четкие формулировки, касающиеся постановки правой руки скрипача и способа держания смычка. Они явились новым словом в современном искусстве игры на скрипке. Первым, кто обратил внимание на эту прогрессивную сторону педагогики Ауэра, был К. Флеш. В своих мемуарах этот выдающийся педагог и методист рассказывает: «Услышав игру учеников Ауэра, я больше всего был поражен и заинтересован звуковой стороной исполнения. Их тон, казался, обладал особенной округлостью и полнотой — качества, которые редко можно встретить у других скрипачей. С самого же начала я был убежден, что причина этого феномена кроется в какой-то неприметной особенности техники ведения смычка или же способе его держания. Вскоре после того, безаღого до начала первой мировой войны, мне удалось путем точных наблюдений установить, что русские скрипачи держат смычок по-иному, чем это принято франко-бельгийской школой, а именно — кладут указательный палец на трость смычка глубже на один сантиметр. Я применил эту манеру держания смычка и подробно описал ее как «русскую манеру» в первом томе своей работы «Искусство игры на скрипке»¹.

В чем же заключается, по мнению Флеша, прогрессивность постановки правой руки русской школы, которую сам Ауэр характеризует в следующих словах: «Для достижения лучших звуковых результатов игры, так же как и для достижения наиболее совершенного владения техникой смычка при любом возможном варьировании его ведения, я учу садеутому способу держания смычка: указательный палец нажимает своей внешней боковой стороной на трость смычка в начале своего третьего сустава, охватывая в то же время ее первым и вторым суставами... Указательный палец перенимает ведение смычка. Он контролирует его глубину во всех разнообразных оттенках, так же как и извлечение полного тона, при помощи большего или меньшего давления на трость смычка»². Далее, описывая детально деятельность каждого пальца, Ауэр указывает, что «с самого начала необходимо понять, каковы функции каждого пальца в отдельности и каким образом их индивидуальное действие и взаимодействие могут служить достижению конечной цели — извлечению характерного скрипичного тона, обладающего полнотой, объемом и левучестью»³.

Рассматривая историческую эволюцию способов держания смычка, Флеш устанавливает три ее этапа: старое (немецкое), новое (франко-бельгийское) и новейшее (русское) держание смычка. Характеризуя способ держания смычка русской

¹ C. Flesch. The Memoirs. L.—N.-Y., 1958.

² L. Auer. Graded course of violin playing. Book I, p. 12—13.

³ Там же.

школы и дословно повторяя приведенную нами формулировку Ауэра, Флеш уточняет, что для этого способа типичны: «очень небольшое расстояние между указательным и средним пальцами» и, в притупленном состоянии чрезмерному натяжению волоса и вынужденному положению трости смычка, принятому франко-бельгийской школой, «слабое натяжение волоса и прямое положение трости смычка». «Не скрою,— пишет Флеш,— что наиболее целесообразным из этих трех способов я считаю русское держание смычка, хотя мое мнение это и не является общепризнанным. Тем не менее, исходя из своего опыта, я пришел к безоговорочному заключению, что именно этот способ держания смычка дает возможность достичь с наименьшей затратой энергии выдающихся звуковых результатов»¹.

Глубокая хватка и прямое положение трости смычка, главствующая роль указательного пальца в звукоизвлечении обусловили большой угол поворота предплечья правой руки скрипача влево и тем самым более высокое и свободное держание ее локтя.

Как свидетельствуют ученики Ауэра, он всегда уделял внимание этой стороне постановки. «Однажды я спросил Леопольда Семеновича о том, почему моя правая рука при проигрывании прелюдии из ми-мажорной сонаты для скрипки соло И. С. Баха настолько устает, что я с трудом ее заканчиваю. Леопольд Семенович предложил мне сыграть ее начало и, оставив десятка через полтора тактов, заметил, что я играю исподобно и что для широкого штриха *détaché* слишком пользуюсь кистью правой руки, а локоть держу кверху; это связывает движение смычка и утомляет правую руку. Он заметил, что следует дать свободу всей руке, не стесняя движений и локтевой ее части»².

Постановка правой руки, которую применил Ауэр в своей педагогической практике, получила в мировой методической литературе наименование «постановки русской школы». Она обогатила звуковую палитру скрипача и явилась важнейшим завоеванием современного скрипичного искусства.

В основе постановки русской школы лежали новые художественные требования, которые предъявляли к скрипичной игре новаторское творчество русских композиторов и в первую очередь Чайковского. Немецкий музыковед Г. И. Мосер, которого нельзя заподозрить в симпатиях к русской музыкальной школе, комментируя держание смычка старой немецкой школы, признает, что «петербургская хватка» смычка, использованная около 1900-х годов Ауэром, отразила глубокий па-

фос музыки Чайковского и обогатила большую силу звучания»³.

Придавая важное значение постановке правой руки скрипача, Ауэр тем не менее никогда не рассматривал вопросы звукоизвлечения как чисто технологическую проблему. Со свойственной ему широтой взглядов он понимал, что в основе процесса формирования индивидуального тона скрипача лежат глубокие психофизиологические предпосылки: «Вопрос звукоизвлечения—я признаю это с самого начала—не зависит, прежде всего, ни от волоса смычка, ни от канфоли, ни от перемещения 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 необходимыми для этого временами, но он должен также быть готов вложить в разрешение этой проблемы всю свою сообразительность, всю психическую и душевную сосредоточенность, на которую способен»⁴.

Требуй при работе над звуковой стороной игры не только участия слуха скрипача, но и всей психической и душевной сосредоточенности, «на которую он только способен», Ауэр шел дальше и глубже Шпора, считавшего: «Если ухо учащегося испытывает потребность в красивом звуке, он всегда найдет те механические средства, с помощью которых этот звук извлечется»⁵.

Ауэр полагал, что для подлинно художественного исполнения недостаточно одного «красного» звука, а необходимо владение неисчислимыми психологическими оттенками музыкального звучания. Обладая удивительным по конструктивному богатству слухом, Ауэр извлекал из скрипки музыкальный звук в его тончайших и разнообразных оттенках. Того же он стремился добиться и у своих учеников.

Исходя из вокальной трактовки скрипки как эмоционально-выразительного инструмента, Ауэр придавал большое значение и овладению скрипачом приемами выразительной связи звука в кантилене с помощью техники левой руки, которое является, «если это делать умеренно и со вкусом, одним из величайших скрипичных эффектов, придающих мелодическим фразам одушевление и экспрессию»⁶. Ауэр культивиро-

¹ С. Flesch. Die Kunst des Violinspiels, Bd. 1. Berlin, 1923, s. 51

² П. Долган. Мои воспоминания о Л. С. Ауэре (рукопись).

³ См. Revisionsbericht und Anmerkungen, in: H. Leopold Mozart. Gründliche Violinschule. Als Faksimile herausgegeben von prof. Dr. Hans Joachim Moser. Lpz., 1966.

⁴ Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 47.

⁵ Цитировано по книге: Ф. Штейнхаузен. Физиология ведения смычка.

⁶ Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке, стр. 52.

вал необычный вид такого рода выразительного связывания звуков — *portamento*, придающий скрипичному звучанию особую одушевленность и певучесть. Вместо обычного!



В первом случае скольжение производится пальцем, берущим начальный звук; последующий же звук, более высокий, берется другим пальцем; во втором — скольжение осуществляется пальцем, берущим высокий звук.

III

Предлагаемые вниманию читателя труды Ауэра — «Моя школа игры на скрипке» и «Интерпретация произведений скрипичной классики» — написаны замечательным музыкантом на склоне лет. В них он как бы подводит итог своему более чем шестидесятилетнему педагогическому опыту. Первая работа, опубликованная на русском языке много лет назад и давно ставшая библиографической редкостью, представляет собой сжатую энциклопедию эстетических и методических основ скрипичной игры; вторая, издающаяся в Советском Союзе впервые, является практически учебником скрипичного мастерства. Дополняя друг друга, в них достаточно широко изложены те принципы, которыми Ауэр руководствовался в своей педагогической практике.

Написанные легким и живым языком, эти работы мало похожи на обычные научно-методические труды. Как удачно выразился один из сотрудников Ауэра, последний меньше всего хотел уподобиться ветхозаветному Моисею, произносящему заповеди с горы Синайской. Сам Ауэр пишет, что желал лишь «предоставить в распоряжение педагогов и учеников краткое и правдивое изложение того, на изучение чего ушла моя жизнь»¹.

Однако, читая эти работы, не следует упускать из виду, что они написаны артистом, практиком-педагогом и созданы почти сорок лет назад. Ряд вопросов, относящихся к чисто техническим, охарактеризован в книге «Моя школа игры на скрипке»

¹ См.: A. Lefort et M. Pincherle Le Violon, в книге: Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie. Technique — Esthétique — Pédagogie. Technique instrumentale. Paris, 1927, p. 1816. Авторы приводят точное нотное начертание второго вида *portamento*.

² Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. От автора.

не всегда достаточно четко, а порою и с устаревших для настоящего времени методических позиций. Не всегда ясно формулирует Ауэр и некоторые положения, касающиеся общих эстетических проблем стиля исполнения, определения традиции, зачастую понимая под последней рутину, штампы. Вместе с тем содержащиеся в этой книге принципиальные высказывания Ауэра, относящиеся как к эстетике, так и к методике скрипичной игры, полностью сохранили свое прогрессивное значение. Ценные мысли Ауэра, изложенные во «Введении», в главе III — «Как следует упражняться», в главе IV — «Звук», в главе X — «Июстировка и фразировка», в главе XI — «Стиль», должны служить ориентиром для каждого творчески работающего музыканта.

Иное значение имеет книга «Интерпретация произведений скрипичной классики». В ней Ауэр дает детальный исполнительский разбор около 70 наиболее известных пьес — от Корелли до Эльгара, — составляющих важную часть концертного и педагогического репертуара скрипача. Как исполнить даже хорошо известные произведения, вопрос далеко не столь простой, как это может показаться с первого взгляда. Говоря об этом в предисловии, Ауэр указывает, что учащийся должен обладать музыкальной интуицией, хорошо воспитанным вкусом и свободно владеть техническим аппаратом, если хочет добиться успеха.

Практические советы Ауэра, относящиеся к работе над каждым сочинением и его отдельными эпизодами, направлены к тому, чтобы помочь учащемуся с наибольшей полнотой раскрыть и донести до слушателя музыкальное содержание. Для наглядности Ауэр иллюстрирует свои советы многочисленными нотными примерами. Понять исполняемое произведение и сделать понятным его для слушателя — такова, по мнению Ауэра, цель, к которой должен стремиться каждый музыкант.

Указания Ауэра касаются также приемов использования техники левой руки, тонкой традиции штрихов, характера акцентировки, ритмической стороны игры, звукового колорита, фразировки и нюансировки, отдельных технических деталей. Все это почерпнуто им не только из собственного богатого исполнительского опыта. Ауэр ссылается и на опыт таких артистов — своих современников, как Иоахим, Венявский, Вьетан, Вильгельми, Серассе. С ними он близко общался, имел возможность наблюдать во время работы на инструменте, неоднократно слышал их исполнение.

Давая в этой книге сугубо практические советы, Ауэр не упускает из виду и важных общих моментов, без обеспечения которых учащийся не сможет овладеть высшим искусством художественной интерпретации. В предисловии к ней Ауэр декларирует два важнейших, с его точки зрения, положения:

принцип варьирования темпа в одном и том же сочинении и право музыканта на свое индивидуальное истолкование содержания произведения, на свою собственную исполнительскую концепцию, даже в тех случаях, когда это расходится с авторским замыслом.

Под варьированием темпа в одном и том же произведении Ауэр отнюдь не имеет в виду так лязгаемую игру *rubato* — свободное в отношении темпа исполнение, не строго ритмичное, о котором так хорошо сказал Лист: «Ты видишь это дерево, — его листья повисают, маленькому дуновению ветра, между тем его ствол сохраняет свою прежнюю форму»¹.

Ауэр имел в виду нечто принципиально иное. Он не ставил под сомнение, что точность и ровность темпа являются важнейшими компонентами художественного исполнения. Но он полагал, что темп представляет собой начало не статическое, в чем-то неизменное на протяжении всего произведения, а динамическое, видоизменяющееся в творческом процессе раскрытия исполнителем его музыкального содержания, что характер музыкального движения и относительные градации его должны отражать музыкальную мысль в ее развитии.

Говоря в предисловии о том, что в исполнении «однообразие, бесцветность, отсутствие оттенков способны разрушить красоту самого замечательного произведения», что он не устает повторять ученикам: «каждый знак или акцент, указанные в сочинении композитором или авторитетным редактором, важны, как и самый звук, которому они придают тот или иной характер», Ауэр указывает: «Существует еще и другая разновидность однообразия, которая выражается в исполнении классических произведений — это однообразие темпов». И дальше, имея в виду внутреннюю связь между музыкальным оттенком и темпом, пишет: «Варьирование темпа и оттенка является жизненным принципом при интерпретации любого сочинения, так как он раскрывает его музыкальное содержание». Этот принцип лежит в основе художественной интерпретации как классической скрипичной литературы, так и современной. Отсюда необходимость, по мнению Ауэра, органических темповых отклонений, порою довольно значительных, внутри единого, основного темпа, обозначенного композитором.

Чем значительнее интерпретируемое музыкальное произведение, тем большую важность приобретает принцип варьирования темпа, утверждает Ауэр, наглядно доказывая это на примере разбора таких сочинений, как концерты Бетховена и Брамса. «Только при абсолютной неадекватности его применению может проявиться индивидуальность исполнителя».

¹ Цитировано по книге: А. Копляев. Музыка и культура. Сборник музыкально-исторических и музыкально-критических статей. М., 1965, стр. 239.

Утверждая право скрипача на собственную концепцию интерпретируемого произведения, независимо от авторского замысла, Ауэр затрагивает одну из самых сложных проблем исполнительского искусства. В постановке и понимании этой проблемы еще раз сказались широта артистического кругозора Ауэра, его смелость художника. «Советы и указания, даваемые мною, — пишет он в предисловии, — не являются неизменными правилами или неоспоримыми законами. С их помощью можно только попытаться изучить правила, понимать значение нюансов и оттенков при исполнении классических шедевров; но эти советы... основаны лишь на опыте. Нужно всегда помнить, что во многих сочинениях и их отдельных эпизодах эстетическая сторона интерпретации допускает такие замыслы и концепции, которые могут расходиться с авторским замыслом, но все-таки они оправдываются лучшими канонами музыкального... вкуса»¹.

Этот призыв Ауэра к творческой смелости, к художественным дерзаниям перекликается с глубокими мыслями А. П. Чехова, высказанными им в одном из писем: «А вы не бойтесь автора никогда. Актер — свободный художник. Вы должны создавать образ совершенно особый от авторского. Когда эти два образа — авторский и актерский — сливаются в один, то получается истинное, художественное произведение. Вот Чайковский написал совершенно иного Евгения Онегина, чем Пушкин. А вместе они создают чарующее художественное произведение»².

Таковы творческие установки Ауэра в отношении понимания им проблем художественного исполнения, воспитания технического мастерства и культуры звука скрипача, лежащие в основе прогрессивных достижений русской школы.

Советская скрипичная школа широко использует педагогическое наследие Ауэра. Ведущие педагоги старшего поколения, заложившие основы советского скрипичного искусства, в своем большинстве являются его воспитанниками. Творчески развивая благородные традиции русской скрипичной школы в соответствии с новыми задачами строительства социалистической культуры, они высоко подняли советское скрипичное искусство, получившее признание во всем мире.

И. Ямпольский

¹ И. Ауэр. Интерпретация произведений скрипичной классики, стр. 121—122.

² Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре. Собрал Л. А. Суверский. Альманах «Шинель», СПб., 1914, книга 23, стр. 194.

МОЯ ШКОЛА ИГРЫ НА СКРИПКЕ

Перевод с английского
Н. ГИНЗБУРГ и М. МОКУЛЬСКОЙ

ОТ АВТОРА

На страницах этой книги я попытался, насколько мог, передать серасным 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 идеи в искусстве, но и рассказать о тех чисто механических средствах и технических приемах, которые применялись мною в занятиях с учениками, надеясь и веря, что выписанные строки послужат на пользу тем учащимся, кто искренне и честно хочет овладеть мастерством игры на скрипке — этом изумительнейшем из инструментов.

Я стремился просто и сокровенно 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, и — скрипач и не обладаю литературным даром. Если же формальные недостатки изложения покажутся читателю нуждающимися в оправдании, то я смогу лишь ответить, что единственной побудкой к появлению этой книги послужило желание предоставить и расхолаживающие педагогов и учеников краткое и правдивое изложение того, на изучение чего ушла моя жизнь.

Петергольд 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 — первые 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, изъятые 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, уныкался 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, спе-

циально 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 высказывают 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, служат основные ошибки, заключающиеся 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 подвигнется вперед благодаря полному вниманию к даваемым советам и неослабному самонаблюдению за работой; но и в этом случае для начала нужна определенная слуховая раздрозность. Затем одним из важнейших качеств являются физические строение руки, мышцы, кисти, а также пальцевая эластичность и сила. Встречаются люди, отказывающиеся подчиняться техническим требованиям, неизбежным при овладении инструментом. Многие ученики обладают слишком толстыми пальцами. Я, однако, знал таких, которые, вопреки этому затруднению, благодаря разумным и упорным упражнениям добивались превосходной интонации. Существуют руки, пальцы которых слишком славы, 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 скваину и дешиму. 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 звука 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 métier» («дух ремесла»): любовь профессионала ко всем мелочам своего искусства. Он должен обладать интуитивной, инстинктивной способностью к схватыванию 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 при-

дется пережить, прежде чем они завоюют признание. Честолюбивые молодые музыканты обычно не делают 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, ставят 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.

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 чужих методов.

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 решили, следуя советам друзей, послать меня в Будапешт, столицу Венгрии, и отдать в консерваторию.

Мои родители были знакомы с одним из скрипачей-профессоров консерватории — Ридлеем Колз, выходящим из нашего городка, где он считался самой примечательной особой, потому что создавал 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. Колз, 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 Ене Хубая, знаменитого современного скрипача и композитора. Я вспоминаю, что именно в Будапеште и впервые начал заниматься систематически, придерживаясь «École de Violon» Аларя, бывшего в то время профессором Парижской консерватории.

В те дни в музыкальном отношении пад 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 persuasion 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 Аларя и начал играть малые пьески и доведенные моей техникой пределы — этюды Берни и Арто, бельгийского скрипача, музыка которого издывалась у его современников большим успехом. Не знаю, упражнялся

ли я на этюдах Крейцера или Роде, пока жил в Будапеште, но припомню, 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 («Vorübungen zu den Kreutzer- und Rode-Etuden»), не позволяя пренебрегать гаммами, и шаг за шагом привел меня к своим двадцати четырем капризам, 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 Шпор 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 Черны. К несчастью, состояние моих финансов, или скорее финансовое положение моих родителей, помешало мне продолжать занятия с этим превосходным преподавателем, с этим человеком, оказавшим мне столько благодарного 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 — высококлассного 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 окружающих меня инструментов. Однако, вскоре освоившись с ансамблем, я с большим удовольствием принимал участие в работе оркестра. То, что мной было усвоено в Вене, оказалось

мне большую услугу сорок лет спустя в Петербурге, где я дирижировал симфоническими концертами Русского Музыкального Общества, основанного Англиком Рубинштейном.

В 1858 году я закончил курс в Вене, получил 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 создавал, пользуясь для этого каждым случаем, когда удавалось послушать эдлингов 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 ездили сравнительно мало скрипачей. Несовершенные способы передвижения делали путешествие утомительным, в результате чего такие музыканты, как Вьетан, Бащини 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 порастил меня полнотой тона и благородством стиля, обнаруженными в его концертах. Бащини — виртуоз в истинном смысле этого слова — отличался певучим звуком и той, тогда еще почти неизвестной, нигантной остротой, характерной для его произведений и вызвавшей настоящую сенсацию в Вене. Каждый скрипач того времени знал его скерцо «Пляска альфов»¹, но немногие были знакомы с красивым «Allegro de concert». Как образец скрипичной музыки «Allegro de concert» является действительно ценным сочинением, вполне заслуживающим упорной работы ученического, который, несомненно, будет за нее вознагражден. Лауб, как скрипач, блистал темным, насыщенным тоном и превосходной техникой. Я старался усовершенствовать свое исполнение на этих образцах до того момента, когда благодаря счастливому стечению обстоятельств, связанным горячими рекомендациями, отправился в 1862 году в Ганновер к Поахиу.

¹ Примечание редактора. У нас эта пляска обычно называется «Пляска ведьм».

Это было вехой в моей ученической жизни. Иоахим к тому времени уже успел создать себе известность дружбой с Листом в Веймаре, а впоследствии — благодаря солидным 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 стоищу 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 мастера было еще с полдюжины молодых учеников.

Расписание не существовало. Мы должны были быть готовы к уроку в любой час дня, когда Иоахим приезжал в город заниматься с нами. Его слуга привок приходил то за одним, то за другим из нас. На первом уроке Иоахим дал мне сыграть Восьмой концерт Шпора — его «Слепую пснию» («Blindenszene»). Думаю, что моя интонация в тот день была лишь приблизительно верной. Иоахим мне это и сказал, раскритиковал также мой стиль и советую обратиться на него сугубое внимание. Затем, желая испытовать меня на следующем уроке — время наших совместных занятий никогда не фиксировалось заранее, — он дал мне притоновый 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 удовлетворило, гениально играл сам окончательное место.

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

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 так!», 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 глазами, 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-скрипка никогда не должен ограничивать свое преподавание словом. Несмотря на все красноречие, которое он призывает 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 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 *Fa-mies* минор Эрста, его же «*Airs Hongrois*», фантазию «Отелло», «*Rondeau Paragone*» 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 выдающиеся технические 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 скрипичной 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 и впилал в себя все

те стремления и идеалы, которые берет затем всю свою жизнь; на них я впервые услышал музыку Брамса (сенстет *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 препартирует в знаменитого врага этого музыкального кружка. Я познакомился там также с Кларой Шуман, вдовой Роберта Шумана, виолончельщицей, 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 Иохиму.

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 на различных концертах и других пьесах, 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 Иохимом, 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 Гевалдхауса (основанного Мендельсоном), в других городах Германии, Голландии, Скандинавии и, наконец, в Лондоне. Я оставил последний в 1868 году, приняв приглашение занять место Гсриха 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, по привычке, появившейся в ранний период обучения, влияют впоследствии на все дальнейшее развитие учащихся. 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. Но 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 — подсыпания плеча под скрипку. Употребление подушки под декой инструмента в целях придания большей устойчивости нижнему подбородку такое 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 игроющему извлекать 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 соразмерно с длиной шеи ученика так, чтобы играющий был в состоянии держать скрипку свободно и без напряжения. Те скрипачи, которые спускают инструмент на плечо или кладут под него подушку, несомненно, не имеют представления о гибельном 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 прижатием 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 прикасаться 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 волос смычка).

2. Положение большого пальца

Большой палец не должен вытягиваться над грифом инструмента, так как это мешает играть на струне *E*. 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, проделайте следующий опыт. Поставьте второй палец на то место, где извлекается звук на струне *D* в первой позиции ноты *фа*; если большой палец стоит против той же линии, он находится в надлежащем положении. Чтобы избежать 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 чрезмерно 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 пальцы 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 тре-

тий. 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 странности 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, Венскийский, Сарате и другие великие скрипачи конца прошлого века обладали индивидуальной манерой держания смычка, так как каждый из них имел различную форму и размеров руку, мускулы и пальцы. Например, Иоахим держал смычок вторым, третьим и четвертым пальцами (я не считаю большого), часто поднимая первый палец. Наоборот, Нази держит смычок первыми тремя пальцами, поднимая мизинец. Сарате держал смычок всеми пальцами, что не позволяло ему вырабатывать 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 струну (поя 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, не глядя на советы, обычно не отдают себе отчета в том, насколько важен способ их работы и как влияет maniera 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 бездельности. 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, обывавшие 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 попадают 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 продвигнут 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 руковожденные учителями, упражнялись от восьми до десяти часов в день в тяжелой надежде увеличить технику. Из-за чрезмерной непрерывной работы они с трудом шевелили пальцами.

Тем не менее даже опытные знатки 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 объяснить 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 Страдивариус 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. Иованин, 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 перловости.

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 и 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 пролившийся 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 дефекту, 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 отдыха 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 приступить к работе. Если этот план занятий приводится в исполнение, а я не могу не подтвердить его 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. Звукоизвлечение¹

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 волос смычка, ни от канфоли, ни от пермен 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 собранность, 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 приносить 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 всякому 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, преподаваемой при обучении, удивляет способность ученика к ее усвоению; наиболее важная заслуга учителя заключается в умении соотнести эти две вели-

¹ Примечание редактора. См. также приложение.

чины и заставить теорию принести практические плоды. Лучший из составов, 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 нормам¹. 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, но, получив сами дурную подготовку, распространяют яд невежества, жертвой которого становятся ученики 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 учащимися, все, что подсказал мне мой собственный опыт в области звукоизвлечения.

¹Примечание 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 произвольно принял нужное положение. Таким образом вы сможете избежать ощущения, принуждающего вас крепко сцепиться с тростью.

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 молодки 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 уравновешивать давление в слабой части смычка добавочным нажимом кисти, так как для руки естественна тенденция нажимать сильнее на смычок у его головки (благодаря большей тяжести этой части смычка) и, наоборот, ослаблять давление к головке — наиболее слабой части.

«Длинные» звуки гаммы играйте по возможности медленнее, 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, достигать этого одним плавным 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 излекать чистый яркий звук, можете перейти к «длинным» двойным нотам, исполняя их в соответствии с вышеназванными принципами.

VIII

Играйте посредине между подставкой и грифом, ибо в этом месте тон получается наиболее полный и звучный. Только в тех случаях, когда желательно получить мягкий, шарящий 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 приспосабливают 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 damit обладать собой бедуют, самого антиартистического порядка, жертвой которого становятся девятисто человек из ста.

Некоторые психопатиче, обычно прибегающие к вибрации, нахоятся под впечатлением, будто их игра становится от этого выразительней, многие считают вибрацию средством для сокрытия плохой интонации или неприятного звука. Подобные уверт и не только бесполезны, но и вредны. Мудрый тот ученик, кто, внимательно прислушиваясь к собственной игре, признает, что его интонация или звук плохи, и примет 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 сворачивает с артистической точки зрения несчастный путь.

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 немусыкальных преподавателей. Но их собственная способность к музыкальной оценке должна была бы подсказать им, сколь ошибочно мнение, будто вибрация придает игре пряность и остроту. Музыкальные чутье (или то, что его заменяет) не говорит им, что они следуют программе даже из самых разнообразных пьес к одинаковой мертвой монотонности, если будут приправлять ее непрерывной вибрацией. Нет, вибрация — только эффект, украшение; она может придать частицу возмущенного пафоса фразе или пассажи, но лишь в том случае, если играющий обладает тонким чувством меры в подызовании его.

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 необнаруженной. Подобное убеждение основано на том, ниче необнаружимом 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 первому напряжению, лагубной 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 оставалливайтесь, 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 желательнее только наиболее умеренное использование вибрации; слишком частое применение этого средства уничтожает цель, ради которой его употребили. Налившее 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, связанных следующих в фразе друг за другом.

4. *Portamento*, или *glissando*¹

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 вырази-

тельное 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.

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 игравший 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. *Détaché*

Détaché, вместе с протяженными «длинными» звуками, или, как их называют французы, «sons filés», описанными нами в предыдущей главе, составляет основу смычковой техники. Применяя штрих *détaché*, употребляйте всю длину смычка, играя в умеренном темпе, и стремитесь получить звук одинаковой силы при штрихах вниз и вверх. Начинайте каждый штрих с кисти, продолжайте его с помощью вступающего в игру предельца, 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. *Martelé*

Этот штрих, исполняемый у конца смычка, очень важен сам по себе, а его применение способствует усилению мускульной силы кисти. Он служит основанием двум другим фор-

¹ Примечание редактора. В современном скрипичном zero-дике принята классификация, предложенная К. Фолшем: *portamento* — выразительное соединение звуков в направлении с помощью сближения пальцев по струне, *glissando* — сценический прием в унисонном ансамбле. Азур же имеет в виду в данном случае только *portamento*, хотя и привнес в равнозначном смысле термин *glissando*.

мам штриха: *slacido* и так называемым «функциональным нотам», которые, подобно *martelé*, играют у конца смычка. *Martelé* 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 разделились. 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 Пюшан, обладали средней быстротой *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 «Чаконсы, сонатам Тарпини, 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 подкасался для этого только плечом, напрягая кисть до состояния настоящей ослепленности. 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, Сарасте, 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 volante*

Staccato volant (летучее стаккато) представляет собою комбинацию двух методов — игры плечом и игры кистью, при этом слышны одновременно, но с той разницей, что при твердом *staccato* смычок не отделяется от струны и, если можно так выразиться, возникает в нем, а при *staccato volant* смычок эластично отскакивает после каждой пятой ноты.

Здесь я снова повторю, что только наглядная демонстрация методов игры *staccato* может принести действительную пользу учащимся. Но на основании долгого опыта я должен признать, что для успеха в этом направлении необходимо еще и нечто другое, наряду с самым обучением игре *staccato*. В добавление к нему у ученика должно быть природное предположение к штриху, и лишь его должно действовать подобие пружины на лучшей стали.

5 *Spiccato*

Я всегда учил приему *spiccato* при помощи легкого *détaché* средние смычки, играя его по возможности короче, без какого бы то ни было усилия, пользуясь одной кистью, и, что важнее всего, в умеренном темпе. Управляясь в этом штрихе, следует постепенно увеличивать скорость, хорошо поставив смычок на струну. Как только кисть приобретет некоторую техническую дexterity, можно начать следующее упражнение на двух струнах ($G - D$):



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 кисти, которое употребляется для уже указанных коротких штрихов *détaché*. Смычок непременно будет отскакивать, если только исключены резкие движения руки.

Противоположные 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 движение трости и управлять ею. Все, что пе-

обходимо 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 напряженность над 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.

¹ Примечание редактора. Дюйм = 2,54 см

Берно употребил этот штрих в блестящем сочинении, именуемом «*Tremolo*» — вариации на *Andante* из ля-мажорной сонаты, ор. 47, Бетховена, известной под названием «Крейцеровой». Франсуа Прюм, высоко ценящийся в середине прошлого столетия виртуоз, также широко пользовался *tremolo* в своей чрезвычайно популярной пьесе «Меланхолия». Еще совсем недавно Лири Марто применил *tremolo*, презираемое 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 *A* и *E* к струнам *G* и *D*, и обратно к *A* и *E*, 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 *A* и *E*. Положите смычок на две струны *G—D* или *A—E* и попробуйте извлечь из них звук, не нажимая, не стремясь его увеличить или уменьшить. После некоторого времени, посвященного разумному использованию указанных упражнений, можете перейти к специальным легким этюдам Кайзера, Фиоридо и Крейнера (последние следует предпочесть в редакции Мазаса). «Принципы и практика скрипичной смычковой техники» («Principles and Practice of Violin Bowings») А. Баха принесут неоценимую пользу, в особенности начинающим.

Играйте упражнения в различных тональностях и различных интервалах: терциях, секстах, октавах. Нескільки раз попробуйте играть восьмые и шестнадцатые по одной и той же смычке и в темпе, ускоряющемся пропорционально увеличению скорости ученика при передвижении по струнам и от одной позиции к другой.

Для достижения действительно совершенного *legato* надлежит следить за тем, чтобы пальцы, находясь 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 заикания.

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 *détaché*, *martelé*, *staccato* и другие штрихи, ибо красота «длинных» звуков — *sons liés* — 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 *détaché*, — 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*, «фильтрированные» 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 чистым. Я желаю бы, чтобы в сознание каждого скрипача, стремящегося обрести хорошее *legato*, вошло 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 «техники» в наиболее расширенном смысле этого слова. Я начинаю рассмотрение техники левой руки лишь с перемены позиции, 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 рук на одного положения в другое, начиная с первой позиции, совершалась беззвучно. Это — первое и наиболее важное условие. Например, при игре гаммы на струне *E* первой наиз, 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 немалым. Переход этот желательно производить так же несильно и незаметно, как делается *legato* от одной ноты к другой на ровне в следующей гамме:



Нужно 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 нежную фразу, так и блестящий пассаж. Даже при хорошей интонации и приятном тоне, неоправданная 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 останавливаюсь 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 издали 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 первыми пальцами, для того чтобы инструмент не выпадал из рук 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 подсказывает 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 измениться соответственно каждому отдельно исполнителю. Существуют пальцы, подобные сталь, которые, падая на струны, дают без усилий давление, достаточное для вызывания необходимого вибрирования, когда струна коснется смычка. 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 вещей.

Существуют специальные монографии, советующие «ослабление» руки при каждом случае. Я тоже верю в ослабление, если этим словом обозначать отдых во время работы или

употреблять его в качестве синонима определенной застывшей позы 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, резонансных нотах, тем сильнее 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 скриачной 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

улице 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 мяг, остью и одновременно определенной эластичностью, они лучше всего поддаются воспитанию и подготовке к будущей великой роли, которую они призваны выполнять — 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 отчуждение и разочарование, услышав резкий, неприятный звук дешевой скрипки, а в особенности по первым урокам, 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, Беньянский, Сарате, Вильедими, позже Эльман, Цимбалист, Хейфец, Тоша Зейдель, Кэтрин 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 ученика бывает принужден посвящать себя с первых ступеней работы. Каков же первый шаг в изучении гаммы? Прежде всего играйте гамму на протяжении только одной октавы, обращая глубокое внимание на интонации. Если ваш преподаватель действительно добросовестен, он не пропустит ни одной фальшивой ноты, и вы таким образом привыкнете с самого начала, работая с ним, сесть за собой.

Лучший «эбсолютный 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. Невниматель к исполнению последовательности полутонов является основой дурной интонации. Отсюда, конечно, еще не следует, что ученик может быть невнимательным также к раз-

пятию правильнойintonации целых тонов. Расстояния между интервалами, уже очень незначительные в первой позиции, перестают подаваться измением, даже с помощью дуги, в позициях, следующих после четвертой. Поэтому старайтесь с самого начала достигнуть наиболее чистогоintonирования последовательностей тонов и полутонов.

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

Педагог хорошо сделает, если будет разноразобразить 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. Harpich'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, не зная 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 учащиеся — тем лучше.

Основой хроматической гаммы является движение по полутонам, которое в восходящей или нисходящей 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; по-

добная гамма звучит точно и ясно, и упомянутое миуканье 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. Harpich'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 шпаккордах, так как они превосходны для совершенствованияintonации.

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 писане непригодной для другой. По этой причине редакторы педагогической скрипичной литературы должны прежде всего задать себе вопрос, нормальный 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.

Всегда же ученик должен руководствоваться, главным образом, «эргической аппликатурой», то есть выполнять смены позиций в соответствии с ритмическим делением пассажи. Например, так:



а не так:

10



или так:

11



а не так:

12



Учащиеся и молодые музыканты хорошо делают, если будут остерегаться приведенных в предыдущих примерах антиритмических аликатур, 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 охватительно испробовать. Хорошо в качестве эксперимента дать ему задание, превышающее его возможности, которое послужит пробой для определения размеров таланта ученика и образом 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 учил, 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 каленции. 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 пьесу, которую он играл в течение года, но в то же время продолжать работу над концертом; таким образом, на генеральной репетиции он сыграл бы две 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 в будущем 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 Шюора, 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 Шюора 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 руко-

водить 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 определению заключению на их счет, в зависимости от того, отвечают ли они или нет моим требованиям; я очень часто замечаю, 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 приладить 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, Исполняя таким способом гамму, учащийся сможет обратить свое внимание на интонацию. Привыкнув к двойным нотам, он может расширить данное упражнение, играя его следующим образом:



В терциях следует упражняться, сообразно приведенному примеру, в нисходящем и восходящем порядке. Исполняя таким способом гамму, учащийся сможет обратить свое внимание на интонацию. Привыкнув к двойным нотам, он может расширить данное упражнение, играя его следующим образом:



Затем ученик может привыкнуть 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 сопровождается тем движением пальцев *glissando*, которое дает связывание неприятно заметным для острого 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 близко 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 солах. Хотя гамма чистыми квартами обычно не используется в своем полном виде (истому 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 ее всегда пренебрегают? Потому ли, что ход квартами неприятно действует на слух? Потому ли, что он запершен 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 квартках являются в высшей степени полезным упражнением для развития интонации:

17



Данное упражнение следует исполнять так, как написано, а также в нисходящем движении и в различных мажорных и минорных тональностях. Учениши, несомненно, заметит, что значительно труднее играть с хорошей интонацией гаммы в квартках, чем гаммы в терциях, секстах и т. п. Кроме того, если он приложит усилия к ее ослаждению, 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, настраивают смычок капиллярно, но это не мешает их флажолетам звучать фальшиво. Тогда, не находя источника своих затруднений, они терпят 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, наставляя на особом внимании к подожению 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 пассажи

секстами *legato*. Но который из пальцев должен оставаться на месте для того, чтобы создавалась связующая нить гаммы, это — вопрос, который следует решать играющему. Если ученик обычно ищет указаний среди разнообразных аппликатур в скрипичных гаммах, пусть он выберет среди них наиболее ему подходящую. Молодой музыкант найдет ценное собрание материалов 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 аспелую или же оба пальца отклоняются от пужного положения, пока учениши, не будучи уверен, двинуться ли ему вперед или отступить, кончает ход септималь или децимой, благодаря сдвигу за то, что не ощутил где-нибудь между этими двумя интервалами.

Для того чтобы преодолеть трудности и добиться удовлетворительного исполнения октавы, я советую ученикам сосредоточить внимание исключительно на первом пальце и не забываясь 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, движаясь 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 идет за собой четвертый и, таким образом, последний находит дорогу без излишних затруднений.

Само собой разумеется, что движение своих пальцев должно произойти 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 мсаодости. Ни один из моих учителей — ни Хельмесбергер, ни Якоб Донт, ни Иоахим — не заставляли меня играть октавы «фингеризациями».

Так было до тех пор, пока Вильгельми не сыграл концерт ре мажор Паганини. В календрии 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 Вьетани, ни Эрнст (за исключением его транскрипции «Лесного царя» Шуберта), ни Бенинский, ни Бацини не применяли их в своих сочинениях, представляющих цвет виртуозных композиций эпохи.

6. Децимы

Для успешных упражнений в децимах необходимо следовать тем же правилам для второго 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, приближающегося 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, Веклявский и Сарате обладали стремительной и точной, чрезвычайно длинной трелью, являвшейся прекрасным подтверждением их технического мастерства. Иоахим быстал 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. Бюха, а также первую и вторую тетради «Школы техники» Г. Шрадика).

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 один палец должен ударить 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.

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

19



или:

20



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

21



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:

22



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 важный смычок на струны и применяют всю тяжесть руки, то добьются полного и сочного звучания. В действительности же произойдет противоположное. Волос смычка, вследствие чрезмерного давления на струны, задержит естественное колебание (вибрацию) струн; вместо сильного и чистого тона получится скрежещающий 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 излишней свистящего, неприятного звука. Итак: 1) начинайте аккорд от кисти, употребляя не более трех четвертей поверхности волоса смычка; 2) нажимайте сверху и старайтесь удерживать смычок посередине между подставкой и грифом; 3) всегда берите две ноты одновременно, как это видно из следующего примера:



Глава восьмая

УКРАШЕНИЯ И PIZZICATO

1. Украшения

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 утилитарным, но самый вопрос о них остался неразрешенным, и нам все еще предстоит разработать ряд правил, которые могли бы служить авторитетным ру-

ководством 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 «Gründliche Violinschule», что скрипичные соло обременены орнаментацией до степени, угрожающей полным исчезновением главного элемента музыки — мелодии. В концертах Вьотти и Паганини нет указаний на исполнение орнаментов. Этот пробел был позже заполнен обработками и украшениями, добавленными Давидом, Вильгельми, Крейслером и другими. Наоборот, Роде, Крейсер и Шпор всегда старательно указывали исполнение орнаментов 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, богатстве и красоте орнаментальных нюансов которого неподражаемы. Музыканту, действительно, нет надобности измывать или добавлять что-нибудь в целях украшения в произведениях этих великих мастеров.

Существует несколько разновидностей орнаментов в скрипичной музыке; при аппождатуре 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 перечеркнутая (b) занимает 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:

25 Allegro



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

26 Adagio



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

2 Pizzicato

Pizzicato, или защипывание струн, иначе говоря приведение их в звучание не смычком, а непосредственно пальцами, является ценным скрипичным эффектом и выносится 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*, изданное подобным образом, обладает звучностью, с которой можно сравнить лишь звук арфовой струны, защипнутой пальцем опытного артиста.

Исполненное чисто и отчетливо, *Pizzicato* чрезвычайно эффективно 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, op. 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 Эркста и Баццини.

Защипывая струну левой рукой, оттяните руку влево в положение прямо противоположное ее обычному. Нет ни а-кого сомнения в том, что для удовлетворительного *pizzicato* природа должна наделять 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 «держая» 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.

Например, на струне G:



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 навлекает флажолет (первый палец твердо стоит на месте), слетка ка-

саясь 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 дурую 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 вынос смычка, ланголь и струны. Между тем ошибка обычно происходит по вине четвертого пальца (или нервного и четвертого вместе), не попавшего на нужное место.

Последствия подобной ошибки еще более ужасны, когда ход флажолетам встречается в какой-либо части того или иного сочинения, — безразлично, медленной или быстрой. Для избежания всех этих неприятных ученику надо предвзительно предупреждать в игре чистыми квартами, с тем чтобы пальцы привыкли к правильной интонации; например, так, как это показано ниже:

28



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 фажолстами, учитывая большие расстояния между различными интервалами и разные струны, которые должны быть прикрыты. 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 флажко-
летов: 1) основанные на большой терции; 2) основанные на
чистой квинте (уже упомянутые выше) и 3) основанные на
чистой октаве. Эти три интервала, комбинированные с нату-
ральных флажколетами, служат основой для образования
двойных флажколетов:



Специального материала, пригодного для методического изучения двойных флажолетов, весьма немного¹, 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 флажных нот, столь часто случающуюся во время упражнений. Тем не менее, даже при наличии природных способностей и всевозможных благоприятных физических данных, не исключая некоторый риск при публичном исполнении двойных флажолетов. Временами, при изменении атмосферных условий, ступни распухают. В подобном случае добиться чистого

¹ Существует особый отдел, посвященный флажолетам, в «Скрипичной школе» Рихарда Гофмана (третья и четвертая части), изданной Циммерманом в Лейпциге.

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.

Глава десятая

ФИНАНСИРОВАНИЕ И ФРАЗИРОВАНИЕ

1. Ньюансы

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 в расхожем богатства оттенков. Он сделал это: больше; композитор постарался указать эти оттенки при помощи бесчисленных знаков, стремился прилить 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 музыкант, постигший технические возможности своего инструмента, слышит охотно забывает вторую сторону скрипичного искусства, на которую должно быть обращено преимущественное внимание: а именно 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 *piuissimo*, не отличает ясно *forte* от *fortissimo* и *mezzo forte* и, что хуже всего, игнорирует значение *crescendo* и *diminuendo*, предельных *poco a poco*. Обычно он убежден, что *crescendo* значит «громче», а *diminuendo* — «тише», в то время как эти от-

тенки достигаются постепенно, доходя в одном случае до *fortissimo*, в другом до *plurissimo* и иногда разветвляясь в том или ином направлении на протяжении нескольких тактов. Так, в иных случаях *crescendo* может привести к неожиданному *piano*. *Forle-piano* (*fp*), обозначающее энергичное звукоизвлечение, 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. Считая 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 избежать монотонности и отсутствия красок; лишь применение нюансировки и акцентов в нужных местах облегчит ему разрешение этой задачи.

Монотонность — смерть музыки. Нюансировка — антипод монотонности. Бердиоз 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 перемены 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, отыскивающийся на малейшее его указание, дирижер, играющий на человеческой клавиатуре, освобожденный от забот о самом физическом процессе звукоизвлечения, казался 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, гобои 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 возмещает 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, паразитично эффектных благодаря их стремительным темпам и блестящим пассажам. 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 последних, 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 приращение, наибольшая преданность искусству, наиболее вдумчивое и сознательное механическое овладение скрипкой не имеют цены без одушевляющей их эмоциональности, а спутничную 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 наблюдение. 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 варьируемой 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. Смесь 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 сотни 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 глав-

ными типами музыкального движения. Первый из них характеризует постоянную и ровную скорость движения от *Molto lento*, медленнее которого нет темпа вообще, до *Prestissimo* — иногда 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 основной арфы.

Полный корпус скрипки резонирует согласно тем же естественным законам, благодаря которым звучит пустой деревянный ствол под ударами клова дятла, и обертоны в пении певчих птиц 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 наизусть 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 последние — 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 красивейшими 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, предоставляемых природой. Значительно более прекрасна, более вдохновляет 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 заискивающим в своей доходчивости от ценности самого произведения, как продукта «чистой» музыки.

При исполнении изобразительных и чисто внешних по характеру программных произведений скрипачу приходится решать сравнительно легкую задачу. Его исполнительская схема уже предопределена; ему лишь придется раскрывать 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 стандартных изданиях сочинений классических и современных скрипичных композиторов нюансировка указана во возможности полно и понятно. Я уже говорил о детализированном богатстве нюансировки, которым Бетховен наполнил блестящие страницы своих сочинений. В ранних изданиях скрипичных сонат Моцарта не обнаруживается столь скуповатая заботливость, но работа последующих исполнителей постепенно восстановила их выразительную целостность. Во всех современных произведениях композиторы полностью указывают темпы, динамическую акцентацию и эффекты, характер частей и необходимые изменения звучности. Несмотря на все эти веки, указывающие путь к совер-

шенному 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 аффектизма. Здесь также существует легко распознаваемая пограничная линия, перейдя за которую темперамент уже преступает 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 настоящего 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 комическое впечатление.

Если скрипач в состоянии сыграть сочинения Баха, Ветховена 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 значительно меньше, чем в старинных; они часто предъявляют большие требования к ловкости, к пальцовой 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 на «фингерированных» октавах, 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 Ляво, ни Чайковский.

Всегда многие учащиеся, технически далеко продвинутые, не могут чисто сыграть более легкие с технической точки зрения пьесы, так как считают их несостоявшим 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 детские пьесы, написанные 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, наивысшее освещение, без контрастирующих темпов и красок, многие из них не заслуживали бы никакого внимания. Легкие, грациозные пьески подобного рода столь оживляются и расширяются исполнением артиста, что мы забываем об их сравнительной музыкальной незначительности из-за очарования, которым их объектом выразительность и тонкость нюансировки.

Однако все советы и указания без соответствующей практики не имеют смысла. Не отращивайтесь чтением того, что я пишу о нюансах и их значениях 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 пассаж 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. Ищите 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 подлинное художественное исполнение скрипичных сонат Моцарта, Бетховена или Брамса представляет собой некое чудо. Оно побуждает к движущей, трепещущей, возмущающей 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 совершенном 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 мелодии 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 часть 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 скрипачем. 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 отношении одной фразы к другой, прежде чем составить себе окончательное представление о характере вещи.

Мертвящая монотонность, замечаемая при 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 отдавая 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 единиц, 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 смычки и правильной аппликатуре, всегда сопутствующим художественным путем. 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 прило-

жево к музыкальному произведению, даст в целом то, что известно под названием «правильной интерпретации». Фразировка всегда представляет собой что-то индивидуальное. Она не имеет в действительности установившихся законов, хотя и существуют противоречивые системы фразировки, и все же 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 краспорсчем. 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, объясняемые своим происхождением их индивидуальному темпераменту, индивидуальным свойствам их вдохновения и не следует этого забывать, зная 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 своим 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 приводят к искажению мыслей и намерений композитора. Без технического мастерства даже наиболее одаренный исполнительский инстинкт может на практике потерпеть неудачу.

Фразировка, подобно другим, более эстетическим, ответственным искусствам 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 одинаковым образом.

Основное положение, которое должен запомнить каждый учащийся, заключается в том, что хорошая фразировка предполагает наличие артистического дарования, всегда влекущего 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 style est l'homme même» («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 осмыслении 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, свойствам к нему 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 красоту.

Об этом также свидетельствуют бессмысленные музыкальные празднества и концерты, даваемые во всем мире. И хотя эти концерты привлекают весьма смешанную аудиторию, все же большинство исполняемых на них произведений имеет не-

сомнившую 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 красоту, чем так называемые зигатоки 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 наделена его композиция. Если к тому же он способен претворить в своем temperamente 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 объясним, 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, деятельностью которых обращена к массе.

Стиль в музыке, как и в других искусствах, представляет собой способ или метод преподнесения данного искусства способным, внутренне присущим ему образом. Слово «стиль» много и подчас небрежно употребляется в рассуждениях по поводу литературы и музыки. Древние римляне пользовались так называемым *stilus*ом, то есть палочкой из дерева, исталда или слововой кости, с помощью которой они записывали свои мысли наощущающих 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 «перевертывает *stilus*», если он подходит к своей работе с прямой и здравой самоскритикой и ищет исправления в свою игру, если он сознает, что она может быть усовершенствована и поступает согласно этому убеждению. В древности всякий, кто пользовался *stilus*ом, писал своеобразным и индивидуальным образом, и написанное им так же откровенно 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*ом на воске строках римского писца можно было бы увидеть выявление его характера, так и темперамент скрипача, отличительные черты, из которых складается музыкальный характер последнего, раскрывается с помощью его музыкального *stilus'a*, то есть смычки, когда он волеет 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 удовлетворен тем эстетическим вкусом (ибо не существует абсолютного критерия красоты) и если он нас подкупает и убеждает, если он дает нам почувствовать, что он раскрывает перед нами истинную сущность красоты, тогда его исполнение кажется нам оправданным, а его стиль непоколебимым. Великие скрипачи нашего времени умеют будить обороты 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 дьяволу, чтобы стать величайшим скрипачом в мире), еще вопрос, была ли бы восхищена аудитория XX века его исполнением, если б в современной концертной программе 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 Витти, о котором говорили, что он «водил по струнам смычком из пуха, управляемым рукою Геккулеса», имели свой индивидуальный стиль, оправданный художественным вкусом любителей музыки своей эпохи, и ввиду отсутствия какого-либо абсолютного мерила эту оценку приходится принимать для прошлого, подобно тому как и для нашего времени мы считаем собственное эстетическое чувство достаточно компетентным, чтобы подгонять к нему свою оценку художников наших дней.

Тем не менее я всегда нахожу 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, после 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 догмой следующего поколения. Ибо каждая эпоха устанавливает свои собственные критерии, создает свои собственные оценки. Нет сомнения, что Тартини стремился к правильнейшему 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 данит 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 исцелили 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 пони-

маем; пусть они выражают самих себя. Не надо их связывать правилами, утратившими свое значение. Они не должны сновывать драгоценнейшее качество, которое есть у артиста,—его стиль, ветхими правилами, унаследованными от упреждающих времен. Красота нам нужна, но без традиции мы можем обойтись. Скрипач не может понять смысл старого произведений, 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 исполнили сто лет тому назад».

Я признаю только одну традицию, которая гласит, что обязанность артиста заключается в том, чтобы вынуть 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 баховской музыки будет явлено 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 изумляла, на том лишь основании, что никто никогда не слышавший, как Шпор играл это произведение, но заботливо собравший статистические сведения, свидетельствующие об его «традиционном» исполнении, объяснит 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 звучит 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 юнийском, в египетском, в готическом стиле или в стиле французского ренессанса. Но стиль в музыке, в музыкальном исполнении, не складается 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 един-

ственным 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 и ее понимание, 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 пойти что-либо в рукописных собраниях музеев и библиотек из образов той музыки, которая пелась во время торжественного освещения этого храма, и уже наверно ничего нельзя сказать по поводу ее исполнения. Скрипка 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 изошриют 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 непозволенных формулах пластического искусства; он течет, он всегда находится в процессе постоянного изменения. Стиль каждого периода музыкальной истории складывается из разнообразных индивидуальных отражений музыки, воспринятых и узаконенных самой эпохой. И вот этот 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 исполнить одну и ту же музыкальную пьесу с богатейшим разнообразием технических и музыкальных эффектов и играть ее каждый раз по-новому.

Учите большое разнообразие созданных скрипачами 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, мыслящий в музыке по-органному; Моцарт — веселый, нежный, всегда влюбленный; Бетховен — впадающий в восторг 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 произведений, в типе и способе их исполнения не может не существовать и у их интерпретаторов. Педантичному истоскованию скрипичного концерта Бетховена, опирающемуся на тщательные сличения с «традиционностью» и заученному с тем добросовестным отсутствием фантазии, которое так часто является праждебным всякой красоты, я предлагаю бы страстное, темпераментное исполнение, совершенно невыносимое с точки зрения традиции, но зато такое, в котором артист изливает свою душу и добросовестным стремлением постигнуть сущность исполнения автора. Музыкант может предупредить, 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 починные доспехи, хранящиеся в музеях, и освещенные временем обряды. И я не хочу отказывать в должном почтении всякой музыкальной традиции, которая служит для столь полезной цели, как обогащение науки всеобщей истории музыки. Однако стиль представляет собой ясное, привносимое в каждую данную эпоху. Он называется так, но не развивается. Я говорю как скрипач и искачительно о скрипичной шре, что развитие стиля происходит секвенциально. Да и каким образом мог бы он развиваться? Ведь, в сущности говоря, стиль называется временем кристаллизация в различные эпохи идеалов скрипичного исполнения, лучше всего соответствующих интеллектуальному и музыкальному ощущению данной эпохи и, главное, рожденный 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 Кременской школы обладают большей влекущей силой и гибкостью, и их звук вос-

принимавшее к тонким нюансам исполнителя. Более, чем вероятно, что исполнительские возможности скрипок Кременской школы оказали благотворное влияние на скрипичную литературу. Но проявился 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 этого является вовсе не чувство традиции — по крайней мере так не должно быть, — ибо творения Баха по своему достоинству и величю, своему духу и очарованию высоко возвышаются над предпосылками исторического стиля. Мы играем или пьемся 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 был сыграть, 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 взывают с благоговением, какие иные 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 верушности наследия, врученного нам предками, заявляет, что «стиль выносит изысканность о

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 минимым традициям которого так часто призывают 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 старинной заговорной о традициях, установленных старыми композиторами (а стало быть и лучшим), вроде Массимилиано Нери и Томасо 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 сподобнейшему выведению у индивидуального исполнителя. Не думайте о стиле, помните о том, что надо выразить дух музыки наиболее полнотным 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 частией понятия стиля: колорит, темп, эмоция, темперамент, интуиция, чутье к тончайшим переходам, увлечение и тысяча других факторов — все должно соединиться, чтобы создался современный стиль, равноценный большому, разнообразному репертуару образцов произведений, старых и новых, составляющих скрипичную литературу.

Ученческое присвоение некоторых технических трюков и индивидуальной манеры — так как бывает манера владеть смычком, особая манера экзистенции, 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 лстит своему учителю таким способом, не делает этого от избытка собственного индивидуального разви-

тия. Его обаятельная манера может с течением времени стать второй натурой, но это все-таки будет только минеричанизм; в случае же если манера является у него прожиткой, она не будет непременно ломаньем, а станет подлинной частью 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, прикоснувшись к нему в дар самое лучшее, что у нас есть, но только не то лучшее, что мы можем позимствовать 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. Стрешитесь от мысли, что мы обязаны пытаться исполнить определенное произведение так-то и так-то, как его принято играть. Не думайте о стиле. Сосредоточьтесь 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, Сейдель, Кутлин Парло, Эдди Браун, Макс Розен, Тельма Гивен, Рудф 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 искусства, 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 декларацию, 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 вдохновенно — блеск, заставить слушателя почувствовать очарование, заключенное в напечатанных страницах, с помощью собственного симпатического понимания ис-

полнителя и посредством перенесения этого понимания на струны и смычок.

Итак, я еще раз повторю, 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, волевого 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 искренно следует упомянуть о роли, которую играют у молодых учеников и даже у крупных скрипачей, выступающих на эстраде, нервы и первое состояние, роли, связанной с их деятельностью на избранном поприще. Насколько важно для скрипачей иметь крепкую нервную систему можно заключить из того факта, что се неудовлетворительное состояние ставит зачастую непреодолимые препятствия успеху скрипача как виртуоза.

Лично я придерживаюсь того мнения, что никаким способом — ни медицинским, ни гомеопатическим — невозможно излечить или хотя бы временно парализовать в тех, кто ему подвержен, тот вид нервозности, который называется «боязнью эстрады». Наблюдается случай бессознательной нервозности, которая обнаруживается за несколько часов до фактического выступления артиста на эстраде. Такая нервозность чаще всего встречается у совсем юных скрипачей, которые бывало ей подвержены незаметно для себя. Кульминационная точка подобного приступа проявляется по-разному. В некоторых случаях, когда такие музыканты наконец появляются перед публикой, они нестерпимо 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 перспутивая темп и играют пьесу заметно быстрее или медленнее, чем они это обыкновенно делают — что, вероятно, смущает аудиторию, ожидавшую услышать повторение определенных излюбленных размеров. 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 потирая 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 величественной голове, окруженной похожими на гриву волосами. Он бывал в это время совершенно неприсутствен, 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 по мере исполнения, я подошел к нему посоветоваться с партитурой в руках. Рубинштейн, не прерывая ни на миг свое побужденной прогулки, схватил меня за руку, захохотал партитурой 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 величии 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.

Исаак 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 кото-

рых самые знаменитые артисты считали честью выступать бесплатно), когда он должен был играть концерт Бетховена, считавшийся, как сказать, его коньком и постоянно им исполняемый. Но в данном случае великий Исаак был настолько нервно настроен, что, по его словам, утратил власть над своим титаном и совершенно не знал, закончил ли он первую часть концерта; только аплодисменты публики принесли его к себе, и он начал играть вторую часть — «Larghetto» — уже совершенно непринужденно. Однажды, в одно из его редких посещений Петербурга, я имел случай наблюдать Исаака 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 Исаак 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, особенно 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 обогривалась печкой, отапливаемой дрезгенским углем. Он и его отец чуть было не задохлись от утара, 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 выступив 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 счастливцы отдать дань природе, в смысле нервозности, 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 выдающуюся 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 удовлетвориться 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 пручен к хорошей музыке.

Эпиграф — «музыка существует для виртуоза» — более не признается, и выражение «виртуоз существует для музыки» превратилось в сребро 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 на-

иболее 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 транскрипировали 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, Эрист, Вейявский 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, наша условная оформления, соответствующие его классическому образу мысли и его природным качествам. Он обогатил скрипичный репертуар сочинениями, действительно, полными благородства. Из них его Восьмой скрипичный концерт — знаменитая «Сцена пеня» — бесспорно лучшее его произведение, которое следует изучить каждому настоящему скрипачу, потому что в нем техническая сторона вечно подчиняется музыкальной идее сочинения. Ибо его подход к инструменту здесь абсолютно лиричен, что, впрочем, также приложимо и к другим концертам Шпора. *Adagio* Шпора, например, изумительно по своему залушенному лирическому характеру. Но чтобы сыграть произведения Шпора надлежащим образом, скрипач должен вечно отдаваться духу музыки композитора и не скупиться на широкий, полный тон, которого требует исполнение его сочинений. Соплаты 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 красивыми по замыслу и заслуживают широкой известности.

Концерты Вьетана, в особенности самый красивый из них *М-минорный*, и его блестящие бравурированные 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 сценомюзные пассажи, произведения Вьетана разотканы множеством очаровательных мелодий задумчивого характера, которые красиво звучат на инструменте и отличаются как по темам, так и по их разработке. Что же касается Венявского, его «Легенды», фантазии «Фауст» и его «Adagio élégiaque» с многочисленными ослепительными 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 виртуозную «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 явно обнаружилось более благоприятное и художественное направление в концертных программах подлинно великих виртуозов. Я склонен думать, что этому immensely мы обязаны Менделесону, а после его смерти — Шуману и Листу. Фердинанд Давид и Иохим 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 усилению 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 извлекать из 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 пышного 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 использование и адекватное исполнение произведений немало способствовали их славе. Оригинальные, талантливые и полностью 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, Лалло и Сен-Санса.

Но с течением времени количество виртуозов увеличивалось из года в год, возрастающая 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 правились тем, что выказали блестящие качества инструменталиста и виртуозное искусство артиста. Наступила эпоха транскрипций, аранжировок вокальных или инструментальных произведений, которые более или менее подавали вперевод 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 Иохим, а за ним и Видальеми 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 Бурмистер, тоже один из учеников Иохима, 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 ис-

подняются 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, случаи, что установившийся репертуар, охватывающий круг замечательных концертов от Бетховена до Чайковского, сонаеты Баха и наиболее значительные и распространенные отдельные скрипичные сочинения всех видов композиторов старого и нового времени, был расширен и, в известном смысле, обогатен. Множество очаровательных и интересных пьес, если они не являлись музыкой, специально написанной для скрипки, по многим случаям создавались именно таким образом. Их идеи были приспособлены для скрипки, вполне продуманы и выражены подлинно музыкальным и техническим языком струнного инструмента.

И, в ожидании возможности сопоставления с И. Брамсом, М. Брухом, К. Сен-Сансом и П. Чайковским, юный виртуоз не сделает ошибки, использовав новый «минималистский» 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 относит 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 однако 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 осмыслит 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 скри-

пачей 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 беспристрастного руководства, более чем вероятно, что его ошибки впоследствии падают прямо на него.

Но как 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 саморитике и самонаблюдению. Он будет эмпатизировать, 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. Мы говорим 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 отмечать в то, что они играют, и пытаться осознать воздействие услышанной музыки. Ученик 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 обобщающих 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.

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 каприза» Роде, молодой скрипач может приступить к таким сочинениям, как концерты *ля* минор или *ми* минор Вюитти, 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 «Rêveries» Вьетана, его же «Morceau de Salon» *ре* минор, «Баллада и полонез», «Тарантелла» *ля* минор, который несправедливо пренебрегают, а несколько позже большую «Fantasia appassionata», равно как и другие более короткие мелодичные пьесы.

Впоследствии, когда ученик преодолел этюды Роде и Ровелли и начнет разучивать «24 каприза» Донти, 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 пьес: 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, переданному Сарасате, Вьялельми и мною.

После того, как ученик преодолел «24 каприза» Роде и «Капризы» Донти (говори: «преододел»), я имею в виду, что ученик не будет бегло и поверхностно проигрывать их с начала до конца, а проработает капризы 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 содо 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* минор и вторая под названием «Les lilles du Diabla», — многочисленные сонаты других старых итальянских мастеров и концерты Вьетана — Второй (*фа-диез* минор), Четвертый (*ре* минор), Первый (*ми* минор) и Пятый (*ля* минор). Указанная последовательность концертов Вьетана может быть нарушена Вторым концертом (*ре* минор) Венявского, «Fantasie 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 каприльными пьесами, скрипичными мелодиями, вроде «Арии» Баха — Вилгелми на струне *G*, «Larghetto» 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 Майса 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 заставлял 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 эффектности как концертных номеров. Среди них Двенадцать четвертый каприз *ля* минор, к которому я написал фортепьянный аккомпанемент, и знаменитое «Requiem 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 этюды 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 disproвергают законы и то, что за исключением лучшего термина мы называем словом «инстинкт», 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.

ПРИЛОЖЕНИЕ¹

КАК ДЕРЖАТЬ И ВЕСТИ СМЫЧОК

1. Три основных требования

Издающиеся полному звуку во всем разнообразии его оттенков зависят, прежде всего, от правильного держания и ведения смычка. Громадное значение при этом имеют три основных фактора: а) деятельность большого пальца и пальцы правой руки; б) гибкость и податливость кисти и в) правильное положение плечей и верхней частей руки и их взаимодействие.

2. Способ держания смычка

Точное и неизменное правило 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 выражении его желания, я учу следующему способу держания.

Указательный палец производит нажим на трость смычка своей внешней, суставной стороной, в начале третьего сустава, одновременно охватывая ее нервы и вторым суставом. Расстояние между указательным и средним пальцами при этом должно быть минимальным, указательный палец прижимает из себя ведемое смычком, движок во время игры в нижней половине смычка лишь слегка прикасается к трости. Что касается большого пальца, то при приближении к нижней трети смычка его давление на трость должно усиливаться и быть очень умеренным (как в *piano*, так и в *forte*); при приближении к концу смычка это давление должно слегка ослабевать.

¹Примечание редактора. Редактор считал целесообразным в дополнение к четвёртой главе привести следующий раздел из скрипичной школы Л. Ауэра (перевод Д. Ревникова).

3 Что способствует твердому и уверенному держанию смычка

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

4. Функции пальцев правой руки

Наибольшей выносливостью 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 вальсы первого сустава большого пальца, так как это затрудняет правильное, естественное ведение смычка и всегда вызывает напряжение руки.

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

Более изощренная функция безымянного пальца, который должен быть расположен ближе к середине палочу. Что же касается мизинца, то он должен жестко принасытаться к трости в ее конце. В соответствии с принципами старых школ заперещлось поднимать мизинец. Причина этого заключалась в приспособлении к то время способе держания смычка. Современное скрипичное, и особенности русской и французско-бельгийской школ, уже давно отказались от этого принципа, как устаревшего и не отвечающего требованиям данного времени, во многом зависящего от строения руки скрипача. К сожалению, недостатки, возникающие с детьми, обычно не уходят достоянием внимания преподавателей по отношению мизинца, с учетом индивидуальных особенностей строения руки 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 ладони во

звук используется в равной степени на всем протяжении его длины. В начале движения от колодки (вино, Г) применяется лишь небольшая часть длины (край волоса). При этом надо опустить (ослабить) кисть. При дальнейшем движении смычка происходит постепенный поворот трости, и волос смычка ложится на струну всей шириной своей длины. Это сохраняется без заметного изменения положения кисти. Постепенный поворот трости производится бесознательно благодаря увеличивающемуся наклону кисти. При ведении смычка в противоположном направлении (испр. V) происходит то же самое, но в обратном порядке. Только при выпячении этого указателя становится несамым 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 *piu mosso*, 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, сгибая локоть назад, вместо того, чтобы вести его от себя. Хотя с некоторым подобием неправильного призна и можно довести смычок до его верхнего конца, но лишь подержавши при этом качеством звука. Если рука имеет скрипично 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 Назначение звука зависит от давления на смычок кисти правой руки

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

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СКРИПИЧНОЙ
КЛАССИКИ

Перевод с английского
Д. РЕЗНИКОВА

ОТ АВТОРА

Выразить необъяснимое так, чтобы оно стало понятным, отделить опыт от музыкального чувства, причем определить и то и другое с такой ясностью, чтобы сущность их была узнана духовным оком — не легко. Моя цель — передать молодым скрипачам и учащимся тот практический опыт, который был накоплен мною за долгие годы работы в качестве артиста и педагога, изучавшего классическую скрипичную музыку, интерпретировавшего произведения старинных и современных композиторов.

Вопрос о музыкальном стиле может рассматриваться, как мне представляется, только с чисто индивидуальной точки зрения. Невозможно точно сказать, как следует истолковать концерт Бетховена или «Чайковскую Баху». Сто лет спустя лет назад музыканты играли иначе и слышать совсем не так, как слышим мы в XX веке, в век телефона и радио. Наша нервная система более возбуждена, чем у наших предков. И все же, хотя я и не являюсь слепым приверженцем традиций, существуют общие принципы музыкальной эстетики, которые остаются в силе во всем, что касается интерпретации классических музыкальных сочинений.

Артист, который применяет эти принципы и подчас бессознательно следует им, если он к тому же владеет техникой, необходимой для преодоления механических трудностей, может довести произведение до слушателя во всей красоте. И тогда в его исполнении прозвучат подлинный голос композитора. Вспоминаю, что в небольших русских городах любое талантливое сочинение, если оно было хорошо сыграно, производило глубокое впечатление даже на недостаточно подготовленных и музыкальным отношением слушателей.

Если мы представим себе аудиторию в несколько тысяч человек, собравшихся в Нью-Йорке в Карнеги-холл или же в одном из больших европейских залов, то мы должны допустить, что большая часть слушателей музыкально мало образована. И все же как различны впечатления, которые оставляют после себя для разных оркестра, дирижера или же для разных дирижеров, каждый из которых трактовал по-своему одно и то же произведение.

Один дирижер или виртуоз-инструменталист может своим исполнением повлиять у аудитории посторо, а то время как другой артист, играющий то же самое сочинение, оставит публику совершенно равнодушным, при этом оба могут в совершенстве владеть техникой. Объясняется ли это тем, что во втором случае дирижер или солист исполнял произведение в традиционном стиле, в то время как в первом — артист стремился выразить мысль композитора посредством своих собственных чувств, своих собственных эмоций? Я верю в то, что последнее представляет собой истину. Я верю в талант, в гений, в восприятие красоты, в эстетическое чувство, и не в традицию, ибо эстетическое чувство является законом красоты.

Когда я был молодым человеком, Иоханн считался величайшим исполнителем скрипичного концерта Бетховена, «Начало» Баха и сонаты «Треть дьявола» Тюрннга. Где бы впервые ни выступил Иоханн, он всегда играл одно из этих произведений. Но разве это означает, что Вистан, Веневский или Вильгельми не исполняли названные сочинения в своем роде так же хорошо, как и Иоханн? Ведь они были великими артистами, владевшими совершенной техникой. К тому же Вистан и Веневский были не только выдающимися скрипачами, но и композиторами, а Вильгельми, возможно, обладал самым мощным и наиболее родным по красоте тенором аукума, среди современных ему скрипачей. И все же...

Мы знаем, что Иоханн никогда не играл сочинений Вистана или Веневского, но он не исполнял также и «Арии» Баха в обработке Вильгельми для струны *G*, которая именно в этом виде приобрела столь широкую популярность. В такой специфической области Иоханн или не мог или же не хотел соревноваться со своими коллегами, хотя, будучи известными композиторами, они и включали в свои концертные программы классические произведения. Это доказывает, что Иоханн обладал истинным чувством стиля, трактовки Баха, Бетховена и старинных итальянских авторов. Он производил глубокое впечатление на слушателей, удовлетворяя их эстетическое чувство исполнением сочинений именно этих композиторов, а также Шумана, Шопера и Виста. Позднее Иоханн включил в свой репертуар мастерски сделанные им транскрипции «Венгерских танцев» Брамса. Великий скрипач был уроженцем Венгрии, и эти танцы были близки к дороге его сердца.

В течение последних двадцати лет мне редко случалось слышать артистов, исполнивших «Венгерские танцы» в той характерной манере, которую требует эта оригинальная музыка. В большинстве случаев быстрые темпы усердно, медленные — раскаты, *accelerando* и *ritardando* преувеличивают — в результате страдает ритм. А ритм — основа музыки, а особенно венгерской.

Некоторые исполнители способны понять характер произведения, которое они играют: разгадать намерение композитора, почувствовать различие между лирической и драматической музыкой, отличить героическую тему от нежной, отделить вдохновенный, страстный порыв от иривого или спокойного настроения. Лишь некоторые изобранные артисты могут раскрыть в своем исполнении все богатство оттенков звуковых

красот, так же как это делает вдохновенный художник на палитре, прежде чем он перенесет красоту на холст. Однообразие, бесцветность, отсутствие оттенков способны разрушить красоту самого замечательного произведения.

Я не устаю повторять ученикам: каждый знак или акцент, указывае в сочинении композитором или авторитетным редактором, важен, как и самый звук, которому они придают тот или иной характер. К сожалению, большинство учащихся, а нередко даже зрелые музыканты и артисты довольствуются тем, что интерпретируют нотный текст, не обращая внимания на вышеуказанные знаки.

Существует еще и другая разновидность однообразия, которая выражается в исполнении классических произведений, — это однообразие темпов. Только некоторые композиторы делают даром ясно и точно обозначать их в нотном тексте. Это, действительно, чрезвычайно трудно, а во многих случаях почти и невозможно. Лишь Бетховен представляет собой исключение из общего правила. Исполнение камерной музыки этого великого композитора в особенности требует точных индивидуальных отсчетов, в безотрыве которых до него не подозревали и которые прикупи только ему.

В интерпретации таких произведений раскрывается талант исполнителя, его темперамент, внимание им красоты музыки, готовность воспринять внутреннего характера различных музыкальных тем. Эти индивидуальные отклики рельефно отражают то необычное, что так важно для музыкального слуха — варьирование темпов в одном и том же сочинении. Будь то концерт, романс, эскеро или восторг, принцип остается без изменений. Только при точном и абсолютном неизменном его применении может выразиться индивидуальность музыканта.

Принцип варьирования темпа и отклика является жизненным правилом при интерпретации любого сочинения, так как он раскрывает его музыкальное содержание. Этот принцип лежит в основе художественного истолкования любого значительного произведения классической скрипичной литературы, так же как и современной. При рассмотрении вопроса об исполнении классических сочинений скрипичного репертуара и ставя своей главной целью дать каждому, серьезно работающему ученику необходимые указания, советы, основывающиеся как на моих собственных опыте и практике, так и на опыте и практике некоторых величайших скрипачей-артистов — современников моей юности. Об их художественных идеях, стиле и интерпретации я могу говорить, исходя из собственного опыта и знаний.

Советы и указания, даваемые ниже, не являются неизменными правилами для неспешными замечания. С их помощью можно только попытаться включить привычку понимать значение знаков и оттенков при исполнении классических произведений; во эти советы часто основаны лишь на опыте. Нужно всегда помнить, что во многих сочинениях и их отдельных знаках эстетическая сторона интерпретации допускает такие замислы и концепции, которые могут расходиться с авторским замыслом, но все-таки они оправдываются лучшими канонами музыкального и ар-

тистического искуств. Все же в некоторых случаях, когда само произведение и его характер ясны, интерпретация, в широком смысле этого слова, должна подчиняться, независимо от варьирования деталей, логике внутреннего музыкального развития.

Как и уже указывал, музыкальный стиль и интерпретация могут рассматриваться только с чисто индивидуальной точки зрения. Все же, не упуская из вида этого факта, а также и того, что традиция слишком часто оказывается лишь мертвой буквой закона музыкальной красоты, а не ее живым духом, остается еще сказать многое, что должно принести практическую пользу ученику, стремящемуся раскрыть в своем исполнении внутреннее содержание выдающихся произведений скрипичного репертуара. Я попытаюсь дать ученику всевозможные глубже понять значение выразительного содержания классических скрипичных сочинений. Если мои советы помогут ему более совершенно воплотить мысль и дух великих создателей всего лучшего, что есть в скрипичной музыке, то я буду удовлетворен.

Глава первая

ВЫДАЮЩИЕСЯ СКРИПИЧНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СТАРИННЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В конце XIX и начале XX века в библиотеках Италии и Германии было обнаружено множество неизвестных произведений старинных итальянских композиторов. Среди них оказались сочинения выдающихся мастеров XVII и XVIII столетий, хотя и не достигающие художественного уровня уже известных нам произведений тех же авторов, но тем не менее приближающихся к ним по своим музыкальным достоинствам. Однако при ближайшем рассмотрении большинство найденных композиций, наводнивших музыкальный рынок в различных редакциях, сделанных, к сожалению, недостаточно компетентными лицами, оказалось неинтересными, однообразными, сухими и малооригинальными. Они лишь свидетельствовали о том, что даже прославленные мастера не всегда могут безнаказанно писать сотнями сонаты.

Еще менее способны на это их подражатели. Настоящая, подлинная музыка должна быть пережита, прочувствована, одухотворена, а затем создана. Ее можно лишь внешне имитировать. Даже таких гениев, как Корелли, Верачини и Тартини, можно упрекнуть в чрезмерном увлечении количеством музыкальных произведений за счет их качества. Переиздание многих из них не имеет иного оправдания, кроме ложного пиетета перед именами. Чаще же всего они публикуются лишь из коммерческих соображений.

Когда Ф. Мендельсон-Бартольди и Ф. Давид, после тщательного изучения рукописей, хранившихся в библиотеках Берлина, Дрездена и Лейпцига, завершили свои разыскания, они опубликовали все, что оказалось художественно ценным

и заслуживающим широкого распространения. Ни одно из сочинений, найденных позднее, не может сравниться по своим музыкальным достоинствам и творческой значимости с «Фоллей» Корелли, «Чайкой» Витали, сонатами — «Трель дьявола» и «Поконнутая Лидона» — Тартини, сонатами Локателли, изданными Ю. Рентеном, сонатой *ре* мажор и концертом *ми* минор Нардини. Эти произведения отличаются не только своеобразием музыкального содержания, но и глубиной замысла, совершенством формы. Они по праву считаются шедеврами скрипичной литературы.

Одухотворенность этих сочинений отнюдь не является следствием работы ума, оригинальности мысли или же точного расчета, как это обнаруживается во вновь найденных композициях известных мастеров, чьи один только имена внушают надежду, — нет, ее питает глубокий, внутренний источник, из которого черпает вдохновение лишь гений.

Венецию композиторов — создателей «Золотого века» скрипки в Италии — открывает Арканджело Корелли (1633—1713). Великий музыкант написал шестьдесят скрипичных сонат¹. Созданные свыше двухсот пятидесяти лет назад, они и по сей день остаются классическими образцами этого музыкального жанра. Составляя концертную программу, современный скрипач не может не обратить внимание на сборник сонат для скрипки и басы Корелли, опубликованных в 1700 году в Риме, и в особенности пройти мимо заключительной пьесы этого сборника — «Фолли»².

«Фолли», написанная в форме темы с вариациями, — одно из наиболее значительных произведений старой итальянской школы. Издания с фортепианным аккомпанементом Ф. Давида, эта пьеса с тех пор прочно вошла в концертный репертуар скрипачей.

¹ Примечание редактора. Корелли создал для скрипки соло собственно лишь одиннадцать сонат и «Фолло» в форме темы с вариациями, вошедших в сборник сонат для скрипки и басы, оп. 5. Остальные сочинения, за исключением «Кюветты тресе», представляют собой трио-сонаты — произведения, предназначенные для инструментального ансамбля, состоящего из трех голосов: двух скрипок и гевельбаса. Последний исполняется на клавесине или органе часто и унисон с басовым инструментом (виолончелью).

² Примечание редактора. «Фолли» — старинная португальско-испанская танцевальная пьеса, по своему строению близкая к вальсу, сарабанге. Исполнялась как сольной или парной танцев, темпераментно, страстно. «Фолли» известна с XIV века. Первая запись пьесы «Фолли» сделана известным музыкальным теоретиком Франсиско Саласаном в трактате «Сень, или о музыке» (1577). В дальнейшем она претерпела изменения и получила свое классическое оформление у Корелли. На тему «Фолли» композиторами XVII—XVIII веков было написано множество виртуозных пьес для клавесина, скрипки, гитары. Из более поздних сочинений можно назвать фортепианные пьесы — «Испанскую рандолью» Ф. Листа и «Вариации на тему Корелли» С. Рахманинова.

Восемнадцать вариаций «Фолли» — своего рода энциклопедия смычковой техники итальянской скрипичной школы XVII—XVIII веков. Вместе с тем их изучение весьма полезно и для развития техники левой руки скрипача.

Для того чтобы «Фолли» могла произвести на слушателя надлежащее впечатление, необходимо, прежде всего, установить темы, которые отвечали бы характеру каждой отдельной вариации. То обстоятельство, что все вариации изложены в одной и той же тональности, придает «Фолли» некотороеобразие. Если же к этому добавить еще монотонность темпов и отсутствие звукового разнообразия, то данная пьеса, даже сыгранная технически безукоризненно, способна будет лишь навевать скуку и отумить слушателя¹.

Тема «Фолли» определяет возвышенный характер всей пьесы. Она требует очень теплой, экспрессивной интерпретации и в первом случае, когда исполняется *forte*, и при повторении — *pianissimo*. С буквы В играйте бурно:



делая *forzando*, но не форсируя звук. Следующую затем вариацию исполняйте *spiccato*, очень легкой кистью. С буквы Е:



сохраняйте тот же прием. Аккорды у буквы F берите коротко и энергично. Кроме того, с буквы Н играйте с максимальной выразительностью, выделяя акценты больше с помощью вибрато, чем смычка;

¹ Примечание редактора. Имеется в виду «Фолли» в редакции Ф. Давида. В современной концертной практике исполняется обычно редакция Ф. Крейсера, и педагогической — Ю. Леонора.

3 H Andante



а у буквы К — с большим одушевлением, В дальнейшем (буква L):

4 L



резчебно подчеркивайте *crescendo* (от *piano* к *forte*). С буквы М (*Adagio*) считайте на восьмые, добиваясь непрерывной певучести звучания. С буквы N:

5 N



интерпретируйте спокойно, не забывая в то же время акцентировать четвертую восьмую в каждом такте. С буквы О ($1\frac{1}{2}$) играйте очень легким смычком, однако не переходя в *staccato volant*. *Adagio* (буква Р) требует большой экспрессии, а последующее *Lento* ($\frac{2}{3}$) нужно исполнять в несколько более медленном темпе. С буквы R:

6 R Allegro



возьмите более оживленный темп. Это создаст необходимый контраст по сравнению с характером исполнения предыдущих вариаций. С буквы S отмечены точно все детали. Следует подчеркнуть, что изучение этой вариации чрезвычайно полезно, главным образом, с технической точки зрения. С буквы V темп остается тот же, что и в предыдущей вариации, но к концу он становится постепенно спокойнее, а у буквы W (*meno mosso*) — медленнее. Заключительная каденция начинается в

очень спокойном движении. Необходимо этого придерживаться на протяжении всего эпизода с трелими. Последние аккорды играйте с большим размахом.

Концерт ля минор Антонио Вивальди (1678—1741) является едва ли не наиболее часто исполняемым произведением выдающегося композитора. Благодаря своей мелодичности и разнообразию музыкальных красок этот концерт пользуется большой популярностью. Для того чтобы сыграть его в нужном характере, скрипач должен, прежде всего, обладать чувством стиля и звукового колорита. Что касается соблюдения правильного ведения смычка и динамических оттенков, то это, конечно, подразумевается само собой.

В первой части автор указал темп *Allegro*. К этому я хотел бы добавить *Moderato*, тогда темп будет в наибольшей степени отвечать несколько меланхолическому характеру данной части. Исполняйте ее широким *détaché* и в *forte* и в *piano*. Указанное в некоторых местах *martellato* придаст музыке особый характер и вместе с тем внесет в звучание необходимое разнообразие.

Вторая часть — *Largo* — написана в сжатой, лаконичной форме. Ее надо играть в очень спокойном движении. Считайте на восьмые, с тем чтобы шестнадцатые были исполнены, насколько это возможно, широко и певуче. Музыка от этого лишь выиграет в своем очаровании. Замечателен по тонкости выражения эпизод *misterioso* (таинственно):

7 Misterioso



исполняйте его, как бы сдерживая дыхание. Единственный недостаток этой части — ее чрезмерная краткость.

В заключительном *Presto* играйте штрихами *détaché* и *martellato*, это придаст его главной теме индивидуальный характер. Средний раздел:

8



так же как и следующий эпизод (восемь тактов до конца части):



нужно интерпретировать очень мягко и плавно. Лишь в последних двух тактах этой части сделайте большое *crescendo* и *ritardando*. Заключением сыграйте *forte*.

«Чаконна» Томасо Витали (родился около 1665 года) является предтечей «Чаконны» Баха. Последняя написана в аналогичной форме, но только для скрипки соло.

Тема «Чаконны» Витали, ритмически ясно очерченная, развивается в многоочисленных контрастирующих вариациях. Их орнаментация служит не просто внешним «украшательством», плодом выдумки виртуоза, а органической частью развития самой темы. Небольшое вступление (органа или фортепиано) отличается простотой, акустичным величием. Оно создает необходимую эмоциональную настроенность, подготавливая исполнителя и слушателя к последующему музыкальному «действию»¹.

Грандиозно изложенная тема с интересными вариациями покоряет своим музыкальным содержанием, разнообразием технических приемов. Особая прелесть вариаций заключается в необычайной для музыки XVII века смелости настроения. Некоторые из них построены на неожиданных модуляциях. Уже третья вариация написана в *си-бемоль* миноре, затем расположены *соль-бемоль* мажор, *ре-бемоль* мажор, а в дальнейшем тональности, родственные главной тональности — *соль* минор. Гармоническая фактура, вероятно, была разработана Ф. Давидом. Можно предполагать, что, редактируя «Чаконну» для своей «Высшей школы игры на скрипке», он значительно отклонился от подлинника². Однако исследователи считают, что его транскрипция представляет обоснованное приближение к манере письма Витали.

Как и в «Чаконе» Баха, каждой вариации у Витали присущ своей, ясно выраженный, индивидуальный характер, искусно усиленный аккомпанементом. Если скрипача долж-

ным образом поддерживает аккомпаниатор, то общий музыкальный эффект в величайшей степени усиливается.

Основное настроение «Чаконны» Витали — драматическое; соблюдения небольших темповых отклонений, таких, например, как *Un poco più animato* во второй вариации, *Espressivo agitato* в третьей, *Leggiero ed un poco vivo* в четвертой, имеют важное значение. Эти, казалось бы, небольшие контрасты в темпе и характере движения, эти незначительные изменения в характере выражения вносят особую окраску, подчеркивают основной эмоциональный «тон» произведения.

Перед шестой вариацией (четыре такта до нее) указано *a tempo*:



мелодические мотивы, отделенные паузами, должны звучать подобно вздохам. Восьмые немного укорачивайте, это создаст впечатление как бы перехватываемого дыхания. Шестая вариация — *Più largo*. В сей скрипач должен показать свое искусство выразительного пения. Восьмую вариацию играйте очень широко, с большим размахом. После этой вариации вновь появляется тема «Чаконны», на этот раз в *ля* миноре, в расширенном, и бы сказал, несколько растянутом изложении, что придает ей известное однообразие. Учитывая это, целесообразно сделать небольшую купюру — от девятой вариации до десятой. Этим можно будет избежать некоторой монотонности, присущей данному эпизоду.

Одиннадцатая вариация (*pp, dolcissimo*) — один из чудеснейших эпизодов «Чаконны»:



ее надо исполнить так, чтобы она была едва слышна и звучала как бы издали; смычок должен касаться струн почти без нажима кистью, в то время как в левой руке необходимо применить интенсивную вибрацию.

Последнее, вообще, противоречит моим принципам. Я учу

¹ Присвоение редактора. Имеется в виду «Чаконна» Витали в редакции Шарль, которую Ауэр использовал в своей испанской и педагогической практике. В редакции Динца, впервые опубликованного «Чаконну», отсутствует фортепианное вступление.

² Примечание редактора. Это высказывание подтверждает стилистическую чуждость Ауэра. Есть все основания думать, что «Чаконна» Витали, подлинная рукопись которой осталась неизвестной, в действительности, — собственное сочинение Давида, представляющее лишь искусную художественную подделку. См.: M. Pischner, Feuilletons d'histoire du Violon, приведенные на стр. 127. Paris, 1927.

своих учеников умеренному использованию вибрации и при этом лишь на длинных, выдержанных звуках. Однако указанный случай представляет собой исключение из правила. После *crescendo poco a poco* начинается двенадцатая вариация *pianissimo*. Ее красивая, выразительная мелодия должна исполняться с той нежной теплотой и задушевностью, на которую только способен скрипач.

В тринадцатой вариации имеется четырехтактное *stretto*, приводящее к внезапному *piano espressivo*. С четырнадцатой вариации начинается большая разработка (Un poco vivo), нюанс — *sempre pianissimo*:



Разработка ведет к кульминации (тема «Чаконь» — *Largamente*, в основной тональности соль минор). Следующая, пятнадцатая, вариация отличается ярко выраженным страстным характером. Эта вариация «Чаконь» — единственная в своем роде:

-13 Più vivo, marcato



Шестнадцатая вариация исполняется в более широком движении — величественно, спокойно. К концу семнадцатой вариации (*Più vivo*) делается постепенное ускорение. В восемнадцатой вариации, наоборот, темп постепенно замедляется до *Più largo*:



Девятнадцатая вариация:

15 [19] a tempo, ma molto moderato



представляет для скрипача наибольшую трудность с точки зрения звукоизвлечения. Ее нужно начать очень мягко. Необычайно мощное *crescendo* на протяжении двенадцати тактов приводит к кульминации (*fortissimo*). Затем снова звучит тема «Чаконь». Произведение завершается громадным *galoppando* с каденцией на длительной выдержанной двойной трели *fff*.

Одним из самых примечательных сочинений скрипичной литературы XVIII века, несомненно, является соната «Трель дьявола» Джузеппе Тартини (1692—1770). История этого произведения не обычна. Как рассказывает сам композитор, идея создания сонаты возникла у него во время сна. Если она действительно была навеяна дьяволом (маэстро был, видимо, немного мистиком), то его сатанинское величество, несмотря на свои пороки, — первоклассный музыкант. «Однажды ночью (это было в 1713 году) — повествует Тартини — мне приснилось, будто я продал свою душу дьяволу. Теперь все совершалось как бы по мановению волшебной палочки. Новый слуга превосходил каждое мое желание. Как-то мне пришла мысль дать ему мою скрипку и посмотреть, не сможет ли он сыграть что-либо интересное. Каково же было мое удивление, когда я услышал сонату столь прекрасную, сыгранную с таким искусством, что это превосходило самый смелый полет человеческого фантазии! Я был увлечен, восхищен и наслаждался музыкой до такой степени, что едва дышал. Внезапно я проснулся! Тутчас я схватил скрипку, пытаясь удержать в памяти хотя бы несколько звуков из услышанных мною во сне. Но все было напрасно. Произведение, которое я сочинил под впечатлением этого наваждения, — лучшее из всего написанного мною. Я назвал его «Трель дьявола». Все же пропасть между моим сочинением и тем, которое меня некогда так поразило, настолько велика, что я разбил бы свой инструмент и навсегда отрезал бы от музыки, если мне предложили забыть удивительное наслаждение, испытанное мною в ту ночь»¹.

¹ Примечание редактора. Первым привел эту легенду известный французский астроном Лавуа в своей книге «Истории одного француза по Италою» (1755—1756, том VIII). При жизни Тартини эта соната не была издана. Впервые ее опубликовал французский скрипач и композитор Ж. Б. Карты (1765—1841) в своей антологии скрипичной

Конечно, это не более чем романтическая легенда. Но, так или иначе, связанная с этим произведением и проливающая свет на личность его творца, она может помочь исполнителю лучше понять содержание сонаты, найти нужные краски и выразительные оттенки для воплощения ее музыкальных образов.

Первая часть сонаты «Трепья дьявола» — *Larghetto* *affettuoso* — начинается очень мягко, лирично. Времени от времени нотации становятся глубоко скорбными, например в такте 10:



Эта же фраза в дальнейшем изложении, в конце части, повторяется в иной тональности:



Заканчивается *Larghetto* очень спокойно на выдержанной трели.

Обращаю внимание учащегося на то, что *Larghetto* не равнозначно *Largo*. Иными словами, эту часть не нужно растягивать, подобно тому, как это делают некоторые исполнители — длинноты ослабляют впечатление.

Вторая часть резко контрастирует с предшествующей. За энергичной, ритмически четко очерченной темой следуют шестнадцатые с короткими, ироническими трелями. Я подчеркиваю — «короткими», ибо исполнителю надлежит позаботиться о том, чтобы трели не были чрезмерно длинными и их длительность не мешала бы плавному движению мелодической линии. Я рекомендую своим ученикам выподнить ритмический

музыки «Искусство скрипки» (1798) под заглавием «Соната Тартини, которую его школа назвала «Трепья дьявола», по случаю свидения мастера, рассказывавшего, что видел дьявола, сидевшего у его ног на кровати и исполнявшего трели на последней части его сонаты». «Эта пьеса — добавляет Керти — представляет большую редкость, ею и обязан Баю. Его любовь к прекрасным произведениям Тартини составляла религию наряду для меня». Точное время написания сонаты не установлено. Исследователи творчества Тартини полагают, что она была создана в 1730-х годах.

акцент не на трели, а лишь после нее, то есть подчеркивать основной звук.



Для того чтобы эта часть произвела желаемый эффект, необходимо точно соблюдать указанные нюансы и динамические оттенки.

Последующее *Grave* надо играть на «большом дыхании». Поэтому лучше считать на восьмые, а не на четверти. Эта часть непосредственно предшествует *Allegro assai* (2), в котором собственно и содержится эпизод, названный композитором «Трепья дьявола». Для того чтобы добиться чистоты интонации и ритмической четкости в этом важном эпизоде сонаты, я советую при его проработке использовать следующее ритмическое членение в последовательности трелей:



Указанный эпизод начинается *pianissimo* и постепенно переходит в мощное *crescendo*. На этот раз оно приводит к *Largo*, изложенному в *ре* миноре. После повторения *Grave* и *Allegro assai* в главной тональности следует каденция. В основе каденции лежит начальная тема сонаты (*Larghetto*), которую нужно исполнять в том же темпе. После цепи трелей слышится каменка на предшествующее *Allegro*. Завершается соната длительно подготовляемым *finito*. Громздное нарастание

звучания подводит к финальному *Adagio*, созданному в характере торжественного шествия¹.

Тартини написал множество сонат (в списке только изданных его сочинений имеется около сорока сонат и восемнадцать концертов, большинство же из них до сих пор остается в рукописях)². Наиболее популярны и заслуживающим внимания произведением, после сонаты «Трель дьявола», является соната «Покинутая Дидона». С точки зрения формы и музыкального содержания она бесспорно стоит выше произведений, созданных в этом жанре Корелли и Вивальди. Как свидетельствуют современники, прежде чем приступить к сочинению музыки, Тартини любил читать сонеты Петрарки. Можно полагать, что соната «Покинутая Дидона» — поэтичнейшее его создание — была вдохновлена одним из самых прекрасных сонетов итальянского поэта³.

Первая часть — *Adagio* — полна скорбного, меланхолического настроения. Интервал увеличенной секунды (*ми-бемоль — фа-диез*) еще больше подчеркивает ее основной эмоциональный «тон». Для того чтобы передать содержание этой части, необходимо, прежде всего, добиться такого качества звука, экспрессии и тепла, которые соответствовали бы чувствам, выраженным композитором. Хотя во всей части и доминирует скорбный характер, модуляция в *си-бемоль* мажор порою приводит к более спокойному, светлому настроению.

Я хочу еще раз напомнить учащемуся: независимо от красоты, присущей самой музыке, важно добиться разнообразия звуковых красок. В противном случае передать выразительно все ее детали будет невозможно. Так, в следующем эпизоде:



¹ Примечание редактора. Вероятно, имеется в виду редакцию в календаре П. Исаева. В современной концертной и педагогической практике используется издание редакции Ф. Крейцбергера.

² Примечание редактора. Всего Тартини написал 127 концертов и 80 сонат.

³ Примечание редактора. Соната «Покинутая Дидона» входит в сборник сонат Тартини для скрипки и виолончели или виолы, оп. 1 № 10. Она навеяна одностопной лирической трагедией итальянского поэта и драматурга П. Метастазия (1698—1782), созданный на сюжет античной легенды о карфагенской царице Дидоне и покинутом ее Энее. Последней частью композитор предпослал стихотворный эпиграф из Метастазия:

«И звезда Исполнил
На счастие сонет,
Над морскими просторами
Воспарилась спокойствием».

требуется величайшая безмятежность и ровность при исполнении шестнадцатых, повторяющихся на протяжении нескольких тактов в *piano* и доходящих до кульминации, с предшествующим ей постепенным динамическим нарастанием:



Подобный же эпизод (пять тактов до конца части) кончается, однако, на *piano*.

Страстный, бурный порыв бунтует во второй части (*Non troppo presto*). Выполняйте точно акценты, падающие на большинство звуков, начинающихся с мордента:



а также и здесь:



Это чрезвычайно важно для выявления своеобразного характера музыки. В местах, где указано *piano*, ноты, отмеченные *staccato*, исполняются легкими штрихом, легким смычком. Заключительные пять тактов (*Piu lento*) играют очень широко. Трель должна быть выдержана точно, а финальное *sol* с фермой исполнено энергично, без *diminuendo*:



Третья часть (*Largo*) требует от скрипача тона громадной широты. Ее следует рассматривать как интродукцию к фи-

нальному *Allegro comodo*¹. Последнее необходимо играть в темпе, приближающемся к *Moderato*. Я не считаю, как это полагают некоторые, что четвертую часть сонаты надо исполнять в медленном темпе. Темп указан очень точно, и потому чрезмерные его растягивание ни чем не оправдано.

В следующем месте:



я отметил восьмые *spiccato leggiero* для того, чтобы избежать однообразия фразировки. По этой же причине второй раздел части следует начинать таким же легким *spiccato*, а частично и *staccato*:



все остальное нужно играть *détaché*. В целом, вся часть должна быть исполнена в несколько меланхолическом характере. Рит *lento* во второй и последней частях должно соблюдаться лишь в тех случаях, когда оно указано, и только при повторении соответствующих разделов.

Пьетро Локателли (1693—1764), ученик Корелли, известен не столько как композитор, опубликовавший сборник концертов «Искусство скрипки» (виртуозные каденции-капричи, содержащиеся в этом сборнике, полагая Паганини идею создания «24 капричи для скрипки соло»), сколько как автор двух замечательных сонат, до сих пор сохраняющихся в репертуаре скрипачей. Соната соль мажор Локателли — одно из немногих скрипичных произведений XVIII века, существующее только в одном издании. По характеру она резко отличается от сонаты соль минор, включенной Ф. Давидом в свою «Вышнюю школу скрипичной игры». Соната состоит из четырех частей: *Largo*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*. Вопреки канонам эпохи, предписывавшим, чтобы все части были выдержаны в одной

и той же тональности, в сонате Локателли медленные и быстрые части написаны в различных тональностях. Это придает произведению большую жизненность и разнообразие красок по сравнению с другими аналогичными сочинениями той же эпохи.

Величественная тема *Largo* производит глубокое впечатление. Оно еще в большей степени усиливается двумя паузами с фермой в конце такта 1:



и в начале такта 5:



В последнем имеется мелодическая фраза, напоминающая по звучанию эффект эхо. Как и во всех медленных частях старинных итальянских сонат и концертов, я рекомендую учащемуся считать на восьмые, а не на четверти.

Следующее *Allegro* отличается очень энергичным характером. Благодаря разнообразному применению смычковой техники, оно звучит чрезвычайно колоритно. Штрихи и оттенки ведения смычка должны быть точно соблюдены, в противном случае эта часть не произведет должного впечатления.

Andante написано в стиле сицилианы и полно мелодического очарования, того меланхолического настроения, которые присущи старинному танцу, известному под этим названием. Характер этой части особенно ярко раскрывается в следующем эпизоде:



Его нужно играть с оттенком печали.

¹Примечание редактора. Данная часть введена в сонату венским теоретиком Л. А. Дельсиром (1829—1894), издавшим ее в своей редакции в 1862 году и заимствовавшим из другой сонаты этого же сборника (ср. 1 № 1 ми минор). В оригинале эта соната, как и всеобщие сонаты Локателли (за исключением сонаты «Предъ дьявола»), состоит из трех частей.

Заключительное Allegro, возможно, — наиболее интересная часть сонаты. Очень выразительная свежая, оживленная тема с переменным ритмом ($\frac{6}{8}$), который выдерживается на протяжении всей части. Подобный прием, явившийся повсюдом двести лет назад, и теперь придает пьесе оригинальный характер. Искусный контрапункт в фортепианной партии более рельефно выделяет мелодические очертания:

30 Allegro



Каденция, написанная редактором в стиле музыки XVIII века, завершает эту часть.

Вторая соната *фа* минор представляет особый интерес. Она примечательна как попытка композитора продолжить новые пути в традиционном построении сонатной формы, типичной для его эпохи. Соната начинается с интродукции, затем следует Largo с тремя Grave, обремененными небольшими каденциями. Вместе они образуют первую часть. Суя по форме, каденции: сочинены, видимо, самим композитором. В них не отражены современные технические требования. Это подтверждается и тем, что в другом издании сонаты (в редакции Мод Поуэл) каденции идентичны.

Вторая часть — Vivace ma non troppo, третья — «Ария с вариациями на basso ostinato». Обычная финальная часть отсутствует. Несмотря на неоспоримое мелодическое богатство соната все же не лишена некоторого однообразия из-за отсутствия тональных контрастов.

Первая часть очень оригинальна по своему построению. Она открывается небольшим Largo, которое служит введением к первому Grave со следующей темой:

31



После каденции вновь появляется Grave (Non troppo

lento), оно как бы образует второй раздел темы и также прерывается каденцией. Вслед за ней возникает третья Grave на этот раз уже с заключительной каденцией.

Вторая часть — Vivace non troppo:

32 Vivace non troppo



вносит заметное оживление, контрастируя с предшествующей и последующей частями. Чем энергичнее и темпераментнее будет исполнена вторая часть, тем с большим эффектом она прозвучит.

Сонату завершает «Ария с вариациями на basso ostinato». Она принадлежит к числу прекраснейших мелодических вдохновений композитора. В «Арии» выражены чувства глубокой, искренней душевной боли, особенно в ее втором разделе:

33



Тональность *фа* минор придает этому эпизоду исключительное экспрессивное значение.

В третьей вариации — Poco più moto:

34 Poco più moto



сильное впечатление производит гармоническое сочетание двух голосов, поющих выразительно и трогательно.

Предельная пятая вариация — Appassionato, forte e con gran espressione. Ее характер рельефно подчеркивается блестяще разработанным фортепианным аккомпанементом. Заключительная каденция, написанная в стиле музыки XVIII века, принадлежит редактору.

Пьетро Нардини (1722—1793), наряду с Тартини и Локателли, — наиболее значительный итальянский скрипач-композитор, после Корелли. Соната *ре* мажор и концерт *ми* минор Нардини относятся к лучшим произведениям итальянской скрипичной музыки XVIII века. Отличаясь высокими художе-

ственными достоинствами, эти сочинения вместе с тем представляют очень ценный учебный материал.

Вступительное *Adagio* к первой части сонаты требует обдуманного исполнения восьмью, как и в аналогичных частях сонат других итальянских авторов XVII—XVIII веков, Баха и Генделя. В следующем за ним *Allegro* необходимо выделить выразительную, как бы «споясательную», фразу *con fuoco*. Эта часть несколько растянута. Ее следует исполнять с одушевлением и зажигающей экспрессией, с точным соблюдением всех исполнительских и динамических указаний, иначе она может утомить слушателя.

Третья часть — *Larghetto* — ария, ее нужно «спеть». Авторская ремарка гласит: *non lardante, e mezza voce*. Я советую каждому учащемуся, когда он читает подобного рода ремарки, обратиться к хорошему музыкальному терминологическому словарю, чтобы знать их точное значение.

В следующем затем *Allegretto grazioso* (*Assai vivace*) перед скрипачом возникает проблема, связанная со способом исполнения «украшения» в начале темы, на ее второй восьмой. Оно придает теме несколько неуловимый характер. Мне кажется, что две «украшающие» ноты, указанные в нижеприведенном примере, будут больше отвечать художественным намерениям композитора:



Технически эта часть очень трудна. Для ее исполнения скрипачу необходимо обладать сильно развитыми пальцами левой руки и легкими штрихами: две восьмые играют короткими *staccato*, легкими движениями кисти в *piano*. Две «украшающие» ноты могут быть добавлены в дальнейшем изложении:



а также и в других аналогичных местах. С буквы N сохраняйте тот же характер, как и в начале *Allegretto grazioso*.

Концерт ми минор начинается с очень живой, энергичной темы в форме четырехтактного периода, переходящей в мелодию элегического склада:



В ней воплощены как бы контрасты радости и печали, которые пронизывают всю часть. Если скрипач хочет в соответствующих эпизодах донести до слушателя «светлые» и «мрачные» музыкальные оттенки, то он должен обратить особое внимание на эти смены настроения. Важнейшим условием исполнения, в требующем для этой музыки стиле, не говоря уже о художественной чуткости, должно быть точное выполнение всех динамических и других имеющихся указаний.

Вторая часть — *Andante cantabile* — произведет большее впечатление, если будет сыграна под сурдину.

Третья часть — *Allegro giocoso*. Выразительное исполнение этого веселого *Allegro* достигается тонкой «игрой» минор-мажора и мажора-минора в первых тактах, а в дальнейшем и в начале второго раздела данной части.

Каденцию:



играйте ритмично, без какого-либо изменения темпа. Финальная пассаж я советовал бы учащемуся сыграть следующим образом:



а не *spiccato*, с сильными акцентами на двух последних, заключительных аккордах.

ВКЛАД И. С. БАХА
В СКРИПичНЫЙ РЕПЕРТУАР

Величайшим вкладом в скрипичную литературу являются сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. Современникам великого музыканта они были почти неизвестны и, как большинство его других сочинений, оказались забытыми. В середине XVIII века главенствующее место в скрипичной музыке занимали итальянские композиторы, с произведениями которых Бах был знаком. Об этом можно судить хотя бы по его обработкам шести скрипичных концертов Вивальди для клавира и четырех для органа. Мощью своего гения Бах превратил их в подлинные шедевры.

Известно, что Мендельсон-Бартольд был первым, кто извлек из забытых замечательные вокально-инструментальные композиции Баха. Его знаменитое исполнение «Страстей по Матфею» в Берлине в 1829 году привлекло всеобщее внимание к личности Баха и положило начало переоценке творчества последнего.

Честь открытия сонат и партит Баха принадлежит Ф. Давиду. Он явился первым редактором этих произведений, которые были опубликованы им в 1843 году. Иозеф Иохим, ученик Давида, создал их художественно-заключенные интерпретации и тем самым способствовал утверждению этих замечательных сочинений на концертной эстраде. Благодаря несравненному исполнению Иохима они вошли в число основных произведений скрипичного репертуара.

Прежде чем приступить к рассмотрению всех шести сонат и партит для скрипки соло Баха, мы должны проанализировать одну из частей партиты ре минор, глубина и величие концепции которой делают ее совершенно индивидуальным творением.

Я имею в виду «Чакону» — одно из наиболее часто исполняемых произведений Баха. Следует, однако, оговорить, что сонаты и партиты Баха, в отличие от сонат Корелли и Тартини, не зародились непосредственно из самой скрипки. Они не были ее прямым детищем, а явились плодом чистого вдохновения, величайшего художественного замысла. Порой в них игнорируются относительно ограниченные возможности инструмента, а потому они нередко требуют от скрипача разрешения сложнейших технических проблем¹.

¹ Примечание редактора. В этих рассуждениях Ауэра имелись своеобразие идеалистических концепций, имеющее место в работах зарубежных исследователей творчества Баха — Ф. Санты и А. Пирро.

«Чакона», безусловно, представляет собой одно из самых трудных скрипичных сочинений для публичного исполнения. Я не говорю о преодолении чисто технических трудностей. От исполнителя в «Чаконе» нужно нечто большее — подлинно глубокое проникновение в музыкальное содержание. Без этого невозможно раскрыть индивидуальный характер каждой отдельной вариации, сохранить единство драматического действия, присущее данному произведению, и, таким образом, сделать его понятным и доступным для слушателя.

Кроме того, необходимо принять во внимание и трудности иного характера: а) Вопрос памяти. Обычно, когда скрипач играет в сопровождении фортепиано или оркестра, он имеет музыкальную поддержку, которая помогает ему преодолеть или скрыть многие слабости и дефекты памяти. При исполнении «Чакон» даже малейший провал памяти становится заметным для слушателя и нарушает цельность всей интерпретации. б) Другая существенная проблема заключается в том, чтобы инструментом во время исполнения оставался чисто настроенным.

Возвращаясь вновь к вопросу об аккомпанементе: играя в сопровождении фортепиано или оркестра, скрипач может настроить инструмент во время пауз, в «Чаконе» же эта возможность совершенно исключена. Остается — либо играть на расстроенной скрипке, либо прервать исполнение в конце одной из вариаций, чтобы настроить струны. Я никогда не советовал ученикам играть «Чакону» в начале программы концерта. Ее нужно исполнять в середине программы, когда инструмент (вернее струны) приспособился к температуре зала.

В «Чаконе» отсутствуют какие-либо авторские указания темпа. Для темы «Чакон» я предложил бы Grave. Что же касается вариаций, то, как я уже отмечал, каждой из них должен быть придан индивидуальный характер. Этого можно достичь с помощью едва заметных изменений темпа и тонко варьируемой окраски звука. Нельзя забывать, что части всех сонат и партит Баха являются, в сущности, не чем иным, как характерными песнями.

Аккорды в начале «Чакон» не следует исполнять, как это часто приходится слышать, в арпеджированном виде, например:

В действительности, в сонатах и партитах для скрипки соло Бах развил и довел до высшего художественного совершенства многоголосный стиль игры без сопровождения, типичный для венской скрипичной школы XVII века, коренившийся в своих истоках в народной музыкальной практике (подробно см.: И. Ямпольский. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. Мзгит, М., 1963).

40 (напечатано)

(неправильное исполнение)



Их надо брать твердо, полным тоном:

41 (правильное исполнение)



однако без каких-либо призывков. Темп и звуковые краски остаются неизменными до буквы В. Начало второй вариации играйте *espressivo*, в более спокойном темпе. Начиная с букв D и E и далее до буквы F, исполнение постепенно приобретает более энергичный характер. Затем необходимо возвратиться к спокойному движению. С буквы G должно соблюдаться самое энергичное *forte* в строго определенном темпе до такта 4 перед буквой I (*subito piano*), с *crescendo* на гаммообразных пассажах, продолжающихся до следующей вариации:

42



Она интерпретируется спокойно, мягко. С буквы К введено *pp*, вся вариация получает немного мечтательный характер; последующее мощное *crescendo* приводит к вариации L, которую нужно играть в темпе, указанном для темы «Чаконны».

Дальнейшие вариации исполняются в том же темпе, но с *piu mosso* и мощным *crescendo*, один такт до буквы P. Здесь следует неустанно соблюдать точный темп, в то время как в такте 6 этой же вариации движение расширяется, как бы приближаясь к органному стилю (как в начале «Чаконны»):

43



У буквы Q:

44



имеется подобный же органний эффект. Скрипач должен имитировать органное *pianissimo*, выдерживаемое очень спокойно, с минимальным применением вибрато, до буквы R. Начиная с этого места, можно играть в несколько более живом темпе до такта 2 перед буквой W. Решительное и мощное *crescendo* ведет к *fortissimo*:

45



которое внезапно переходит в *mezzo forte*, и этим делает возможным появление *forte* и *fortissimo*. Последующую вторую четверть надо исполнять *piano*:

46 Ла



Затем сохраняется тот же динамический план до буквы Вb, но с большей экспрессией, характерной для последующих вариаций до буквы Сc. Дальнейшие четыре такта служат подготовкой к буквам Dd; органний пункт большой протяженности, начинающийся *piano* и непрерывно развивающийся в своей звуковой мощи, приводит к кульминации всего произведения у букв Ff. Финальная вариация *sempre più forte* ведет нас до Gg. Начальная тема «Чаконны» должна быть исполнена с предельным использованием всей мощи звучания, словно на органе, *fortissimo*. Заканчивается «Чаконна» в серьезном, величественном стиле, с небольшим *piano* < *fortissimo*.

Анализ сонат для скрипки соло Баха мы, естественно, начнем с Первой сонаты соль минор. Ее первая часть (Adagio) представляет значительные трудности для музыканта. В своей редакции я указываю в первой части счет на $\frac{16}{16}$ (вместо обычно принятого на $\frac{1}{4}$). Это облегчает ритмичность исполнения. Если восьмые, шестнадцатые, тридцатьвторые и шестьдесят-

четвертые разделить на шестнадцать частей, то при таком медленном темпе, каким является *Adagio*, счет будет гораздо более точным, чем при счете на восьмые. Однако в отношении интерпретации в данном случае более важно то, что в очень медленном темпе при делении на шестнадцать выделяется ясное мелодическая основа этой части, несущая характер прелюдии. *Adagio* следует играть очень певуче. Тридцатые и шестьдесятчетвертые ноты, так же как и небольшие пассажи, нужно рассматривать как часть более широкой мелодической линии. С буквы *C* музыкальное развитие приобретает более драматический характер, который и доминирует до конца части.

Фугу исполняйте в умеренном темпе, обращая особенное внимание на то, чтобы тема:

47



всегда была ясна, безразлично в *piano* или в *forte*, в верхнем регистре, среднем голосе или в басу. Тему фуги нужно сыграть с максимально широким размахом там, где она изложена в басовом голосе на струне *G*, а трем остальным струнам поручены аккордовые звуки. Фуга производит глубокое впечатление, если ее исполняют в указанной манере, выполняя с величайшей тщательностью все динамические оттенки.

Следующая за фугой «Сидианана» в *си-бемоль* мажоре — красивая, напевная, искусно разработанная пьеса. Она прозвучит выразительно лишь в том случае, если будут ясно и отчетливо выделены постоянно чередующиеся и возвращающиеся два голоса:

48



верхний голос (часто изложенный в терциях и секстах) и сопровождающий, как бы отвечающий ему, бас (в большинстве случаев на струне *G*).

Заключительное *Presto* — блестящая пьеса. Она также полезна для развития и выработки штрихов — *détaché* и *spiccato*. Лишь при точном исполнении указанных нюансов эта часть произведет на слушателя надлежащее впечатление.

Вторая соната для микор по форме и группировке частей аналогична Первой сонате. Вероятнее всего *Grave—Lento* должно играть на 16; в нем содержатся яркие драматические эпизоды. По своим мелодическим краскам оно не уступает *Adagio* из сонаты соль-миор. То же самое можно сказать и о фуге (*Moderato assai*). Маттезон предпочитал ее фуге из сонаты соль-миор¹. Действительно, она отличается большей широтой и грандиозностью формы, разнообразным развитием тематического материала.

Третья часть — *Andante sostenuto cantabile* — одна из одухотвореннейших и мелодически богатых медленных частей Баха. Вместе с заключительным *Allegro* она часто включается в программы концертов современных скрипачей. Я хотел бы обратить внимание учащихся на то, что композитор к *Andante sostenuto* добавил указание *cantabile*, то есть певуче. Выразительная мелодия верхнего голоса попеременно соединяется с аккомпанирующим голосом то на струне *G*, то на струне *D*. Техническая трудность для правой руки заключается в том, чтобы мелодия и аккомпанирующий голос слились в едином звучании, в то же время верхний мелодический голос должен выразительно выделяться, а аккомпанирующий — несколько ступенчатся и исполняться в рамках музыкального сопровождения.

Четвертая часть, подвижная, динамичная, ярко контрастирует с предшествующим *Andante sostenuto cantabile*. Выразительные нюансы (*espressivo, ritenuto*) и динамические указания (*f, crescendo, diminuendo, piano, pianissimo*) должны точно соблюдаться.

Третья соната до мажор, возможно, является самой значительной по глубине замысла и сложности изложения двух первых частей. Фуга, отличающаяся грандиозными масштабами, по своему содержанию глубже, чем фуги из сонат соль-миор и ля-миор. Чтобы правильно сыграть эту фугу, исполнитель должен иметь совершенную технику обеих рук. Особое его внимание должно быть обращено на звукоизвлечение. Тема фуги требует глубокого музыкального понимания и точного соблюдения динамических указаний. В разработке фуги встречаются места, когда мажорные преувеличения лязгами правой руки могут вызвать неприятные, «скребущие» призвуки. Скрипач может их и не заметить, но на слушателя они произведут отталкивающее впечатление.

В связи с этим я хотел бы обратить внимание учащихся на ованность, которая кроется в естественном желании (при

¹ Примечание редактора. Маттезон Иоганн (1681—1764) — известный музыкальный деятель, композитор, певец и дирижер, автор музыкально-теоретических работ.

исполнении этой фуги) извлечь из скрипки большой, мощный тон. Большой тон у музыканта является результатом его природных данных: прежде всего анатомического строения рук, силы мышц, способа их использования, а также школы, которую прошел скрипач. Пока еще ни одна теория не разрешила удовлетворительно важную проблему выработки большого тона, несмотря на многочисленные специальные научные труды, посвященные этому вопросу.

В добавление к сказанному о физических предпосылках напомним, что только природный талант и правильный метод обучения, применяемый педагогом, могут обеспечить желаемый результат.

Третья и четвертая части сонаты — *Largo espressivo* *fa* мажор и *Allegro* — несколько теряют по сравнению с необычайной музыкальной силой первых двух частей.

Партита *si* минор состоит из шести частей. Две из них, танцевальные, — Сарабанда и Бурре — заслуживают особого внимания. Сарабанда и Бурре — старинные французские танцы. Для первого необходим несколько замедленный темп, близкий к *Andante*; второй лучше играть в темпе *Moderato assai*. В обоих случаях следующие за ними «Дубли» нужно исполнять немного быстрее, ибо грациозный характер вариаций требует, с музыкальной точки зрения, более оживленного темпа¹. Знаки экспрессии и динамики должны быть выполнены самым добросовестным образом. Только тогда музыкант может быть уверен в том, что он приблизился, насколько это возможно, к замыслу композитора.

Вторая партита *re* минор состоит целиком из танцевальных частей: Аллеманды, Корнеты², Сарабанды, Жиги и «Чаконь» (последняя была уже рассмотрена). Величие «Чаконь» и музыкальное значение Сарабанды и Жиги несколько отступили на второй план Аллеманде и Корнету. Певучему характеру Сарабанды соответствует темп *Molto moderato*, в то время как Жиге нужно играть в предельно оживленном темпе *Allegro assai*.

Третья партита *mi* мажор, как и предшествующие ей две партиты, основана на разработке танцевальных форм, за исключением вступительного Прелюда. Если говорить о чисто скрипичной ценности, то Прелюд принадлежит к числу самых

¹ Дубль (французское *double* — двойной) в музыке XVII—XVIII веков — выдвинутое (выравнивающее) повторение небольшой песни или части сюиты. То обстоятельство, что в Дубле сохраняются мелодические контуры, колорит, тональность и ритм основной темы, не означает, что темп не может быть изменен. В этом более явным типе вариаций, каким является Дубль, как и в вариациях Моцарта и Бетховена, имеются сильнейшие гармонические, тональные и ритмические контрасты.

² Примечание редактора. *Corrente* — это итальянское название Курранты.

полезных, хотя и весьма трудных, технических частей из всей группы сонат и партит. Особенно ценен Прелюд с точки зрения тех возможностей, какие он предоставляет для развития кисти правой руки. Каким высоким должен был быть уровень игры на скрипке в эпоху Баха и каким выдающимся скрипачом должен был быть сам Бах, не говоря уже о его мастерстве органиста, чтобы создавать и исполнять произведения подобной трудности. За Прелюдом следует Лур — образная интродукция к очаровательному, веселому Гавоту, сочиненному в форме рондо. Гавот нужно играть в *Tempo moderato* — темпе, исторически сложившемся для этих старинных французских танцев, так же как и для Менуэта. Последний всегда исполнялся в умеренном, сдержанном темпе, удобном для грациозных «па» танцов. Образцом стиля и тона, в каком нужно интерпретировать этот Менуэт, может служить Менуэт из оперы «Дон-Жуан» Моцарта, традиции исполнения которого были переданы нам французскими балетмейстерами XVIII века. За обоими Менуэтами (занимающими в этой партите, по-видимому, место Сарабанды) расположены Бурре и веселая Жига, характер которой был уже описан. Партита *mi* мажор, если она исполнена с художественной тонкостью, — одно из самых характерных и благодарных произведений концертного репертуара скрипача.

Среди других сочинений Баха для скрипки отметим концерты *mi* мажор и *la* минор. Каждый из них бесспорно заслуживает внимания. В книге «Моя школа игры на скрипке» я высказал свое мнение об этих пьесах. Однако мне кажется, что, за исключением двух медленных средних частей, в которых нашел свое наиболее полное выражение гений Баха (особенно прекрасна медленная часть концерта *mi* мажор), эти концерты уступают другим его скрипичным произведениям как по музыкальному содержанию, так и с точки зрения их специального скрипичного интереса (я не говорю об их педагогической ценности)¹.

Самое значительное сочинение Баха в этом жанре — концерт *re* минор для двух скрипок. Он богат по замыслу, а его средняя часть — чудесный скрипичный дуэт. Я слышал это произведение в незабываемой интерпретации Э. Изая и М. Эльмана. Их исполнение не было соревнованием в превосходстве двух великих артистов. Каждый из них был вложен и всецело захвачен музыкой. Ни на один миг не забывали они о тех высоких художественных требованиях, которые предъявляет к исполнителю это сочинение. Его третья часть (*Allegro*) — шедевр контрапунктического мастерства. Совер-

¹ Примечание редактора. С этим утверждением Л. Ауэра трудно согласиться.

шенно независимо от лирических моментов в ней содержится восхитительные эпизоды, пронизанные тонким юмором, придающие ей исключительное богатство и безукоризненность красок.

Для исполнения двойного концерта солистам необходима та законченность техники, которая одна лишь может дать возможность выразить с должным совершенством намерения композитора, полностью проникнуть в музыкальное содержание этого сочинения и осознать его важное значение. Говоря это, я имею в виду главным образом молодых скрипачей. Они хорошо садятся, если серьезно изучат это произведение и сумеют притворить в своем собственном исполнении то ценное, что содержится в его интерпретации выдающихся артистов.

Двойной концерт не должен рассматриваться как сольное сочинение для двух солист-скрипачей, вместо одного. Его нужно играть согласно художественным требованиям и идеалам камерной музыки, в которой не делается различия между первой и второй скрипками как таковыми. Термины «первая» и «вторая» в данном случае являются чисто внешним указанием, ибо, конечно, невозможно нести для двух первых или же для двух вторых скрипок. Ценность музыкальных идей заключена в них самих. Именно это служит решающим фактором в исполнении, а не то обстоятельство, что эти идеи связаны с тем или иным из сольных голосов. Музыканты должны соблюдать этот основной закон искусства ансамблевого исполнения и всегда подчиняться ведущему голосу.

Существуют немногочисленные транскрипции скрипичных произведений Баха для скрипки с сопровождением фортепиано. Возможно, что самая ранняя и самая популярная из них — «Ария» из сюиты *ре мажор* для струнного оркестра и обработке А. Вильгельми. Она принадлежит к числу удачных и наиболее часто исполняемых обработок. Ее интерпретация требует от скрипача контроля над звуковой стороной игры и достижения красоты, выразительной певучести тона. Это, вместе с хорошим инструментальным работ итальянского мастера или же равноценной его копией, даст скрипачу возможность произвести желаемое впечатление.

«Сицилиана» из сонаты для клавесина и флейты в обработке для скрипки и фортепиано, которая сделана мною, — пьеса, полная подлинного мелодического очарования. Ее часто играет в своих концертах Я. Хейфец.

Прекрасными образцами транскрипций сочинений Баха, в которых фортепианный аккомпанемент разработан в стиле сильных партий, являются: «Два Бурре» в аранжировке М. Пресса, «Сицилиана», «Ариозо» и «Балинера», обработанные С. Франко, а также *Adagio* из органной токкаты *до мажор* в переделке А. Зилоти.

ГЕНДЕЛЬ И МОЦАРТ

Шесть сонат для скрипки и клавира Георга Фридриха Генделя (1685—1759) до сих пор удерживаются в концертном репертуаре скрипачей. Я выбрал для разбора три из них, наиболее часто исполняемые: Первую (*ля мажор*), Четвертую (*ре мажор*) и Шестую (*ми мажор*).

По форме сонаты Генделя построены одинаково — все они четырехчастны. Первая и третья части — медленные, вторая и четвертая — быстрые. В композициях Генделя (как, впрочем, и во всех сочинениях этой эпохи, написанных до Бетховена, который предложил новые пути в музыкальном искусстве) *Andante* равнозначно современному *Adagio*. Для того чтобы сохранить присущий этой части характер, всегда следует считать на восьмые. В особенности это относится к первой части сонаты *ля мажор*. Вторую часть этой сонаты играйте строго ритмично, с точным соблюдением всех акцентов и динамических знаков, где бы они ни были указаны. Начиная с буквы *F* и до конца части, темп постепенно замедляется. Третья часть — *Adagio*, — несмотря на имеющиеся знаки повторения, очень сжата по форме. Она представляет как бы своеобразный эмоциональный «мостик» к последней части (*Allegro*), созданной в характере жизни. Эта часть должна исполняться в живой, специфической манере. Учащийся должен быть очень внимательным, чтобы рельефно подчеркнуть внезапные динамические переходы от *forte* к *subito piano* и от *subito piano* к *forte*, то есть играть их без переходных, связывающих *diminuendo* или *crescendo*.

Первая часть сонаты *ре мажор* более развернута по форме и написана в более широком эмоциональном плане, по сравнению с аналогичной частью сонаты *ля мажор*. В соответствии с указанным темпом *Adagio* восьмые нужно исполнять медленнее, чем в *Andante* предыдущей сонаты. *Allegro*, сменяющее начальное *Adagio*, в равной степени важно по форме и содержанию.

Третья часть — *Larghetto* — напоминает некоторые, наиболее выразительные арии из опер и ораторий Генделя. Естественно, что чем шире будут сыграны восьмые, тем задушевнее и красивее прозвучит ария. В такте 5, после буквы *B*, я советую все же сделать незаметное *accelerando*:



до самого *forte*, а затем возвратиться к первоначальному темпу и придерживаться его до конца части. Заключительное *Allegro* ритмически и мелодически напоминает менуэт. Его нужно исполнять с оживлением и большой экспрессией.

Соната *ми* мажор, будучи тождественна по форме двум предшествующим сонатам, отличается от них, однако, своим внутренним содержанием: в ней господствует гомофонный стиль, композитор почти не использует полифонических приемов письма. Это не только не мешает естественному потоку его изобретательности, но, наоборот, усиливает мелодическое очарование произведения.

Первая часть — *Adagio*. Если ее исполнять с соответствующей выразительностью, она произведет на слушателя глубокое впечатление. Вторая часть — *Allegro* — очень динамичная и ритмически стремительная, с характерными синкопами — одна из самых содержательных частей сонаты. Скрипач должен позаботиться, чтобы быстрая ключевая живость и ритмическая острота этой части нашли свое отражение в его игре.

Третья часть — *Largo*, — как и медленные средние части других сонат, отличается плавной кантатой. Для того чтобы дать почувствовать слушателю ее мелодическую красоту, я указываю в своей редакции этой сонаты знаки повторения. Каждый раздел исполняется: в первый раз на октаву ниже; при повторении — как написано у композитора в оригинале.

Финальное *Allegro* отличается характерной ритмической остротой. Оно достойно завершает сонату. Через восемь тактов после буквы В появляется секвенция:



правильное исполнение которой в значительной степени усиливает контрастность музыки. Этот скенцесобразный пассаж должен быть начат, после предшествовавшего *forte*, с величайшей деликатностью, я бы сказал даже с нежностью в экспрессии. После четырех тактов *piano* вводится постепенное *crescendo*, доходящее у буквы С до *forte*. Остальную часть финала надо играть согласно данным указаниям.

Нужно любить Моцарта и исполнять его музыку с внутренней убежденностью, если вы хотите, чтобы она произвела на слушателя желаемое впечатление. Пять концертов для скрипки с оркестром созданы Моцартом в 1775 году, в тот период его творчества, когда он находился под влиянием французского «галантизма» стия. Но он сумел зарить эти сочинения своим гением. Самые законченные и красивые из них:

Четвертый концерт (*ре* мажор), Пятый концерт (*ля* мажор) и Шестой концерт (*ми-бемоль* мажор), хотя и нельзя не отметить чудесное *Adagio* Третьего концерта *соль* мажор.

В концерте *ре* мажор нет каких-либо поражающих воображение контрастов или неистовых *stretti*, ведущих к напряженным кульминациям. Музыка как бы купается в мягком, золотом сиянии солнечных лучей. Лишь изредка на горизонте появляются отдельные облачка. Характер концерта, его содержание — радостное, веселое. Таким оно должно быть настроение в юности. Ведь Моцарту было всего девятнадцать лет, когда он написал это произведение. Счастье — вот основной эмоциональный «тон» всего сочинения, и исполнять его следует радостно и счастливо.

Первая часть — *Allegro*. После экспозиции в оркестре основных тем у солирующей скрипки проходит главная тема:



свежая, веселая, она полна жизнелюбности. В середине такта 8 появляется эпизод *dolce ma espressivo*:



за ним расположена восходящая гамма. Она ведет к энергичному заключению этой фразы, началом которой было столь нежным, деликатным. Затем возникает другой, небольшой «нежный» раздел *tranquillo dolce*:



после восьми тактов он уступит место энергичной *ля*-мажорной фразе:



Для последних упомянутых мотива по характеру резко отличаются друг от друга. Исполнитель должен отнестись к отчасти с помощью варьирования оттенков, отчасти же едва заметными изменениями темпа. Первую тему нужно играть нежно, тихо, спокойно; вторую (ля-мажорную) — с решительным выражением и, естественно, немного более оживленно.

В дальнейшем изложении впервые появляется пассаж, который я называю «дразнящим» пассажем; он проходит на протяжении двух тактов:



Для того чтобы достичь «дразнящего» эффекта, этот пассаж надо исполнять острей, слегка акцентируя каждую четверть.

Но вот звучит мирная фраза:



музыка приобретает немного печальный оттенок, однако уже через три такта:



происходит непринужденная модуляция в ля-мажор. Следующую фразу необходимо играть в более оживленном темпе, чтобы придать ей более возбужденный характер:



Я бы советовал оставить *agitato* и дальше.

Каденцию желательно начать в очень умеренном темпе и сохранить «певучий» характер до фа-мажорного эпизода Allegro (он построен на главной теме части). Исполнить его нужно энергично, красивым тоном, а последующее Allegro vivace — легко, непринужденно, свободной кистью правой руки, вплоть до *forte* (перед Moderato). Затем играйте решительно, уверенно и широко до конца каденции.

Во второй части — *Andante cantabile*, — как и в большинстве медленных частей произведений Моцарта, имеется множество прелестных, волнующих мелодий. Исполнитель сможет достичь выразительности в интерпретации только в том случае, если проникнется их красотой. Хотя эта часть и обозначена *Andante*, я советовал бы играть ее ближе к темпу *Adagio*; считать не на три четверти, а на шесть восьмых, исполняя в очень выдержанном стиле. Следующий эпизод — один из наиболее важных в этой части:



Каденция должна быть сыграна очень широко и певуче, за исключением пассажа, отмеченного *leggero* и *accelerando*:



Перед финальным тактом — *Andante — ritenuto*, затем пауза или фермат:



к сожалению, не указанные автором.

Последняя часть — очаровательное рондо (Andante grazioso). В необычайно тонкой музыкальности этой части заложена ее экспрессивность. Она нежна, деликатна, интимна, грациозна. Восемь пьес должны исполняться коротко, с паузами:



их лучше играть следующим образом:



Allegro, та поигро нужно исполнять легко, жизнерадостно. Хотя ритм *spiccato* и выполняется легкими движениями кисти, смычок все же необходимо держать в достаточной степени уверенно, дабы скрипач мог лучше контролировать его движение. На протяжении восьми тактов восьмые в начале каждого такта:



должны играть более коротко, с тем чтобы сохранить грациозный характер фразы. Затем начинается повторение Allegro. В следующем за ним пассаже шестнадцатыми даны детальные указания. Все, что требуется от исполнителя, — это точное соблюдение их. То же самое относится и к Andante grazioso.

В дальнейшем изложении:



темп становится более оживленным, играть надо легким, свободным *spiccato*. В случае необходимости возможно небольшое изменение темпа за шесть тактов до Andante в соответствии с характером музыки. Заключительное Allegro, та поигро должно тонкого очарования и непосредственности, отте-

няемых выдержанным *ritenuto*, продолжающимся до конца части.

Концерт ля мажор начинается с оркестрового вступления. Оно непосредственно не связано с последующим эпизодом Adagio скрипки соло. Композитор как будто сознательно прерывает радостную и веселую интродукцию, чтобы предаться в этом небольшом и выразительном эпизоде серьезным размышлениям. Так и нужно воспринимать и исполнять это Adagio: очень спокойно и сдержанно. Волнообразное движение тридцатьвторыми у скрипок в оркестре превосходно оттеняет основное настроение. Трель в конце Adagio:



должна быть выдержана на фермате, с тонкой филировкой звука.

Allegro aperto, то есть твердое Allegro, надо фразировать ясно, широко и интерпретировать очень уверенно, с четкими ритмическими акцентами, подчеркивающими энергичный, полный жизни характер главной темы части. В такте 9 (после начала) имеется пизанное *piano* с постепенным нарастанием звука, повторяющееся на протяжении нескольких тактов:



В такте 3 после цифры 2 первая восьмая должна быть сыграна коротко, так же как и в такте 3 вначале:



Следующую затем мелодическую фразу нужно исполнять с большой задушевностью и без изменения в темпе. С цифры 3 играйте очень ясно. Придерживайтесь этого характера до цифры 4. Здесь вновь появляется экспрессивная мелодия:



С цифры 5 возникает новая тема (*espressivo*).



она немного окрашена в печальные «тона». Играть ее нужно в более спокойном темпе. С цифры 6 вновь звучит главная тема. Что касается каденции, то каждый скрипач вправе выбрать такую, которая отвечала бы его собственной исполнительской концепции: темы в каденции должны меняться в соответствии с природой и характером тематического материала, обычно заимствуемого из данной части концерта.

Вторая часть — *Adagio* — по богатству мелодического вдохновения принадлежит к числу лучших медленных частей, написанных Моцартом. Те, кто сумеют извлечь из ее глубин скрытую в ней красоту, притом делая это с истинной преданностью и самопожертвованием, будут наслаждаться открытиями неосценимого музыкального значения. *Adagio* интерпретируется в выдержанной манере. Восемь надо играть очень медленно. В противном случае тридцатьвторые, составляющие основную интонационную часть мелодии, будут звучать торопливо, и это нарушит ее выразительность.

У цифры 2:



играйте с большой энергией, а следующий затем такт — очень мягко. При его повторении остается тот же динамический план, затем до оркестрового *tutti* сохраняется *forte*. В дальнейшем следует обратить внимание на эпизод, чрезвычайно важный с точки зрения экспрессии: здесь имеется *agitato*, спокойное, полное возбуждения, а также несколько более динамичное, оживленное по темпу:



Оно продолжается до *Tempo primo*, потом вновь наступает успокоение. С цифры 4 звучит начальная тема *Adagio*. В каденции, после двух тактов трелей:



появляется эпизод, который можно охарактеризовать как *scherzoso*:



Он построен на одном из мотивов *Adagio* и должен быть сыгран, соответственно его характеру, очень легким *spiccato*. Третья часть концерта — *Tempo di minuetto* — фактически равносильно *Tempo moderato*. Тема менуэта должна быть исполнена *dolce*, мягким звуком, просто, с точным соблюдением динамических оттенков. Следующие пять тактов, идущие после цифры 6:



отмечены ясным, отчетливым изменением тональности. Первые четыре такта должны быть сыграны решительно, энергично, а такты после *piano, dolce* — очень деликатно, нежно,

как бы дразнице. Характер менуэта сохраняется до Allegro vivace в ля миноре (?). Это — настоящее Vivace не только в отношении темпа, но также и в отношении экспрессии. Следующий пассаж:



акцентируйте особенно отчетливо, но не в такой степени, чтобы пострадало качество звука.

Ввиду того что тема менуэта часто повторяется оркестром и скрипкой соло, я считаю возможным при публичных выступлениях делать такие купюры: с цифры 19 и далее сократить шестнадцать тактов до вступления скрипки с цифры 20 на третьей четверти:



затем с последней четверти перед цифрой 22 снимите восемь тактов до третьей четверти вступления оркестрового tutti forte:

78 Tutti



Произведение не пострадает от подобных купюр. Они только сократят излишние повторения, удаляющие его¹.

Следует заметить, что концерт ля мажор целиком исполняется публично сравнительно редко. Отличаясь простотой замысла, но будучи чрезвычайно оригинальным по содержанию, он требует разнообразия оркестровых красок, без чего нельзя добиться правильного его понимания.

Начало оркестрового вступления концерта ми-бемоль ма-

¹ Примечание редактора. С этим утверждением Л. Ауэра нельзя согласиться

жор¹, так же как и его два характерных заключительных такта (цифра 1), указывает на то, что композитор предпочел бы для темпа первой части Moderato, а не Allegro. Вступление скрипки соло с мягкой, нежной медолической фразой, отвечающей на два очень энергичных начальных такта главной темы, подтверждает это.

Нежная, певучая побочная тема у скрипки начинается с цифры 3:



Она проходит затем в оркестре и служит основой для грациозного пассажа скрипки соло. Все более энергично развиваясь, этот пассаж постепенно доходит у цифры 4 до forte. С цифры 5 появляется новая, мужественная тема до минор, а через восемь тактов — небольшой, более мягкий по характеру эпизод:



приводящий на *crescendo* к оркестровой интерлюдии.

Затем вновь звучит главная тема, несколько видоизмененная к концу. Учащегося необходимо предупредить, чтобы перед окончанием каденции он не форсировал следующие три ноты в высоком регистре:



¹ Примечание редактора. Шестой концерт ми-бемоль мажор не является подлинным произведением Моцарта. Он был опубликован после смерти композитора, под его именем, издательством Андре, утверждая, будто «перепечатан» какое-то другое, более раннее, венское издание. Но ни такого издания, ни автографов концерта не сохранилось. Не исключена, однако, возможность, что в этом концерте использованы подлинные наброски, оставленные Моцартом.

Во второй части — Un poco adagio (4) — надо считать как шестые, с тем чтобы шестнадцатые и тридцатьвторые, составляющие основу мелодии, были сыграны более спокойно и певуче. Вначале:

82



исполняемые в медленном темпе двух слитованных нот на один смычок не представляют особых трудностей. Смычок нужно вести по струне очень легко, ближе к подставке и распределять его движение так, чтобы иметь возможность к середине сделать *crescendo*. За восемь тактов до цифры 2 начинается один из самых благородных музыкальных эпизодов этого произведения:

83



Не следует играть его с преувеличенной экспрессией. Заключительный эпизод, расположенный после короткой каденции, возвращается к лирическому настроению, господствующему в начале части.

Финальное рондо (Allegretto) необходимо исполнять в соответствии с данными указаниями, легко, в средней части смычка. Законченная интерпретация этой части требует от скрипача хорошо развитой техники обеих рук. С цифры 1 нужно играть широким *détaché* без изменения в темпе, а с цифры 2 — немного спокойнее. Движения предплечья и кисти должны быть гибкими и свободными, дабы скрипач мог извлечь мягкий, красивый звук, отвечающий характеру этой певучей мелодии:

84 B

a tempo



С цифры 4 обратите внимание на *diminuendo*, ведущее к главной теме, оно имеет важное значение. С цифры 5:

85



играть с большой теплотой звука; пассаж шестнадцатыми должен прозвучать очень плавно. С цифры 10 шестнадцатые нужно исполнять очень точно, сильным тоном. За четыре такта до цифры 11 начинается *diminuendo* (как и у цифры 4), приводящее к главной теме. Четыре заключительных такта сыграйте легко и грациозно.

Глава четвертая

«КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» и «РОМАНСЫ» БЕТХОВЕНА

Прежде чем перейти к подробному разбору «Крейцеровой сонаты» Бетховена, необходимо высказать некоторые общие соображения, касающиеся вопросов интерпретации камерной музыки¹. В произведениях сонатной формы, написанных для двух инструментов, в данном случае для скрипки и фортепиано, нет существенного различия в их значении. Они абсолютно равноправны, и композитор решает сам, какому из них придать в тот или иной момент значение ведущего голоса.

Опытный музыкант, опирающийся на подлинные музыкальные принципы, будет руководствоваться своим эстетическим чувством, не теряя в то же время из виду намерений композитора. Молодой и несмышлый ученик должен научиться предвидеть эти намерения, а главное — приучить себя мыслить само сочинение и его правильную интерпретацию своей основной целью. Он не должен выдвигать свою партию на первый план, там, где это не диктуется художественными соображениями и самим содержанием музыки, лишь только для того, чтобы подчеркнуть свое доминирующее значение.

Камерная музыка является благороднейшей областью музыкального искусства. В ней художественные высоты дости-

¹ «Крейцера» соната — это соната для скрипки и фортепиано, которая входит в концертный репертуар. Остальные сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена относятся к чисто камерной музыке и не рассматриваются в этой книге.

гаются с помощью самых скромных средств, правда, лишь тогда, когда последние применены подлинным мастером. Оперная и симфоническая музыка обладают качествами, которые помогают им с большей легкостью завоевывать внимание слушателей. В опере, например, кроме чисто музыкальной стороны спектакля (сольного и хорового пения), притягательными моментами для слушателя и зрителя служат еще и сценическая сторона постановки (декорации, костюмы), либретто, представляющее для любителя оперного искусства и литературный интерес, драматическое действие и, наконец, яркие звуковые краски современного оркестра.

Если мы сравним с оперой два скромных инструмента — фортепиано и скрипку, то насколько труднее будет задача, стоящая перед исполнителями, насколько более глубоким должен быть труд интерпретаторов и каким выдающимся талантом они должны обладать для того, чтобы захватить воображение и завоевать сердца слушателей столь простыми средствами, которыми они располагают.

Вначале Бетховен намеревался посвятить «Крейцерову сонату» для скрипки и фортепиано, оп. 47, скрипачу Г. Бриджтауэру, с которым он впервые исполнил это произведение. Но, познакомившись в 1796 году в Вене с французским скрипачом Р. Крейцером, великий композитор изменил свое первоначальное решение и посвятил это сочинение прославленному виртуозу. В связи с этим и появилось название сонаты.

Основатель и директор Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн рассказал мне, почему Л. Н. Толстой дал столь знаменитой повести такое же название: «Однажды граф Толстой обратился ко мне с вопросом: какое из ансамблевых произведений для скрипки и фортепиано является, по моему мнению, самым значительным. Я тотчас ответил: думаю, что соната Бетховена, оп. 47, так называемая «Крейцера соната». Вскоре была опубликована под этим названием повесть Толстого, назвавшая большой интерес в литературных и музыкальных кругах». Помню, как Рубинштейн, шутя, говорил, что считает себя крестным отцом этой повести Толстого.

Первая часть «Крейцеровой сонаты», подобно «Романсу» соль мажор, Бетховена начинается с соло скрипки. Оно задумано с истинно бетховенской широтой стили:



отличается импровизационностью и вместе с тем носит характер какой-то таинственности. После того как фортепиано повторяет четыре такта в ля миноре, оба инструмента сливаются воедино в теме, которая, постепенно замирая и растворяясь в *piuissimo*, приводит к *Presto*.

Я уже говорил, что ни один композитор в своих сочинениях не отмечал с такой тщательностью динамические оттенки, как Бетховен, — убедительное доказательство тому, какое значение он придавал их точному выполнению. В этой небольшой вступительной нотации в продолжении восемнадцати тактов им указано шестнадцать различных динамических оттенков! Однако в отношении изменений темпа гениальный композитор был менее точен, за исключением таких, абсолютно необходимых указаний, как *rosso ritenuto*, *ritenuto*, *al tempo*, общая гиперальная пауза и обозначения темпа в начале каждой части. *Presto* отличается очень взволнованным характером музыки, страстными взлетами чувств, как, например:

87 *a tempo*



С буквы В аккорды играют у колодочки смычки, коротко, резко, но в то же время очень гибко, дабы избежать каких-либо неприятных призвуков. У буквы С изумительная по своему величавому спокойствию, певучая тема:

88



пачкается в немного более плавном движении. После общей паузы с буквы D музыка вновь становится изволнованной, возбужденной. Особенно ясно выявляется это через двенадцать тактов после буквы E:

89



отсюда музыкальное развитие продолжается, даже в еще более экзальтированном характере, до знака повторения:



С буквы G у фортепиано начинается разработка, в то время как партия скрипки приобретает значение лишь поддерживающего голоса:



В предшествующей побочной теме — *espressivo* — *piano*, которое здесь было бы уместно, отсутствует в моей редакции: все же, когда играют *forte*, чистота голосоведения уменьшается. Другие динамические акценты указаны правильно, и их нужно неукоснительно выполнять.

С буквы K — бурная каденция. Она заканчивается на *pianissimo* паузой-фермой и возвращает нас к первоначальной теме. В изложении являются те же мотивы, что и в первом, более сжатом разделе части, однако в другой тональности, как это обычно и принято в сонатном аллегро. С буквы S фигурация восьмыми:



опирается на короткие фортепианные аккорды, которые после долго выдерживаемого *forte* и *sforzando* ведут через *subito forte-piano*, *decrescendo* и *pianissimo* к прелестной модуляции в си-бемоль мажор, а затем, непрерывно развиваясь, к бурной кульминации.



После того как страсти несколько стихают:



возникает, подобно трепещущему лучу золотого, солнечного света, эпизод *Adagio*. Фортепиано проводит эти же четыре такта, но в основной тональности. Завершается эта часть сильным, сжатым повторением уже звучавших ранее фигур — восьмыми, на этот раз исполняемыми попеременно скрипкой и фортепиано в быстром и решительном *Tempo grato*.

Вторая часть — *Andante con vagazioni*. У фортепиано звучит возвышенная, простая и глубоко экспрессивная мелодия. Ее первые восемь тактов повторяет скрипка. В нескольких фразах (такты 4—5 скрипичной партии) мы сталкиваемся с одной из исполнительских манер, типичных для Бетховена:



Я настоятельно рекомендую учащемуся соблюдать это внятное *piano*, следующее за *crescendo*. Для того чтобы отгосподствовал совершенство, нужно после *соль-диез* слегка приподнять смычок, а затем, не нарушая ритма, мягко опустить его на струну.

Первая вариация — фортепианная, с кажущимся на первый взгляд простым сопровождением скрипки. Но ее аккомпанирующая роль только внешне проста. Я отметил различные штрихи при исполнении триолей: —, чтобы указать *détaché*, т. е. то есть очень легкое *staccato* *valant*. В зависимости от того, играет ли пианист свои триоли более певуче или отрывисто, скрипач может использовать любой из приведенных видов штрихов. В этой вариации скрипка выступает в качестве аккомпанирующего инструмента. Поэтому скрипач должен точно следовать за пианистом, словно дыша вместе с ним, проявляя в большей или меньшей степени свою исполнительскую активность. По этой же причине в скрипичной партии данной вариации не указаны какие-либо динамические знаки.

Вторая вариация — скрипичная. Она очень изящна, грациозна и с технической точки зрения представляет довольно сложные требования. Я обычно играл первый, повторяющийся раздел разными штрихами, сперва:

96 Poco più mosso



а при повторении легким *staccato*, с помощью абсолютно свободной кисти:

97



Второй раз нужно исполнять так, как указано.

В третьей вариации фа минор необходима драматически насыщенная интерпретация, особенно в тактах 4, 5 и 6:

98



Эта фраза, повторяющаяся при заключении вариации, имеет важное выразительное значение, поэтому надо, чтобы вся вариация была исполнена в Тесро poco meno mosso.

Четвертая вариация написана в радостной, светлой тональности фа мажор. Она немного окрашена в модартовские тона. Но с буквы Е, когда тема играет скрипкой на струне Е, с последующими каденциями у фортепиано, а затем у скрипки, вновь появляются бетховенские черты. С буквы F, после длинной трели, исполнитель и слушатель испытывают чувство освобождения и облегчения, как бы после глубокого страдания. Через несколько тактов после буквы G у скрипки и фортепиано имеется трель. Нужно помнить, что Бетховен не требует заключения скрипичной трели. Когда я играл настоящую сонату, то всегда выдерживал трель на верхнем ми до тех пор, пока пианист не заканчивал свою трель на соль-диез:

99



а затем, сходясь в едином звучании, мы завершали часть очень спокойно, как это и указано.

Финальное Presto — радостное, веселое, совершенно не сдержанное по характеру, с гитареллообразными темами — такова эта часть, пожалуй, единственная в сонатной литературе. К сожалению, обычно ее играют на концертной эстраде чересчур быстро. Подобная галопирует производит впечатление на профанов, хотя при таком темпе и утрачиваются отчетливость пассажей, музыкальная ясность и чистота. Вначале главную тему исполняет скрипка, через восемь тактов ее подхватывает фортепиано, а к скрипке переходит роль аккомпанемента. Эта «переменивая» игра, своего рода «обман» головами, продолжается до буквы В, где у скрипки появляется игриво-дразвящая вторая тема:

100



Ее надо играть *piano* в конце смычка, остро подчеркнутым штрихом *martelé*. Когда фортепиано подхватывает эту тему, скрипка «обигрывает» ее изгибами, аккомпанирующими трюками:

101



их следует исполнять *spiccato*, притом, насколько это возможно, деликатно и легко.

С буквы D, после предшествующего ff, которое выдерживается в течение нескольких тактов, наступит внезапное *piano*. Во втором разделе финала главная тональность остается та же, что и в первом. С буквы H появляется эпизод,

представляющий некоторые трудности для ансамбля. Последние возникают в особенности после такта 8:

102



Теперь ведущая роль переходит к фортепиано, в то время как скрипка должна очень гибко подчиняться ведущему голосу. С буквы М повторится динамический оттенок, имеющий важное значение; о нем мы говорили, когда он был применен впервые с буквы D.

Перед буквой Р — два неожиданных эпизода *Adagio*, равновесных другая, в равной степени ансамбльными. Темпо *ritmo*. Подобные изменения темпа очень типичны для Бетховена. *Adagio* — это как бы внезапно выравнившийся вздох облегчения после предшествующего бурного урагана, а потому оно должно быть сыграно без подготовки, то есть без *ritenuto*, когда же *Adagio* повторится перед Темпо *ritmo*, то оно играет без подготовляющего его *accelerando*. Мне кажется, что только при таком художественном исполнении этого эпизода можно воплотить в реальное звучание замысел гениального композитора. Начиная с буквы Р и вплоть до трех завершающих эту часть аккордов, господствует бурное, стремительное движение.

Бетховен написал два «Романса» для скрипки с оркестром: соль мажор, оп. 40, и фа мажор, оп. 50. Название пьес ясно указывает на замысел композитора: «Романс» — французский синоним немецкого «Lied», что означает песня. Эти пьесы должны быть «спеты» на скрипке с начала до конца.

«Романс» соль мажор начинается с главной темы, изложенной в двойных нотах у скрипки соло без сопровождения оркестра. Композитор указывает темп *Andante cantabile*. Певучее исполнение на скрипке последовательностей разнородных интервалов в двойных нотах *legato*, как это имеет место в данном случае, представляет большие трудности. Оно требует от скрипача совершенного владения смычком и исключительной гибкости пальцев левой руки. После повторения оркестром двух скрипачьих соло, у скрипки появится вторая, как бы побочная, тема:

103



170

До возникновения темы ми-минор «Романс» должен звучать потопки нежному диалогу, иногда прерываемому фразами рецитативного склада, и исполняться с неослабной, лишенной аффектации красотой тона и выразительностью. Но вот вступила эта тема:

104



Не эниричный характер резко контрастирует с предшествующей лирической мелодией. Играйте ее «характерно», но без пошлости и ожидания, чем главную тему. Фигурации шестнадцатыми:

105



являются не обычными пассажами, а вариациями ми-минорной темы. Исполнять их надо в очень выдержанном и певучем стиле, но с мягким, выразительным подчеркиванием смычком каждой шестнадцатой. Перед эпизодом *Un poco più lento* (четыре такта до него) имеется очень красивая модуляция на трети *ritmo*. Напряжение в оркестре усиливается до следующего эпизода у скрипки:

106



После этой критической «точки» движение постепенно успокаивается, звучание смягчается. Заключительные аккорды должны быть исполнены согласно указаниям Бетховена в темпо и *fortissimo*.

Второй «Романс» по своей форме и музыкальному содержанию во многом аналогичен первому. Главная тема также поручена скрипке, но на этот раз в сопровождении оркестра. Последующее оркестровое *tutti* повторяет данную тему. В начале пьесы посит несколько созерцательный характер, но затем мелодия, поддерживаемая певучими пассажами с тремиз, постепенно развивается, становится более взволнованной.

171



В дальнейшем, между оркестром и скрипкой происходит «обмен» контрастирующими мелодиями. Твердым и решительным интонациям оркестра отвечает нежное и задумчивое пение скрипки. Звучание разрастается, становится все более ярким. После небольшой кadenции скрипки соло вновь появляется главная тема «Романса». Затем характер музыки меняется, делается более взволнованным, приобретает драматический оттенок:



Со следующего места:



скрипка соло постепенно подготавливает возвращение главной темы. Хроматическую гамму шестнадцатыми надо начинать *piano*, выходящая равномерное *crescendo*. Его прерывает внезапное *piano*:



за которым следует кульминация:



Вслед за этим вступает скрипка *dolce*. Звучание все больше смягчается, и «Романс» завершается мягко, нежно на *фа-мажорном* пассаже, *ritenuto*.

Глава пятая

ПАГАНИНИ

Берлиоз, высоко ценивший творческий талант Паганини, утверждал: «Пришлось бы написать целую книгу, если бы я хотел рассказать обо всех тех новых эффектах, остроумных приемах, благородной и величественной структуре и оркестровых комбинациях, о которых не подозревали до Паганини. Его мелодия широкая, итальянская, но у него она звучит несравненно более трепетно и страстно, более взволнованно, нежели в самых прекраснейших произведениях оперных композиторов его страны. Его гармония — всегда ясная, простая и необычайно звучная! Первый концерт для скрипки с оркестром *ре* мажор Паганини, вероятно, превосходит его же Второй концерт *си* минор (это единственные два концерта Паганини, которые были до сих пор опубликованы)». Первый концерт *ре* мажор существует в двух редакциях: К. Флеша и А. Вильгельми. Флеш придерживается оригинального текста произведения, сохраняя все три части: Allegro maestoso, Adagio espressivo и Rondo. Им внесены лишь небольшие изменения в скрипичную партию, в соответствии с современными требованиями добавлена кadenция. Редакция Вильгельми представляет собой сокращенный вариант концерта, в ней приведена лишь его первая часть, как наиболее интересная. Вильгельми значительно переработал авторский текст, а также партию оркестра, обогатил гармоническую основу и написал собственную кadenцию. Благодаря более современному звучанию эта редакция широко используется в концертной практике. Ее мы и рассмотрим.

Первая часть Первого концерта *ре* мажор создана в романтической манере начала прошлого столетия и отличается красивыми темами. Ее исполнение требует нечто большего, чем совершенную технику. К тому же скрипач должен обладать значительным запасом технических возможностей для того, чтобы справиться с любимыми непредвиденными случайностями, которые могут возникнуть в результате волнения при публич-

¹ Примечание редактора. Г. Берлиоз. Избранные сочинения. М., 1956, стр. 320—321.

² Примечание редактора. В 1954 году в Италии был издан еще Четвертый концерт *ре* мажор Паганини.

ном исполнении этого произведения. С педагогической точки зрения эта часть имеет исключительную ценность.

Первая часть — *Allegro maestoso*. Главная тема благородна, величественна. Для того чтобы сыграть ее в должном стиле и характере, необходимо играть широким смычком каждую из двух четвертных нот, одновременно энергично акцентируя их, что, к сожалению, часто игнорируется скрипачами. Последующая фраза:

112



должна прозвучать певуче, нежно.

Пассаж в терциях:

113 a tempo



я советовал бы исполнять первый раз *forte, détaché*, а при повторении — *piano, spiccato*, но не *mezzo forte*, как указано в обоих случаях.

Вторая тема:

114 a tempo



представляет прекрасный контраст с предшествующими быстрыми виртуозными гаммами и последующим пассажем в терциях. Соло скрипки после оркестрового *lutti*:

115



не что иное, как своеобразный инструментальный речитатив. Он может исполняться свободно и независимо от дальнейшего пассажа.

116 a tempo



Последний ирайте не *forte*, как указано, а *mezzo piano, spiccato*, тогда он прозвучит много лучше. Следующие триоллы, так же как и хроматический пассаж:

117



необходимо исполнять *détaché, forte* (как отмечено в редакции Флэнга). Это создает большую певучесть в звучании. Указанный пассаж вновь повторяется после того, как был прерван (и-мажорным эпизодом):

118 Tempo giusto



Ре-мажорный пассаж в терциях играется точно в соответствии с приведенными оттенками: в первый раз — *piuissimo*, второй — *mezzo forte*, на струнах *D* и *G*. Каденцию нужно исполнять свободно, в блестящем стиле, но в то же время с большой непосредственностью и полетом фантазии. Вместе с тем в ее интерпретации необходимо исходить из возвышенного характера содержания. Она должна начинаться медленно, что же касается пассажей, то их не следует торопить (в особенности гаммы октавами в заключении каденции).

Финал Второго концерта *sa* минор Парганини — знаменитое родо «Клошелет» («La Clochette») — получил большое

распространение в концертном репертуаре в обработке Крейслера для скрипки и фортепиано. В отдельных его эпизодах композитор подражает звучанию колокольчика, что придает финалу необычный звуковой эффект, видимо, поразивший в свое время слушателей. Отсюда и название финала. Однако ни главная тема, ни другие, более второстепенные мотивы рondo не напоминают звучание колокольчика до начала следующего эпизода:

119



В целом «La Clochette» (а для тех, кто предпочитает итальянское название — «La Campanella») — пьеса, не представляющая большого интереса ни в музыкальном отношении, ни с точки зрения использования скрипичной техники¹. Это произведение не очень трудное, которое может сыграть большинство средних скрипачей². В действительности, внимание, которое это сочинение возбудило, было вызвано его названием, а также, вероятно, тем впечатлением, которое оно производило на слушателей в исполнении автора. Так, Ф. Лист был настолько поражен и захвачен данной пьесой, когда услышал ее в исполнении Паганини, что сделал обработку для фортепиано. Эта транскрипция — одна из самых гениальных и эффектных фортепианных пьес. Она бесспорно превосходит скрипичный оригинал, который, возможно, благодаря обработке Листа и получил столь широкую популярность.

«La Campanella» начинается непосредственно скрипичным соло. Ее напевную тему (*Allegretto grazioso*) нужно исполнять легким, коротким, раздельным штрихом, то, что французы называют *piqué*, как бы полустаккато. Во второй половине темы *Meno mosso*:

120



в пассаже, подражающем звучанию колокольчика, штрих *salliato* надо замесить на штрих *staccato*. После первого tutti появляется довольно привлекательный мотив:

¹ Примечание редактора. С этим утверждением автора книги нельзя согласиться.

² Примечание редактора. В своем оригинальном виде «Campanella» — одна из труднейших пьес скрипичной виртуозной литературы.

121 *Meno mosso*



за которым расположен характерный виртуозный пассаж. Следующий эпизод:

122 *Molto moderato*



приводит к главной теме и коде.

Паганини-композитора нужно оценивать не по его концертам и виртуозным пьесам, которыми он ослеплял и пленял слушателей романтической эпохи. Он должен быть ценен как создатель одного, действительно замечательного произведения — сборника «24 капричи»¹ для скрипки соло, op. 1. Этот сборник является выдающимся художественным вкладом гениального артиста в скрипичный репертуар.

Не все «Капричи» равнозначны. Однако большинство из них имеет громадную музыкальную ценность. И по сей день ни один музыкант, стремящийся к высотам исполнительского мастерства, не может пренебречь их изучением. Музыкальное содержание многих капричей настолько значительно, что такие мастера, как Шуман, Лист и Брамс, создали их фортепианные транскрипции. Крейслер, Хауэ и другие скрипачи написали с некоторым капричем фортепианное сопровождение и, таким образом, сделали возможным их концертное исполнение.

Двадцать четвертый каприччо ля минор, пожалуй, самый богатый по разнообразию материала и техническим проблемам, которые он ставит перед учащимися. За исключением некоторых пассажей, каждая из двенадцати вариаций практически охватывает специальный раздел скрипичной техники. При редактировании этих вариаций я внес лишь несколько изменений и указал темпы, соответствующие характеру каждой из них. Только в последней вариации оказалось необходимым сделать более существенные изменения. Когда была рас-

¹ Примечание редактора. Каприччо — по-итальянски серьезно (буквально — каприч, прихоть). Обычно в советских изданиях это название произведений Паганини дается во французской транскрипции — каприс.

ширена с тем, чтобы придать этому сочинению большую законченность в музыкальном отношении.

Известно, что у Паганини были тонкие и очень длинные пальцы¹. Об этом свидетельствуют его произведения. Поэтому учащиеся, обладающие маленькими руками и пальцами нормальной длины, не всегда смогут преодолеть трудности некоторых его капричи. Другой пример растяжек, встречающихся в сочинениях Паганини,— это знаменитые «Бравурные вариации» на одной струне на тему арии из оперы «Моисей» Россини.

Я слышал данную пьесу впервые много лет назад в исполнении Камилло Сивори — единственного выдающегося ученика Паганини. Вполне естественно, что, познакоившись с Сивори и увидев его маленькие руки с короткими пальцами, я выразил свое удивление и спросил: каким образом вам удается с таким совершенством исполнять громадные скачки и растяжки. Сивори с большой любезностью и дружелюбием (разговор происходил у него на квартире) раскрыл мне свою тайну. Он вынул из своего двойного футляра скрипку меньшего размера, как он мне сказал, работы Амати. На ней была натянута посредине подставки лишь одна тонкая струна G. Эта скрипка, как мне сообщил Сивори, не только давала возможность уменьшить на добрую половину трудности указанного виртуозного сочинения, но без нее он бы вообще не смог сыграть его.

Большинство других произведений Паганини, таких, например, как знаменитая «Ведьма» («Le Streghe») и вариации «Di tanti palpiti», — чисто виртуозные пьесы, не имеющие той музыкальной ценности, которой обладают его «Капричи». Однако у Паганини есть и такие сочинения, как «Вечное движение», представляющее замечательный материал для изучения штриха *spiccato*. Если «Вечное движение» исполняют с совершенством, то оно является чрезвычайно эффектным концертным номером.

Глава шестая

ЛЮДВИГ ШПОР

Восьмой концерт, ор. 47, для скрипки с оркестром (в форме вокальной сцены) Людвиг Шпора был написан в 1816 году. Выдающийся немецкий скрипач и композитор явился первым создателем концерта в подобной, оригинальной форме.

¹ Рука Паганини не была очень велика, но артист развил удивительно растяжку пальцев. Однако если бы пальцы не обладали этой длинной пальцами, то вряд ли он смог бы поставить большой палец своей левой руки на середину нижней скрипки и, не сдвигая ее, играть в «перхих» трех позициях.

Этот концерт, как и другие произведения Шпора в романтическом духе, возбудил большой интерес, в особенности в Италии. Он утвердил за ним славу крупнейшего скрипача, хотя в то время Паганини и электризовал Европу несравненной, гениальной виртуозностью и своей фантастической личностью.

В известной степени, Восьмой концерт Шпора представлял новаторское произведение, ибо техника рассматривалась в нем не как самоцель, а как средство воплощения художественного замысла. Для Шпора музыка играла первостепенную роль, остальное имело лишь второстепенное значение.

Прежде чем перейти к детальному рассмотрению этого сочинения, я попросил бы учащихся запомнить, что концерт в форме вокальной сцены требует от скрипача большой широты и силы тона не только при исполнении мелодических эпизодов, но и технических пассажей, а также исключительной растяжки пальцев, искусной и разносторонней смены позиций, гибкого и плавного ведения смычка.

Концерт начинается с небольшой оркестровой интродукции, затем вступает скрипка. Соло скрипки написано в форме драматического речитатива. Этим Шпор отдал дань итальянскому оперному стилю, господствовавшему в вокальном искусстве XIX века и модным в то время концертным ариям, а возможно и своим «итальянским впечатлениям» (в 1816 году Шпор совершил свое первое турне по Италии). Очень трудно исчерпывающим образом объяснить, как нужно исполнять подобный рода речитатив. Прежде всего музыкант должен ясно и точно понимать значение термина «речитатив». Затем он должен обладать развитым чувством стиля, чтобы найти то качество музыкальной и драматической экспрессии, которое необходимо для его художественного исполнения.

Речитатив представляет собой род вокальной музыки, близкий к напевной декламации. В раннюю эпоху, до Вагнера, скрипач мог при большом желании научиться фразировать драматический речитатив, слушая знаменитых оперных певцов, но ныне времена изменились. В современной опере мелодический материал, в основном, излагается оркестром. Мелодии подвергаются сложной разработке с помощью разнообразных композиционных средств и приемов оркестровки, в то время как певцы должны делать нечеловеческие усилия, чтобы прорваться сквозь инструментальное звучание. «Речитатив» в том стиле, в каком его исполняли раньше, больше не применяется, если это только не речитатив «разговорного» типа, так называемое *parlando*, или если он не является непроизвольным выражением чувства страсти или ужаса.

В свое время я многому научился у знаменитых итальян-

ских оперных артистов, певших в Петербурге в Мариинском театре в течение зимних месяцев. Я также очень обязан и прославленным немецким концертным певцам, артистам вроде Юлиуса Штокгаузена, являвшегося совершенным мастером старого итальянского репертуара *bel canto*. Современные молодые скрипачи могут научиться декламации музыкального речитатива, только слушая великих мастеров скрипичного искусства или же самых выдающихся камерных певцов, исполнителей классического песенного репертуара, ибо речитатив, как уже было сказано, это декламация, выраженная в музыке.

Мне хотелось бы установить одно общее правило, которого должен придерживаться учащийся, исполняя концерт Шнора. Фразу, не содержащую колоратуры (то есть скрипичного пассажа), нужно играть в сдержанной манере, с изменениями в звуковой окраске. Каждую ноту, снабженную паузой и фермой, надо выдерживать как можно дольше. Как и вокалист, умеющий петь на большом дыхании, так и скрипач, извлекающий смычком звук большой протяженности, должны обладать для этого определенным мастерством. Можно еще добавить, что «украшения» следует исполнить очень спокойно, сдержанно, не торопясь.

Шнор заменил вокальные рудалы чрезвычайно интересными скрипичными пассажами, которые прекрасно подходят к характеру речитатива. Сама «Ария» начинается с буквы F. Здесь учащийся хорошо сделает, если будет считать не на три четверти, а разделит каждую четверть на две восьмые, причем на очень медленные восьмые (между прочим и для того, чтобы избежать торопливости при игре секстолей и тридцатьвторых).

С буквы J оркестровое *tutti* нужно исполнять в несколько более оживленном темпе. Хотя в авторской партитуре не указано изменение темпа, необходимость этого вытекает из самого нотного текста (триоли в такте на $\frac{2}{4}$, контраст тональностей в «Арии» и ее повторении на $\frac{3}{4}$ после буквы M).

С буквы K у скрипки появляется тема, полная страстного чувства:

123 Poco più mosso



ее следует энергично акцентировать, но без форсирования тона. Указание — существенное. Оно поможет скрипачу набег-

нуть монотонности экспрессии при исполнении «Арии», которая, повторяясь в слегка измененном виде, должна все же играть в одном и том же медленном темпе.

С буквы O начинается *Andante*. Его характер раскрыт в ремарке «речитатив». Исходляется *Andante* в декламационном стиле, что же касается пассажей, то их необходимо играть не спеша, четко и ясно. Двойная трель должна быть исполнена в одинаковой степени ровно двумя парами пальцев:

124



Последующее *Allegro moderato* вновь переносит нас в область скрипичной техники. Эта очень энергичная тема представляет типичный для Шнора пассаж, в котором используются различные приемы техники смычка, а в левой руке — короткие трели. Для того чтобы сохранить мелодическую непрерывность, я посоветовал бы играть пассаж следующим образом:

125



то есть с акцентом не на самой трели, а после нее, как это и указано. То же правило относится к повторению *piano*, за исключением того, что мелодия и ее акцентировка должны быть исполнены значительно менее энергично.

Гамма в дешиках, начинающаяся в такте 6 перед буквой R, требует легкого, кистевого движения при перепадах со струны на струну. С буквы S звучит невнятное «Интермеццо». Оно отделяет уже упомянутое *Allegro moderato* от последующего материала, который возникает позднее в несколько замедленном виде. «Интермеццо» нужно играть в немного более спокойном темпе:



что придаст ему ясно выраженный лирический характер. С буквы U вновь появляется *Allegro moderato*. Пассажи после буквы U и W исполняются так же, как и в аналогичных предшествующих эпизодах (буква G).

Примечательна каденция. Она весьма интересна и с музыкальной и с технической стороны. Начинается каденция очень медленно в *piano*, а затем постепенно разрастается в силе тона и широте ведения смычка. С *crescendo* ускоряется и темп (до пассажа децимами):



Играть надо большим, сочным и певучим звуком. После заключительной децимы я рекомендовал бы сделать небольшую паузу с фермой, а последующий пассаж в секстах исполнить как можно спокойнее. Каденция завершается гаммой триолями. В техническом отношении она является самым трудным эпизодом концерта.

Величие, достоинство, полное задумчивости «пение» — вот что должно лежать в основе интерпретации всего произведения, а «широкий», немного запуганный, но мощно звучащий и в то же время «кристально-прозрачный» тон, который, как свидетельствуют современники, был свойствен исполнению самого Шпора, будет тем идеалом, к которому должен стремиться каждый учащийся.

Концерт в форме «Вокальной спелы», op. 47, является шедевром Шпора. Среди других его концертов (всего им написано семнадцать концертов), изучение которых, с моей точки зрения, необходимо, я называю: Второй концерт *ре* минор, Сельской концерт *ли* минор и особенно Девятый концерт *ре* минор.

АНРИ ВЬЕТАН

Несмотря на важное значение деятельности А. Вьетана в развитии скрипичной музыки вообще и концертного репертуара в особенности, его заслуги в последней области до сих пор еще не признаны в полной мере. Конечно, многочисленные пьесы Вьетана, включая и его семь концертов, были написаны в расчете на виртуозность исполнителя, но все же по своей музыкальной ценности они значительно выше большей части подобного рода скрипичных произведений, созданных в его время. Как справедливо отмечает Вазилевский, «в партитуре своих концертных пьес Вьетан стремился поднять существовавший в то время низкий уровень оркестрового сопровождения и придать ему музыкально интересную форму, основанную на творческом, тематическом развитии»¹.

Когда Вьетан создал свой Первый концерт для скрипки с оркестром *ми* мажор, op. 10, тенденция к абсолютной музыке (по примеру Бетховена, Мендельсона, а позднее Брамса), ставшая за последние десятилетия всеобщей, наблюдалась тогда в Европе лишь в избранных музыкальных кругах. Париж находился под потрясающим впечатлением, произведенным постановками опер «Гугеноты» и «Пророк» Мейербера, каволиовавших весь художественный мир. Молодой Вьетан не избежал влияния оперного стиля Мейербера. Он оркестровал свои сочинения, используя приемы помпезной мейерберовской инструментации, применял трубы, корнеты, тубы, литавры, тарелки. В то время это было неслыханным для оркестрового аккомпанемента к сольным инструментальным концертам, особенно в Париже, городе, который в музыкальном отношении был ультраконсервативным. Произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена исполнялись на парижских концертных эстрадах сравнительно редко. Лишь иногда можно было услышать сочинения Керубини. Концертные программы инструменталистов составлялись обычно из пьес, созданных самими виртуозами.

В эту область молодой Вьетан вошел со своим истинно симфоническим концертом, op. 10. Генрик Венявский рассказывал мне, что когда Вьетан впервые играл этот концерт в зале Парижской консерватории и оркестр закончил исполнение помпезной интродукции (она кончается генеральной паузой перед вступлением солиста), то публи-

¹ Примечание редактора. Автор цитирует книгу: W. I. Wasilewski. Die Violine und ihre Meister. Fünfte, wesentlich veränderte und vermehrte auflage. Lpz., 1910, S. 294.

лика и музыканты устроили Вьетану овацию. Это было величайшей данью Вьетану-композитору! Позднее он выражал свое удовлетворение таким восторженным приемом, добавляя, что считает это высшей похвалой, которая когда-либо была оказана ему за всю его карьеру виртуоза.

Перейдем теперь к рассмотрению самого концерта. Двухчетвертные ноты в начале первой части Первого концерта играйте *forte, energico*. При этом следует помнить об акцентах:



особенно об акцентах, приходящихся на движение смычка вверх!

Все скрипичные соло нужно исполнять на очень широком дыхании, а начало мелодии (в такте 9) *piano*:



с глубоким ладуневным чувством, что касается пассажа триолями у буквы D, то и сам композитор и Велявский играли их всегда *martelé*, в верхней части смычка. Это дает более красивое звучание, нежели когда указанный пассаж исполняют у колодочки, где всегда существует опасность форсирования тона. С буквы E, там, где этот же пассаж повторяется в *piano* на полтона ниже:



надо, наоборот, играть *spiccato*, серединой смычка.

Вторая тема в си мажоре (такт 11 после буквы E) исполняется очень певуче, спокойно и просто:

131



Ее кульминация находится у буквы F. С *Piu presto* я советовал бы учащемуся, если он обладает хорошим, быстрым *staccato*, поупражняться прежде всего на гамме в *legato*. Добившись технически совершенного ее исполнения в левой руке, можно попытаться сыграть этот пассаж *staccato*, вверх или вниз смычком. Последнее предпочтительнее потому, что высокие ноты звучат лучше в верхней части смычка, чем в середине или у колодочки.

Первые восемь тактов, следующие после большого оркестрового *tutti*, должны исполняться в свободном, декламационном стиле, как речитатив.

132



В следующем пассаже:

133



не нужно приносить чрезмерно сильный нажим смычка на струны. Можно сделать купюру в оркестровом *tutti fortissimo*, начиная с такта 8 после буквы M и начать за четыре такта до каденции.

Каденция должна быть сыграна с большой свободой и независимостью; по вышеуказанной причине все гаммы *staccato* (если это только возможно) должны исполняться вниз смычком.

Переходом к изначному финальному рондо служат небольшое и мелодичное Adagio. Его краткость диктует очень медленный темп. Считайте на восемь шестнадцатых. Тридцатьвторые и шестидесятьчетвертные играйте спокойно, неторопливо.

Третья часть рондо — Allegretto — может быть исполнена с надлежащим настроением только тем скрипачом, который обладает быстрым и ровным *staccato*. Именно такое *staccato*

будет соответствовать изящному характеру музыки. После короткой оркестровой интродукции вступает солист:



От того, как прозвучит это одиннадцать раз повторяющееся *си*, зависит характер финала. Надо начать мощным звуком и постепенно, на *diminuendo*, делать *ritenuto*. До начала темы рондо играйте ритмически точно, в нюансе *piano*. Каждый отдельно взятый звук у колодезника должен звучать слитно, коротко и уверенно.

Темп зависит от быстроты, с какой учащийся может исполнить *staccato*. Однако не следует брать слишком быстрый темп. Точный, строго определенный ритм и ровность исполнения *staccato* придадут этой части присущее ей очарование.

Концерт очень длинен, я бы сказал чрезмерно длинен, даже тогда, когда играют только последние две части. В рондо возможна следующая купюра: от одного такта перед *Più presto* (страница 19 скрипичной партии):



и за один такт до буквы К:



пассаж исполняйте *pianissimo* и, насколько это возможно, легко и быстро. После оркестрового tutti следует интермеццо. «Спойте» его на струне G. Хотя у автора и отсутствует соответствующее указание, все же этот эпизод необходимо играть в более спокойном темпе. С буквы L указано *Poco animato*;

137 Poco animato



pp

Оно приводит (у буквы M) к первоначальному темпу рондо. С конца такта 15, после буквы N и далее:



можно сделать купюру, дублирующую указанную ранее, на этот раз за один такт до буквы P:



последующие пассажи исполняйте до конца очень легко и быстро.

В другом своем замечательном произведении — Четвертом концерте *ре* минор, op. 31, Вьетан пытался расширить концертную форму. К обычным трем частям он добавил четвертую — скерцо, интереснейшую по колориту и ритмическому своеобразие. Эта часть, к сожалению, в большинстве случаев опускается при публичном исполнении концерта. Боясь, что четыре части покажутся слушателям чрезмерно длинными, молодые музыканты после второй, медленной части переходят непосредственно к финалу. Бесспорно, отдельные эпизоды финала необыкновенно эффективны, но я, лично, предпочитаю скерцо.

В первой части концерта, после драматически задуманного оркестрового вступления, у скрипки имеется речитатив. Характер музыки, исполняемой в стиле речитатива, всегда распадет ее интерпретацию, и это должно явиться главным вопросом нашего обсуждения. Музыкант, сумевший внутренним взором охватить концепцию рассматриваемого сочинения и выразить ее музыкальным языком, может быть уверен, что слушателя раскроются и ее красоты. В данном речитативе особенно важно, чтобы первое *ре* третьей октавы было выдер-

кажущимся можно дольше и притом звучало бы красиво: смычок должен казаться бесконечным. Последние аккорды необходимо сыграть на громадном дыхании. Лишь в эпизоде *appassionato*:



темп становится более оживленным.

Каденция задумана композитором с колоссальным размахом. Она полна стремительного движения. Первые аккорды исполняйте широко, медленно, но следующие за ними восьмые лучше брать коротко, с паузами. Пассажи арпеджио и гаммообразную секвинцию в конце можно играть в предельно быстром темпе, но при условии сохранения ясности звучания.

В *Andante religioso* несколько тактов оркестровой интродукции сразу же дают представление о характере музыки и замысле этой части. Композитор искусно использует арфу, вступающую с почти полубежимым эффектом звучания. Вступившие соло скрипки:



очень поэтично. Оно должно звучать словно небесная музыка. Интерпретировать эту часть нужно в духе величайшего благоговения и с большой внутренней убежденностью. Но все же в ней содержится и такие драматические эпизоды, как, например:



продолжающийся до вступления в оркестре арфы:



Исполнение следующего эпизода должно отличаться величайшей ясностью и безмятежностью. Оно требует от скрипача красивого, легкого, воздушного тона.

Третья часть концерта — Скерцо (*Vivace*) — полна «попелности», ликующего оживления. Она прозвучит лучше, если играть ее верхней половиной смычка. Что касается скорости темпа, то это зависит от техничности возможности скрипача — в каком темпе он сможет ясно и совершенно по звучанию исполнить следующий труднейший пассаж:



(общая протяженность его составляет двенадцать тактов). Играйте этот пассаж абсолютно ровно, легчайшим *staccato*.

Хроматическую гамму с трелями при очень быстром темпе почти невозможно сыграть. В своей редакции я изложил ее следующим образом:



Мелодия трио (*Meno mosso*) — типичная тема «охоты». Сопровождающая скрипка имитирует звучание охотничьих рожков, а за ней в оркестре появляется кларнет. В дальнейшем мотив «охоты» возникает в оркестре, а затем расширенное *stringendo* и *crescendo* вновь подводит к Скерцо.

Финал (*Allegro*) открывается большим оркестровым вступлением. Его главная тема носит ярко выраженный энергичный характер:



Данную тему нужно исполнять в конце смычка *martelé* до эпизода *al tempo*:

147 *al tempo*

Аккорды играют в нижней части смычка. Естественно, что следующий за ними пассаж шестнадцатыми (*leggerrissimo*) нужно исполнять в том характере, в каком это указано. После оркестрового *tutti* вступает вторая тема:

148



Я бы советовал ее играть спокойно, с нежной выразительностью в тех местах, где в партитуре указано *piano*, и с большой экспрессией там, где отмечено *appassionato*. С буквы Q начинается повторение первой темы (так же, как и в начале). С буквы S секвенцированные пассажи изложены уменьшенными септаккордами. Учащиеся, которые найдут, что дальнейшие пассажи аккордами звучат недостаточно красиво, а их, вероятно, окажется большинство, могут пользоваться моей редакцией, где они видоизменены. В противном случае указанные аккорды можно целиком опустить, сделав купюру от одного такта перед началом:

149



до четырех тактов перед буквой T:



Среди концертов Вьетана есть еще один, который, по моему мнению, заслуживает пристального внимания. Каждый артист и подвинутый учащийся должны его знать. Это — Пятый концерт ля минор, op. 37. Мне всегда хотелось услышать это произведение в исполнении большого художника с сопровождаемым оркестром, но мое желание так и не осуществилось. Сам я играл этот концерт много лет назад в Голландии с местными симфоническими оркестрами, и у меня не сохранилось никакого воспоминания ни о моих собственных впечатлениях, ни о реакции аудитории.

За последние годы это сочинение фактически оказалось забытым. Если кто-либо из более смелых молодых скрипачей публично его исполняет, то критики недобролюбно брюзжат, говоря о «пустой», «поверхностной» и художественно незначительной музыке, предназначенной лишь для того, чтобы дать возможность скрипачу продемонстрировать технический блеск, и так далее и тому подобное.

Молодой артист, естественно, в замешательстве отступает и в следующем своем *Violinabend'e* играет концерт ми мажор Баха или же концерт ля минор Вивальди. Безусловно, оба эти произведения по своему музыкальному содержанию глубже Пятого концерта Вьетана, особенно концерт Вивальди.

Предпочтут ли слушатели сочинение Вьетана, которое все же заключает в себе немало страниц красивой скрипичной музыки, — это покажет будущее. Я верю в то, что, если этот концерт исполнить в соответствии с замыслом композитора, он произведет громадное впечатление на слушателей. Ибо это не внешне блестящее произведение, а сочинение, в котором раскрываются лучшие стороны скрипки как концертного инструмента. Притом оно имеет преимущество, ибо по форме очень скато и состоит всего из двух частей, идущих без перерыва и соединенных между собой блестящей каденцией и короткой финальной коды.

Первая часть — *Allegro non troppo*. Соло скрипки представляет собой небольшое вступление речитативного склада. Вначале, так же как и в следующих затем пассажах, желателен абсолютно спокойный темп. Однако в некоторых эпизодах он переходит, согласно указанию композитора, в более оживленный. С цифры 4 возникает мелодический мотив, затем гаммообразные пассажи ведут к эпизоду (цифра 5):

151 a tempo



являющемуся продолжением тематического изложения.
С цифры 7 звучит вторая (побочная) тема:

152 a tempo



По мелодическому замыслу и развитию ее можно отнести к лучшим эпизодам концерта. Она повторяется в оркестре в то время как солирующая скрипка обыгрывает ее типичными для Вьетана ломаными аккордами и пассажем *détaché*.

С цифры 12 до цифры 14 мы имеем плавную и широкое развитие мелодического мотива, появившегося еще у цифры 7. Исполнение следующего эпизода *martelé* требует от скрипача большой выдержки в правой руке:

153 a tempo



Из двух каденций, написанных композитором, я отдал бы предпочтение второй. Это не означает, что не следует играть первую каденцию. Отнюдь нет. Каждая из них в своем роде замечательна и составляет единое, гармонически целое со всем произведением. Что же касается интерпретации каденции, то в этом отношении не существуют какие-либо твердо установленные правила (как и в интерпретации речитатива). Чувство стиля, хороший вкус и музыкальный опыт служат теми факторами, которые должны указать исполнителю правильный путь.

Вторую часть — *Adagio* — нужно играть в очень медленном темпе, считая на восьмые. В этой части композитор использовал мелодию бельгийской народной песни. Я думаю, что это

мелодия песни: «Où peut-on être mieux que dans sa patrie»?

154



Она появляется с цифры 17 и, постепенно развиваясь, достигает кульминационной точки, на громадном *sleffto*, у цифры 20. За ней тотчас следует *Allegro con fuoco* с заключением.

Кроме рассмотренных нами трех концертов Вьетана, есть еще два других, также заслуживающих внимания: Второй концерт *фа-диез* минор, техническая полезность которого бесспорна, и Третий концерт для мажор. Последний в музыкальном отношении менее интересен. Но все же его *Adagio* очень полезно для развития тона, а последняя часть — для усовершенствования штриха *staccato*.

Среди иных сочинений Вьетана следует отметить «Бадладу и полонез», «Фантазю-аппассионату», «Фантазю-капрису», «Rêveries» — песни очень ценные для выработки звука, а также известное «Рондино». Каждую из них можно рекомендовать в качестве очень полезного учебного материала.

Глава восьмая

ГЕНРИК ВЕНЬЯВСКИЙ

Произведения Генрика Веньявского (1835—1880) написаны в блестящем виртуозном стиле. Его два концерта, «Легенда», полонезы и мазурки входят в число популярнейших пьес скрипичного репертуара. Уже в Первом концерте *фа-диез* минор, ор. 14, созданном юным композитором (Веньявскому в то время было всего восемнадцать лет), чувствуется рука большого мастера, хотя сочинение и традиционно по форме.

Героическая тема первой части говорит о том, что это произведение было написано художником, стремившимся сказать в концертном жанре новое слово, раскрыть свои блестящие, можно сказать феноменальные, виртуозные возможности.

Пелущая побочная тема, широкая по мелодическому дыха-

¹Примечание редактора. Это утверждение Ауэра неверно. В этой части Вьетан заимствовал тему испанского и вольного кавальера из оперы «Люсяна» Грейри.

нию, с патетическими интонациями производит еще более эффективное впечатление:



Очень труден характерный технический эпизод, основанный на быстрой смене трехголосных аккордов *legato*:



исчерпываемых скачкообразным пассажем через две струны. От левой руки скрипача требуется большая точность попадания, от правой — гибкость кисти.

Каденция, несмотря на обилие пассажей *staccato* и *spiccato*, задумана в патетическом стиле, именно так ее и следует играть. Исчерпывающие указания композитора, относящиеся к манере исполнения как каденции, так и концерта в целом, превращают любую возможность неправильного истолкования замысла этого произведения, но, конечно, лишь в том случае, если учащийся тщательно выудит их.

Вторая часть — «Pregbiera» (Larghetto) — не нуждается в особых пояснениях. Это небольшая и очень простая но замысловатая часть, требующая от исполнителя прежде всего теплого, красивого по тембру звука.

Тема финального рондо (Allegro giocoso) является прекрасным материалом для развития короткого штриха *martelé* в пунктирном ритме. При ее исполнении движение должно исходить от кисти, но для достижения более мощного тона можно применить и комбинированные движения предплечья и кисти. По качеству звука учащийся сможет судить, до какой степени следует использовать предплечье, не нанеся при этом ущерба красоте ведения смычка. В эпизоде *Maggiore* появляется вторая тема:



Ее нужно исполнять очень тепло и выразительно. Затем она повторяется на октаву ниже на струне *G*. В дальнейшем же изложении в оркестре эта тема служит основой изысканных скрипичных вариаций. Кода:



не говоря о ее мелодическом содержании, представляет собой прекрасное упражнение в коротком, быстром *détaché*, которое можно играть либо в средней части смычка, либо в его конце. Для того чтобы выполнить указание *ben ritmico*, а оно чрезвычайно важно, необходимо точно акцентировать каждую триаду.

Возможно, что концерт *fa-dies* минор уже не отвечает современным музыкальным идеалам. Тем не менее он заслуживает внимания как ценное произведение, характеризующее эпоху в скрипичном искусстве после смерти Паганини и Эриста.

Второй концерт *re* минор, ор. 22, относится к более позднему периоду творчества Вьянзского. Мне кажется, что он написан под влиянием Гуно, Сен-Санса, а возможно, и Лалло¹. Если судить по его главной теме, форме и приемам инструментации (последняя сделана с превосходным вкусом, рукой мастера), то концерт свидетельствует о том, что композитор не только остремился написать виртуозное сочинение для скрипки, но и создать интересное музыкальное произведение. Громадный успех, которым пользуется этот концерт, исполняемый всеми крупнейшими современными скрипачами, можно сравнить только с успехом Третьего концерта *си* минор Сен-Санса и «Испанской симфонии» Лалло. Проводя эту параллель, я, конечно, исключаю из нее скрипичные концерты высшего класса — Бетховена, Мендельсона и Брамса. Концерт *re* минор Вьянзского и по сей день звучит так же свежо и непосредственно, как он звучал пятьдесят лет назад, когда его впервые исполнил сам автор.

Первая часть — лирическая, хотя в ней композитор хотел воплотить и нечто монументальное. С глубокой искренностью

¹ Примечание редактора. Это утверждение Ауэра, быть может, верно лишь по отношению к опере «Фауст» Ш. Гуно. Что касается скрипичных концертов Сен-Санса и «Испанской симфонии» Лалло, которые он, вероятно, имеет в виду, то они были написаны позже концерта Вьянзского. Сторонно былым очевидцем можно говорить о влиянии Чайковского, особенно выходящего во второй, медленной части — «Романсе».

автор раскрывает свои чувства, не боясь выразить самые тонкие душевные движения. Первоначальный темп указан *Allegro moderato*, хотя сам Венинский и играл данную часть значительно спокойнее — скорее *Moderato*, а не *Allegro*. Такой темп более оправдан как самым характером тематического материала, так и указанием *dolce, ma sotto voce*.

Это настроение надо выдерживать до тех пор, пока первая тема не будет завершена (незадолго до *ре-минорного* эпизода шестнадцатый) пассажем и о тавих *fortissimo* с предшествующим ему *crescendo*. Рассматриваемый же нами *ре-минорный* эпизод:



появляется позже, после *appassionato*:



которое является трансформацией первой темы. Триоль:



звучит как предвосхищение последующей второй темы, еще более впечатляющей своей непритязательностью и простотой:



Начало следующего триольного пассажа:

163



Венинский играл в конце смычка штрихом *martelé*, затем он переходил на *détaché*, а при возвращении первой темы (см. вышеприведенный пример) вновь использовал *martelé*. Последующий пассаж:

164



нужно играть *détaché* в нижней части смычка, с резким подчеркиванием указанных акцентов.

Вторая часть — «*Romance*» (*Andante non troppo*). Это песня, которая должна быть «спета» так, чтобы слушатель забыл о том, что она исполняется на инструменте.

Третья часть — «*La Zingara*» (*Allegro moderato*). Гонимы о первой части, имеющей аналогичное указание темпа, я упомянул, что к ее характеру подходит более умеренный темп, чем *Allegro*. Для третьей части я бы предложил противоположное: быстрее *Allegro* и меньше *Moderato*. Что касается манеры исполнения, то я рекомендовал бы *spiccato* там, где указано *piano* (так же, как и в начале части), и *détaché* там, где содержание музыки требует более сильного звучания (в эпизодах *crescendo* и *forte*). С появлением побочной темы первой части, образующей самостоятельный мелодический раздел третьей части:

Poco più tranquillo



музыкальное развитие приобретает более спокойный характер, но затем эпизод *molto appassionato* нужно играть с максимально насыщенным тоном и энергией до тех пор, пока не прозвучит последняя нота:



Ре-мажорный эпизод:



исполняйте очень энергично, ритмически точно. Перед заключением части для эпизода *brillante con fuoco*:



желателен более быстрый темп. Однако если учащийся поддается этому порыву без надлежащего контроля, то должен будет принести в жертву чистоту, прозрачность и точность последующих пассажей шестнадцатых.

Кроме двух концертов, Венявский написал Фантазию на темы из оперы «Фауст» Гуно, пользующуюся большой популярностью у скрипачей и напоминающую гениальную фортепианную фантазию Листа на темы «Дон-Жуана» Моцарта, а также некоторое количество небольших пьес. Из них и обращают внимание на «Легенду», два полонеза (ре мажор и ля мажор), «Скерцо-тарантеллу» и «Воспоминание о Москве». Указанные пьесы, вместе с фантазией «Фауста», можно и по сей день встретить в концертных программах большинства скрипачей. Кроме того, Венявский создал несколько предельно простых, как бы исходящих из его сердца полька. Хотя эти композиции и являются чисто виртуозными пьесами, они по праву занимают место среди лучших художественных произведений такого жанра.

Очень трудно детально рассказать об этих пьесах. Опытный скрипач, если он обладает необходимой техникой, будет исполнять их, следуя своему замыслу, но учитывая в то же время индивидуальный характер каждой из них. Учащемуся при работе над этими пьесами необходимо консультироваться с

педагогом, а также развивать свой собственный вкус и художественное понимание, слушая указанные сочинения в исполнении выдающихся артистов. В данном случае не существует традиций. Лишь красота является решающим фактором.

Что касается полонезов, то я хотел бы обратить внимание учащихся на следующее: этой танцевальной форме свойствен торжественный характер. Между тем, к сожалению, я часто слышу, как оба полонеза Венявского играют в преувеличенно быстрых темпах и *rubatissimo* (особенно полонез ре мажор), что, несомненно, противоречит как характеру самого танца, так и намерениям композитора. Мне это хорошо известно, ибо я неоднократно слышал исполнение самим Венявским полонезов как в дружеском кругу, так и на концертной эстраде.

Я никоим образом не хочу сказать, что полонезы следует играть неизменно торжественно. Однако характер ритма главной темы полонеза должен вызвать у слушателя приподнятое, праздничное настроение. Это, несомненно, и являлось намерением композитора. В противном случае он не назвал бы эти пьесы полонезами.

Глава девятая

ЭРИСТ

Концерт *фа-диез* минор, оп. 23, Генриха Вильгельма Эрнста (1814—1865) предъявляет к скрипачу громадные технические требования. Вместе с другими, не столь многочисленными, произведениями этого композитора, он является очень благодарным учебным материалом. Его изучение в особенности способствует развитию техники левой и правой рук скрипача. Тем не менее было бы неправильно считать концерт Эрнста лишь внешне эффектным сочинением, набором виртуозных кушторков. Эрнст был современником Паганини. Он испытал сильное влияние этого гениального виртуоза, даже, в известной степени, подражал ему. Но он не утратил и собственной оригинальной творческой индивидуальности.

В своем концерте Эрнст отдал дань господствующему в то время его эпохи — виртуозности. Однако в мелодическом отношении это произведение отличается выразительностью. Певучие, кантатные разделы концерта, искусно разработанные в скрипичной и оркестровой партиях, позволяют ему занять достойное место в ряду выдающихся сочинений этого жанра, написанных скрипачами. Первая тема (буква В) носит героический характер. Ее исполнение должно быть широким, энергичным, благородным.

Con molto espressione — эпизод между буквами С и D.



исполняйте с большой теплотой. Акцентируйте октавы триолями. Через пять тактов после буквы F следует вторая, главная тема, а с буквы G начинается очень изысканная вариация. Несмотря на децимы в самых высоких позициях, а также и другие технические трудности, она должна исполняться воздушно и легко до буквы H, где необходимо играть с большим темпераментом.

После «вспоминания» о первой главной теме (буква L) появляется лирический оркестровый эпизод. Над ним саовно парит в набирающем высоту полете солирующая скрипка.



Пассаж, вместе с последующей мелодической фразой, должен исполняться очень экспрессивно, что будет контрастировать *risoluto, forte* (буква N).

С буквы O возникает новая тема *cantabile*:



Она повторяется в оркестре на фоне выдержанной трели и блестящих гаммообразных пассажей скрипки. Последние должны играть очень точно, дабы не мешать выразительному исполнению проходящей в оркестре мелодии. Quasi recitativo перед буквой V нужно интерпретировать в очень выдержанной манере. Это замечание относится и к следующему за ним Lento.

Очень оригинален секвенциобразный пассаж в октавах (четыре такта после буквы W). Он начинается *piano*, затем переходит в мощное *crescendo* на органоном пункте, продолжаясь до второй главной темы *fa-diez* мажор:



Переход к Allegro molto следует играть в два раза быстрее, по сравнению с предшествующим ему темпом. При исполнении концерта Эриста многое зависит от того, сумеет ли скрипач понять и выявить «высшие» музыкальные моменты этого сочинения и придать им нужное художественное значение.

Кроме концерта, необходимо остановиться на блестящей фантазии Эриста на темы оперы «Отелло» Россини, а также на «Элегии». Из них большей популярностью пользуется «Элегия», хотя фантазия «Отелло», возможно, и является самым значительным его произведением. Как концертный номер фантазия уже не отвечает духу нашего времени. Она остается лишь произведением, которое и теперь еще может играть важную роль в развитии пальцевой техники скрипача. Вместе с тем в целом фантазия «Отелло» — произведение лирическое. Это нужно иметь в виду при ее исполнении.

Вступление по музыке очень оригинально и выразительно. Каденция, завершающая марш, может быть рекомендована как замечательное ежедневное упражнение для развития беглости пальцев. Марш служит темой для трех вариаций, каждая из которых в своем роде чрезвычайно характерна. Мелодия должна интерпретироваться в движении быстрого военного марша. Четырехтактные аккорды, так же как и двойные ноты, не должны нарушать и отяжелять точность ритма.

Первая вариация изложена в двойных терциях, секстах и октавах в самых разнообразных их сочетаниях. Каждый из ее разделов должен повторяться. Первый раз играйте *forte*, широким штрихом *détaché*; второй раз — *piano*.



в середине смычка (две ноты *staccato* исполняются легкими движениями кисти). Второй раздел вариации надо играть аналогичным образом, за исключением пассажа в октавах, помеченного *crescendo*:



который в обоих случаях исполняется широким *détaché*, насыщенным тоном.

Вторая вариация представляет собой замечательное упражнение в аккордах, в сочетании со смелыми скачками на флажок ми четвертой октавы:



Последнее должно звучать полно, округло. Использовать при этом надо немногим более половины общей длины смычка. Темп должен быть очень умеренный.

Andante — одна из восхитительнейших арий, которыми Россия обогатила итальянский оперный репертуар. — сцена в спальне Дездемоны. Жертва супружеской ревности встревожена предчувствием трагического конца. Это мучительное волнение героини должно быть выражено в каждом звуке мелодии. Эрнст сумел передать в скрипичной обработке всю трагическую правду и красоту душевных переживаний Дездемоны.

Лишь позднее вновь выступают на первый план технические эпизоды. Следующая за ними каденция скрипки solo усиливает виртуозный эффект.

Третья вариация, возможно, самая трудная. Она представляет прекрасный материал для изучения арпеджиообразных пассажей в *legato* и скачков октавами. Для того чтобы добиться в этой вариации желаемого звучания, необходимо свободное и гибкое движение кистью при смене струн, незаметные, плавные переходы в позиции.

После этого возвращается певучая тема интродукции. За ней следует очень изящный пассаж, который должен исполняться легким *staccato*:



Затем пассаж приобретает более серьезный, даже экспрессивный оттенок за четыре такта (от *crescendo* до *fortissimo*) перед *Poco più lento*:



а также перед последним тактом в октавах. За четыре такта до заключения можно играть с большей легкостью, неприужденно и уверенно, если использована при этом правильная аппликатура:



Кроме концерта *fa-dies* минор и фантазии на темы «Отелло», рассмотренных нами, Эрнст написал еще «Концертino» ре мажор, «Вариации на венгерские темы» и «Шесть этюдов для скрипки соло». Каждый из них посвящен одному из выдающихся скрипач-виртуозов — современников Эрнста: Иоахиму, Вьетану, Лаубу, Баццини, Сентону и Хельмесбергеру.

Этюды Эрнста представляют великолепный учебный материал. К сожалению, их могут играть лишь учащиеся, обладающие большими руками и длинными пальцами.

К этой же категории принадлежит и транскрипция для скрипки solo Эрнста чудесной баллады «Лесной царь» Шуберта. Ее почти невозможно сыграть на четырех струнах и при этом добиться необходимой драматической выразительности без поддержки оркестра или фортепиано. Поэтому баллада фактически никогда не исполняется на концертной эстраде. По существу транскрипция Эрнста является техническим этюдом и может изучаться в классе как учебный материал.

Две другие пьесы Эрнста — «Элегия» и «Венецианский карнавал» — типичны для романтической эпохи середины прошлого столетия. Первая в свое время была необычайно популярна, вторая — блестящий образец вышедшей уже из моды браваурной виртуозности. Оба сочинения исчезли с концертной эстрады более полувек назад.

ТРИ КЛАССИЧЕСКИХ КОНЦЕРТА
СКРИПИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Бетховен, Мендельсон, Брамс)

Хотя выбор концертов Бетховена (1806), Мендельсона (1844) и Брамса (1879) как трех выдающихся «классических концертов», написанных для скрипки, субъективен и выражает мое личное мнение, я все же думаю, что его разделит большинство скрипачей. Если попытаться определить значение и характер каждого из этих трех классических шедевров, то я бы сказал, что концерт Бетховена выделяется своей вдохновенной второй частью — *Larghetto*, концерт Мендельсона — фантастически воздушным финалом — *Allegro molto vivace*, а концерт Брамса — монументальной, величественно-задуманной первой частью — *Allegro non troppo*.

Я предпочитаю рассмотреть эти концерты вместе из тех соображений, что выдвинутые мною в предисловии положения о варьировании темпа и оттенков приобретают тем большую важность, чем значительнее в музыкальном отношении произведение, о котором идет речь. Это в особенности касается трех упомянутых концертов, относящихся к высшему художественному классу. Рассмотрим концерт Бетховена. С самого начала композитор указал *Allegro*, то *non troppo* без каких-либо дальнейших темповых обозначений. После того как оркестр закончил экспозицию главной темы:

179



побочной:

180



и других тем:

181



если играющая скрипка вступает с каденцией, которая ведет к главной теме. Бетховен делит эту вступительную каденцию на такты, не применяя указания *a piacere* или термина «каденция». И все же он несомненно имел это в виду. На это указывают три коротких аккорда в оркестре:

182



и шесть тактов паузы на доминанте, предшествующие появлению главной темы у скрипки:

153



Обозначения темпа отсутствуют и при возникновении других тем. Означает ли это, что вся первая часть, от начала до конца, должна исполняться в одном и том же темпе *Allegro*, то *non troppo*. Я склонен сомневаться в этом и потому советую ученикам видоизменять темп в соответствии с характером музыки, однако не преувеличивая подобные видоизменения. Например:

184



С этого места, после лирического начала первой части, темп должен быть очень энергичным и подвижным до вступления в оркестре второй темы в ля мажоре:

185



спокойно возвращающей нас к первому темпу.

Одно из самых важных правил, которое я сам соблюдал и которому учу других, заключается в том, чтобы с различной выразительностью исполнить мажорные и минорные темы. Обычно музыка, написанная в миноре, более созерцательна, лирична, мечтательна, особенно в тех случаях, когда она контрастирует по отношению к главной мажорной теме.

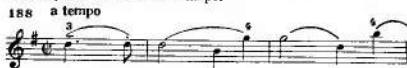
Поэтому в скрипичном концерте Бетховена *соль-минорная* тема:



должна исполняться более спокойно и задумчиво. Однако в тех случаях, когда главная тема изложена в миноре, положение меняется. Например, в первой части скрипичного концерта Мендельсона темп указан *Allegro molto appassionato* и ее страстный характер должен быть сохранен до вступления певучей побочной *соль-мажорной* темы:



Она должна интерпретироваться значительно спокойнее, и этот характер должен доминировать до вступления главной темы *appassionato* в *соль* мажоре:



После каденции лирическая тема повторяется в основной тональности, в расширенном виде:



Эти три такта часто исполняются в темпе, указанном в начале первой части. По моему мнению, это не входило в намерения композитора, так как данное расширение темы является как бы продолжением лирической побочной темы.

Возвращаясь к концерту Бетховена. После каденции первой части, обычно с бурными пассажами: терциями, октавами и децимами (ими большинство виртуозов перегружает каденцию собственного сочинения), вновь звучит вторая главная тема:



ее нужно исполнять с величайшим спокойствием. За четыре такта до конца необходимо выполнить естественно напрашивающееся *accelerando*. Оно позволит солисту непринужденно возвратиться к началу темпу *Allegro*, так как *Allegro* и закончить первую часть в том характере, в каком она и началась — энергично, но без ускорения.

Я повторю: Бетховен не оставил каких-либо указаний относительно изменения темпов, и мои замечания, в отношении их модификации, исходят из моего собственного чувства, а также из эстетических законов самой музыки. Естественно, они не являются обязательными для всех исполнителей. Вторая часть: *Larghetto* — начинается чудесной темой в *соль* мажоре:



Она звучит у струнного квартета, в то время как поэтическая изысканная орнаментика скрипки как бы парит над ней. Это — одно из самых вдохновенных, лирических излияний Бетховена. После небольшой и оригинальной скрипичной каденции следует вторая тема:



также в *соль* мажоре. Ее нужно играть очень медленно, в том же самом темпе *Larghetto*, как и в начале части, даже несколько медленнее, но ни в коем случае не нарушая мечтательного характера темы. К концу звучание становится все более мягким, движение все более замедляется и постепенно затухает. С *fortissimo* оркестрового *tutti* на доминанте (*ре*

мажор) начинается каденция *ad libitum*, являющаяся переходом к третьей части *Rondo — Allegro*.

Должен признаться, что, слушая концерт Бетховена и исполнив других скрипачей или же играя его, я глубоко сожалел о том, что *Larghetto* не кончается *pianissimo* на тонике. Это послужило бы некоторым освобождением от гнета, который давит на нас. Но Бетховен чувствовал иначе. Внезапным, резким *fortissimo* оркестра композитор, без сомнения, хотел сразу же увлечь предавшегося мечтам слушателя к новым художественным высотам.

По моему мнению, *Rondo — Allegro* должно было бы характеризоваться прилагательным *energico*, ибо этого требует тема рондо. Последнюю можно было бы назвать «Охотничьей темой».

Во второй теме:



сохраняется тот же энергичный характер, но третья тема *соль-минорная*, подготовляемая постепенным *diminuendo*, играет более спокойно, *piano, dolce*:



В дальнейшем развитии великолепная, блестящая тема в *си-бемоль* мажоре, естественно исполняемая *espressivo*, но немного в более спокойном темпе, с легкой, как бы «обвивающей» ее вариацией и *crescendo*, подготовляющим *fortissimo*, ведет к крутовой теме рондо. После каденции вдохновенная, замечательно красивая модуляция на трети (*forte*):



Piano, dolce, вместе с предшествующим *diminuendo*, *piu p* и *pp*, представляет собой один из самых выразительных эпизодов финала. После *ля-бемоль-мажорного* эпизода следует блестящая кода *fortissimo*, приводящая к заключению.

Возвращаясь к концерту *ми* минор Мендельсона, и хотел бы добавить, что начало первой части, несмотря на авторскую ремарку *molto appassionato*, указывающую на исполнение в страстном, подвижном характере, следует все же играть *piano*, чтобы сделать возможным мощное *crescendo*:



Необходимо обратить величайшее внимание на динамические градации звука и изменения темпа перед концом первой части:



Надо также очень точно соблюдать обозначения — *sempre piu presto* и *prestissimo*.

Вторая часть — *Andante* — написана в лирическом плане. Ее нужно играть очень спокойно, но отнюдь не растягивая. Начиная со второй темы:



музыка получает более взволнованный и оживленный характер и, развиваясь, достигает кульминации:



с тем чтобы возвратиться к первоначальному спокойствию и тишине. С продолжающимся *diminuendo* вновь на первый план выступает мяткая, спокойно льющаяся мелодия скрипки, ведущая к главной теме.

Важное выразительное значение в этой части имеет эпизод *Allegretto non troppo*. Его нужно исполнять очень мягко, с оттенком меланхоличности, рассматривая как переход к ре-

виальному финалу — грандиозно-шутливому Allegro molto vivace. Последняя часть чрезвычайно типична для Мендельсона. По сей день она остается ни с чем несравнимой по оригинальности замысла. Вначале композитор написал *piano*, *scherzando*:



и *pianissimo*, *leggiero* при вступлении главной темы:



Большинство учащихся игнорирует это очень важное исполнительское указание композитора. Последняя восьмая — *ли*, с паузой в пассаже, появляющаяся три раза в тактах, предшествующих началу главной темы, так же, вопреки указаниям композитора, обычно перетягивается, как будто это четверть:



Этим целиком разрушается эстетическое обаяние сменяющей ее темы. Я слышал последнюю в грубом, неуклюжем исполнении признанных виртуозов, так как они применяли почти половину смычка на пять нот *staccato* (см. пример 201).

Сарасате немного ускорил темп, и все же каждая нота, звучащая под его смычком, была полна волшебной поэзии, если оркестр следовал за ним, не заглушая его в пассажах шестнадцатыми:



Георгий Венявский в расцвете своей карьеры считался лучшим интерпретатором концерта Мендельсона. Его страстный темперамент был особенно уместен в первой части. Последнюю часть он играл в умеренном темпе и употреблял легкое, благоухающее *staccato*, которое он мастерски использовал во всех частях смычка. Средний пассаж, возвращающий нас к главной теме:



Венявский всегда исполнил ритмически точно, удваивая каждую восьмую. Весь пассаж сверкал, как бы неудержимо стремился вперед, рассыпаясь, подобно электрическим брызгам, в восходящем *staccato* шестнадцатыми. В особенности заключение:



и т. д.

в нисходящих *staccato* производило чарующее впечатление благодаря строгости ритма и красоте звучания самого штриха.

После концертов Бетховена и Мендельсона, концерт Брамса является самым значительным произведением в мировой скрипичной литературе. Его первая часть написана в форме аналогичной первой части концерта Бетховена. После того как оркестр запершает экспозицию главных тем, скрипка начинает свое соло стремительным восходящим *ре-минорным* пассажем в *forte*.

Этот пассаж, основанный на главной теме, низвергается

подобно бурно несущемуся горному потоку. Постепенно успокаиваясь в своем стремительном движении на органном пункте *diminuendo*, он переходит в спокойную нисходящую, плавную мелодическую фигуру шестнадцатыми:



затем псымыми триолями (*espressivo*):



подводящими к главной теме — прелестной мелодии светлого, пасторального характера:



Ей контрастирует энергичная тема, изложенная аккордами,



Певучая:



величественная мелодия повторяется кларнетом, в то время как у скрипки соло на ее основе раскрывается обаятельный, мелодически варьируемый образ:



Tranquillo, добавленное к *piano*, а также другие ремарки и оттенки (*tranquillo grazioso, leggiadro, ma espressivo* и так далее), указанные Брамсом, подтверждают, что композитор был обеспокоен тем, чтобы этот эпизод был правильно понят и интерпретирован солистом. Что касается воплощения указанных композитором, то это нужно предоставить музыкальному чувству исполнителей.

После каленции вновь появляется главная тема. Она должна звучать очень спокойно (*dolce*), после нее следует завершающий эпизод — энергичное и блестящее *animato*.

Вторая часть — *Adagio* — начинается чудесным соло гобой. Солирующая скрипка повторяет эту же певучую, выразительную мелодию, несколько варьируя ее. Средний раздел части — *Più largamente*:



нужно играть медленнее, чем первую тему, с исключительной теплотой и экспрессией. В следующей вариации:



гобой и флейта в оркестре попеременно исполняют главную тему, а солист «опевает» ее прозрачными секстольями в высоком регистре. Кода этой части представляется мне самым волнующим и трогательным эпизодом во всем концерте:



Композитор установил для третьей части темп *Allegro giocoso*, т.е. по-игрому. В моей редакции концерта Брамса я требую очень энергичного исполнения главной темы с частой ее акцентировкой. Эта тема окрашена в венгерский колорит. Для контраста композитор ввел в финал и пensive темы. Учитывая это, я указал в следующем мелодическом эпизоде на $\frac{3}{4}$ *Meno mosso*:



тем более, что Брамс в дальнейших двух тактах:



поставил *teneramente*, то есть нежно, деликатно, *dolce*, слегка окрашенное страстью. Это *Meno mosso*, продолжающееся до *accelerando* и *tempo primo*, а также следующее затем *Large mente*:



надо играть, по уже указанной выше причине, с выдержанным спокойствием, до требуемого композитором *energicamente*:



Короткая каденция приводит к *Roco più presto*, которое снабжено обозначением *ben marcato*. Я советую моим ученикам исполнять его очень радостно (*molto leggiero*) как контраст к главной теме до *rosso* и *ritenuto*: за два такта до конца части композитор указывает энергичное *a tempo*.

КОНЦЕРТЫ БРУХА

После концерта Мендельсона, Первый концерт *sol* минор Бруха, возможно, представляет собой наиболее часто исполняемое произведение этого жанра. Его популярность основана главным образом на мелодичности музыки и своеобразии формы — обычная первая часть в сонатной форме заменена в нем вступлением импровизационного характера. Для своего времени это явилось чем-то новым, необычным. Немаловажным было и то обстоятельство, что концерт не ставил перед исполнителем сложных технических задач. В последнем, конечно, нельзя упрекнуть композитора. Мне кажется, что ни одно сочинение, предназначенное для публичного исполнения в концертном зале, не может быть названо «легким».

После небольшой характерной оркестровой интродукции вступает скрипка соло с замечательным по своей выразительности речитативом. Разбирая концерт Шнора, я уже высказал свои соображения, касающиеся стиля исполнения скрипичного речитатива, и обращаться к данному вопросу больше не буду.

Речитатив в первой части концерта Бруха начинается с открытой струны *G* на фермате в *piano* и представляет собой медленно развертывающийся, прерываемый в своем восходящем движении пассажем (до *re* третьей октавы на струне *E*). Подобного же рода речитатив в *ли-белло* мажоре следует за небольшим связующим *tutti*. Однако на этот раз он получает с самого начала ярко выраженный мощный характер с энергичным *forte* и, постепенно успокаиваясь, доходит до *placido* на *sol* третьей октавы с ферматой. Солоист обязан выразительно подчеркнуть различие, существующее между этими двумя речитативами. Он должен рельефно выявить ясно выраженный мечтательный, нежный, как бы колеблющийся, возпросительный характер первого и раскрыть богатую гамму чувств — от энергичного, решительного настроения до постепенно переходящего как бы в вынужденное смирение, покорность — во второе.

После того как оркестр повторил два первых такта начального вступления, в аккомпанементе возникает характерная ритмическая фигура *placido*:



Она служит подготовкой к новой энергично подчеркнутой теме, порученной скрипке соло:



Ее нужно исполнять с энергией до появления красной мелодической фразы:



В этом месте композитор указывает несколько выразительных оттенков. Это говорит о том важном значении, которое он придавал данной фразе. Последнюю надо играть широко, с горячим чувством и таким же тоном. Перед а темпо очень важно *ritenuto*.

Оно должно строго соблюдаться. После оркестрового tutti у скрипки проводится новая певучая тема:



с контртемой в оркестре. Это — одно из прекраснейших мест вступления, если его сыграть с искренним чувством и требуемой паузнейшей теплотой. С *Un poco più lento* эта же тема повторяется на октаву выше. Темпо *ritmo* возвращает нас вновь к ритмической фигуре, ранее звучавшей в оркестре, а также к отвечающей ей теме в скрипичной партии. На этот раз тема звучит на терцию ниже, после громадной разработки (*stringendo, crescendo*) и кульминации — вступления оркестра в *fortissimo*, с немного измененным речитативом скрипки. Речитатив завершается ритмически четко разделенной каденцией *Allegro*:



Я советовал бы учащемуся начинать, *Allegro* очень спокойно, для того чтобы иметь возможность с большим эффектом вывить громадное развитие в характере и темпе *stringendo* в восходящей гамме до тех пор, пока не появилось оркестровое tutti *fortissimo*.

Вторая часть — *Adagio* — своего рода инструментальная «Ария». Она основана на главных темах:



а также на побочном мелодическом эпизоде. Последний впервые возникает в оркестре, в сольной вариации скрипки:



Adagio интерпретируйте в широком стиле, с максимальной возможной полнотой тона. В отдельных местах можно играть в более оживленном темпе, с тем чтобы, например, тема с вариацией, исполняемая в первоначальном темпе *Adagio*, прозвучала с большой широтой. Это входило в намерения композитора, на что указывают обозначенные им *pesante* и *non legato*.

В дальнейшем вновь появляется уже упомянутый медленный эпизод. На этот раз он изложен в другой тональности. Его

нужно играть сильным звуком, в очень спокойном темпе. Следующий затем эпизод,— пожалуй, выразительнейший в этом чудесном *Adagio*. Первая тема звучит в оркестре в обновленном виде *pianissimo*, в *сол-бемоль* мажоре и повторяется скрипкой *molto espressivo*, но в очень спокойном движении. Для последующей вариации требуется более оживленный темп. К концу темп замедляется, после чего вступает оркестр. Затем вариация играется в широком движении. Постепенно звучание замирает:

227



В начале финала имеется ремарка *Allegro energico*. Исполнитель должен следовать этому указанию. *Energico* заключено в природе самой темы финала. Для того чтобы передать этот характер, необходимо в первую очередь сделать ритмический акцент на второй половине каждого из двух тактов:

228



Эта акцентировка должна сохраняться всюду, где бы данная тема ни появилась. Избегайте форсировать звук, чтобы при извлечении аккордов не получилось неприятного скрипа. Хотя указанная мною акцентировка и не привела композитора в оригинале сочинения, соблюдение ее весьма важно, если солист хочет исполнить тему в характере, предусмотренном автором (*Allegro energico*).

После небольшого *tutti* вновь начинается соло скрипки, на этот раз *fortissimo con fuoco*. В следующих местах, так же как и в начале части, нужно акцентировать каждую вторую и четвертую четверти:

229



с тем чтобы сделать практически осуществимым *con fuoco*. Немного дальше:

218

230



в оркестре звучит напевная вторая тема. Она подхватывается скрипкой (*fortissimo*). Исполняйте эту тему певуче до тех пор, пока ее не сменит изящная вариация:

231



Следующий после *tranquillo* эпизод:

232



играйте одной кистью, как бы легко «плывя» смычком по струнам. Тональная разработка ведет к главной теме в тональности доминанты, *fortissimo* у оркестра. Затем, как и в начале части, у скрипки проходит главная тема, завершающаяся коротким ее развитием. Последующее тематическое повторение начинается в другой тональности, с расширением на органном пункте на доминанте и ложной каденцией (*II, ми-бемоль* мажор) в оркестре. Далее идет непрерывное *stringendo* и *appassionato*.

233



до *Presto con fuoco*, которое, однако, не нужно превращать во внезапное, торопливное вступление. Оно должно производиться на слухателя впечатление естественного следствия, как бы кульминации предшествовавшего ему *stringendo*.

Во *Втором* концерте *ре* минор композитор также отдает предпочтение свободной форме. Он отбрасывает обычное *Allegro* и начинает концерт с *Adagio*, *ma non troppo*. Последнее не является в обычном смысле интродукцией, и по широкой изложенной и музыкальному содержанию может считаться са-

219

мостоватой частью. Так или иначе — это самая важная часть концерта, за которой расположены вторая часть в форме речитатива, а затем финал. Adagio представляет собой глубоко почувствованное музыкальное сочинение, пленяющее благородством художественного стиля. Его пронизывает богатый поток мелодий. Чередуясь лирические и драматические эпизоды создают музыкальную картину, полную изменений чувств. Но встречаются и моменты, когда преобладают бурные, страстные чувства, как, например, в начале скрипичного соло с буквы D:

234



Этот характер меняется у буквы E и переходит в настрое, полное нежнейшей смирности (*tranquillo*):

235



Далший эпизод следует играть ни слишком безмятежно, ни слишком задумчиво, если исполнитель хочет, чтобы был подчеркнут контраст с предшествующим *con passione*. Такое же настроение сохраняется до буквы G (хотя у буквы F и можно взять немного более живой темп). В результате музыка приобретает постоянно возрастающую полноту звучания, особенно с того момента, когда композитор указывает *con molto espressione*:

236



Вся фраза достигает своей кульминации на до четвертой октавы:

237



Я бы хотел еще раз предостеречь молодого скрипача от опасности форсирования звука в высоких позициях на струне E. Обычно это происходит именно в подобных случаях, когда для музыки желательна наибольшая пылкость чувств, а исполнитель, увлеченный этим, забывает, что звуковые возможности скрипки все же имеют границы.

С буквы J нужно опять добиться страстно-напряженной экспрессии, однако не ускоряя при этом темпа:

238



Последующая каденция должна начинаться, а затем и продолжаться до самого конца со все возрастающей силой звука и ускорением темпа:

239



В то время как оркестр исполняет первую тему *piano*, скрипач должен выдержать трель, добиваясь ясного *diminuendo*. С буквы L темп ускорится. Он становится все более оживленным, возбужденным вплоть до возвращения второй главной темы (как у буквы E), однако на этот раз в основной тональности. С буквы O и далее до конца части темп постепенно замедляется.

Вторая часть — речитатив и Allegro. Характер речитатива композитор определил настолько ясно, насколько это представляется возможным, да и музыка говорит сама за себя. Первый речитатив, после оркестровой интродукции, контрастирует со следующим за ним, неким изволнованным Allegro, которое прерывается оркестром у буквы D. После двух тактов свободного речитатива, исполняемого солирующей скрипкой, у буквы E начинается Allegro, которое завершается двумя тактами *Andante sostenuto*:

240



Финал — *Allegro molto* — в самом начале должен исполняться подобно шесту листьев в лесу. Вот издали слышатся повторяющиеся звуки охотничьего рога. Его призывные звуки становятся все громче, и с буквы В они уже превращаются в ликующие возгласы. Все ближе раздается призывный звук рога, пока бурный пассаж шестнадцатыми *con brio*:



устраивающийся к ми четвертой октавы, а затем блестящая виртуозная гамма *re* мажор не приводят к вступлению оркестра у буквы С.

С буквы D:



у солирующей скрипки имеется своеобразная каденция, очень энергичная по характеру. Играть ее нужно, однако, с большой ритмической точностью. Разнообразные *sforzando* на третьей восьмой:



придают этому эпизоду большое обаяние. С буквы F появляется второй мотив, контрастирующий с главной темой:



Это своего рода певучий «медленный вальс». Он исполняется попеременно солирующей скрипкой и оркестром и завершается изящной вариацией после буквы H:



С буквы К играйте в более спокойном темпе. После того как в оркестре начинается огненная главная тема, следует соблюдать «перехватывание дыхания». Перед буквой M значительное *allargando*:



ведет к *tempo primo*, ff.

С буквы O вновь появляется вторая тема (как и с буквы F). С буквы Q начинается большое *rosso stringendo*, так же как и с буквы H, подводящее к последней вариации, однако на этот раз в *si* минор. После буквы S нужно играть в несколько более оживленном темпе, для того чтобы обязательная вариация:



(ее надо исполнять *spiccato*, с небольшим *crescendo* к *sforzando*) могла звучать абсолютно легко и воздушно. Заключительные такты перед короткими аккордами необходимо сыграть *détaché*.

Глава двенадцатая

«ШОТЛАНДСКАЯ ФАНТАЗИЯ» БРУХА

С истинно музыкальной чуткостью избрал Брух для вступления к своей «Шотландской фантазии» тональность *ми-бемоль* минор. Трудно себе представить, чтобы чувство глубокого горя могло быть выражено музыкой более впечатляюще,

чем это сделал композитор в первых восьми тактах оркестровой интродукции. Невольно приходит на память «Похоронный марш» из «Героической симфонии» Бетховена и «Похоронный марш» из сонаты *си-бемоль* минор Шопена. Я представляю себе «Шотландскую фантазию» Бруха как «лебединую песню» героя народной легенды, которого воспевают в старину шотландские барды, аккомпанируя своему «сказу» на арфе.

Quasi recitativo скрипки, начинающееся с цифры 1, исполняйте на струне А:

248



Мелодическая фраза речитативно-декламационного склада должна звучать подобно скорбному воспоминанию о делах «давно минувших дней». Это песнопение, или песнь без надежды, свежо бесконечной печалью. Лишь порою (с цифры 2 до цифры 3) оно принимает более взволнованный и вместе с тем просветленный характер:

249



и доходит до кульминации — это как бы взрыв отчаяния. Однако он быстро сменяется покорностью судьбе:

250



С цифры 3 снова слышится взволнованный возглас, трепещущий от печали, но который вскоре замирает. Следующее за ним *Adagio cantabile* *ли-белле* мажор представляет собой как бы своего рода утешение (*consolation*).

С цифры 5 в оркестре звучит арфа, сопровождающая в эпическом стиле песнопение барда. Я пытаюсь передать то впечатление, которое всегда производило на меня выступление к этому произведению Бруха. Скрипач, у которого пробуждены подобные же образные ассоциации, должен стремиться во-

плотить вызываемые ими чувства в своей интерпретации. Иначе он не сможет убедить слушателей.

Абсолютно оправдан еще более спокойный темп за четыре такта до цифры 9. Этого темпа нужно придерживаться до эпизода *tornando* и последующего заключения. Я не касаюсь вопросов, относящихся к технической стороне интерпретации, так как, по моему мнению, механика обеих рук (то есть техника левой руки и смычка) должна абсолютно контролироваться исполнителем, если он хочет, чтобы такие сочинения, как «Шотландская фантазия», были правильно исполнены.

Вторая часть — танец. Она начинается в веселом, подвижном, танцевальном ритме. В такте 7, следующем после цифры 1, имеется внезапное, колеблющееся *lusingando*:

251 *un poco rit.*



Этот эпизод надо играть в преднамеренно колеблющемся, как бы нерешительном темпе, с нежной экспрессивностью. С цифры 2 вновь звучит энергичный веселый танец. С цифры 1 композитор указал *con brio*:

252



Оно повторяется через шесть тактов. После оркестрового *tutti, fortissimo*, с цифры 5 начинается изысканная тема:

253



Пассаж, изложенный в высоком регистре на струне Е (до цифры 7), следует исполнять очень деликатным, чрезвычайно мягким и вместе с тем сочным тоном. В особенности это относится к предшествующей пассажу хроматической гамме а *lepro* (шесть тактов до цифры 6):



С цифрой 8:

255



возникает музыкальный диалог между скрипкой соло и флейтой, сливающийся в пассаж терциями на непрерывном *crescendo*. Постепенно он растворяется в оркестровом звучании. За семь тактов до цифры 10 начинается заключительный пассаж. Написан он не очень удобно, но, несмотря на это, должен прозвучать чрезвычайно ясно и закончиться на *molto crescendo*, с постепенным ускорением темпа. *Adagio* после цифры 10, в котором возобняется тема вступления, должно быть исполнено красивым звуком, особенно у цифры 11:



Топ не должен форсироваться, хотя скрипач и обязан стремиться к «выдержанному» смычку.

Третья часть — *Andante sostenuto* — простая песня, созданная композитором в стиле народных напевов. Она полна чистоты и наивности и, соответственно ее характеру, должна интерпретироваться с искренней задушевностью. Начиная со следующего пассажа:

257



нужно играть с несколько большей теплотой выражения. Через три такта после цифры 1 начинается вариация скрипки:

226

256



в то время как в оркестре звучит начальная тема в немного более оживленном движении. С цифры 2 появляется эпизод *stringendo*, мелодия становится все более взволнованной. С *crescendo* в такте 4 (*più animato*) она приобретает страстный характер, который, несмотря на моменты известного успокоения, остается неизменным до *tempo primo*. С цифры 4, после стремительного *crescendo* в оркестре, в такте 5 — соло скрипки. Исполняйте его целым смычком с самым интенсивным *forte*:



подхватывая затем мелодию, звучащую в оркестре. С цифры 5 пылкость уступает место более умиротворенному чувству.

Финал «Шотландской фантазии» — *Allegro guerriero*, — по моему мнению, требует более точного указания темпа — добавления *ma moderato*. Его воинственная тема нуждается в огромной энергии при исполнении в умеренном темпе. Данный темп диктует и фигурация шестнадцатыми в аккомпанементе у цифры 1. Поседняя восьмая в первых двух тактах:

260



должна звучать как можно короче. В такте 5 после цифры 1 надо сильно подчеркнуть акцент на последней четверти:

261



Это придаст теме необходимую характерность. Композитором указано в дальнейших вариациях *con brio*. Следующий пассаж исполняйте *spiccato*:

15*

227



С цифры 3 характер музыки меняется — *un poco tranquillo*:

263



Данный эпизод должен прозвучать очень выразительно, а продолжающее его *allargando* необходимо сыграть с еще большей широтой и, согласно указаниям автора, с еще большей экспрессивностью. Я предпочел бы добавить к *tempo* ритму у цифры 4 еще и *Più allegro*, в противном случае вариация прозвучит неуклюже. Эта вариация должна контрастировать с предшествующей ей широкой певучей темой, изложенной в терциях и секстах. Завершается она очень изящно на хроматической гамме:

264



которую нужно сыграть спокойно и кончить *pianissimo* с *rité* — плто на трети на ноте *сн*.

С цифры 7 начинается соревнование между солистом и оркестром. Опытный исполнитель постарается избежать его. Он будет стремиться исполнять аккорды звучно, сочным и красивым тоном. Ввиду частого повторения главной темы, я советовал бы сделать кююру в пять тактов, начиная с цифры 9 и далее до следующего места:

265



В дальнейшем целесообразно кююру через восемь тактов после цифры 10 — от четвертой четверти такта 8:

266



до четвертой четверти такта 10 после цифры 11:

267



Отсюда можно играть без изменений до конца. Следующий пассаж:

268



интерпретируйте спокойно. Дайте выделиться сольному эпизоду в оркестре, исполняемому кююром труб. Это — одно из самых впечатляющих мест «Фантазии». Изящные скрипичные пассажи должны выразительно обвивать мелодию, звучащую у труб. Пассаж с цифры 12 указанные пассажи приобретают самостоятельное значение. С этого момента и дальше скрипач должен соблюдать осторожность. Для того чтобы сохранить красоту тона, необходимо постепенно замедлять темп до следующего пассажа:

269



и слиться с оркестром в *fortissimo*, которым и завершается финал.

КАМИЛЛ СЕН-САНС

Из трех скрипичных концертов, написанных Сен-Сансом, популярность завоевал лишь Третий концерт си минор, оп. 61. Он впервые был исполнен Пабло Сарасате в Париже второго января 1881 года. Это произведение представляет большой интерес не только потому, что оно связано с именем одного из великих артистов, но и благодаря своему музыкальному содержанию.

Первая часть концерта — *Allegro non troppo* (♩). На фоне струнных у скрипки проходит энергичная тема, исполняемая на струне *G*. Она полна страстного чувства. Однако солист не должен забывать о предписанном композитором *non troppo*. Указание очень важное. Оно помогает раскрыть героико-патетический характер главной темы, который должен быть в еще большей степени подчеркнут сильными акцентами почти на каждой четверти — с начала и до того места, где вступает оркестровое *tutti*. Страстный характер музыки остается неизменным до *tranquillo assai*. За ним следует четырехтактный подготовительный эпизод *espressivo* в более спокойном темпе:

270

*mf espr**C tranquillo assai;*271 *tranquillo assai**p*

музыка становится все более лиричной. В светлые лирические тона окрашена также очень красивая побочная тема *ли* мажор:

272

*dolce espr.*

и т. д.

Эта прелестная мелодия требует от скрипача величайшей деликатности и задушевной теплоты в исполнении. Только тогда скрипач сможет передать ее лирический характер, столь ярко контрастирующий с характером главной темы. В разработке вновь появляется главная тема в том же умеренном, но энергичном темпе. Слова звучат лирический мотив. Его нужно играть еще спокойнее, еще безмятежнее, с большой нежностью и тонким разнообразием звуковых красок. Затем повторяется главная тема. На этот раз она изложена в оркестре, окруженная блестящими пассажами скрипки. Этот основной музыкальный образ завершает первую часть.

Как-то Сен-Санс, при встрече со мной, выразил свое удивление по поводу того, что вторую часть концерта — *Andantino quasi allegretto* (♩), несмотря на ясно указанный им темп (♩=56), часто исполняют в сентиментальной и растянутой манере, которая совершенно противоречит его замыслу.

Сен-Санс хотел, чтобы эту часть играли просто, спокойно и плавно, без той приподнятости чувств, которая уместна для интерпретации остальных двух частей концерта. Критика ложное истолкование скрипачами второй части концерта, композитор писал: «Мною написан концерт, в котором первая и последняя части очень эмоциональны; они разделены частью, которая дышит спокойствием, — озеро между горами. Известные скрипачи, которые оказывают мне честь, исполняя мое произведение, не понимают этого контраста, они выбрируют на озеро точно так же, как и в горах. Сарасате, для которого был написан этот концерт, был в той же степени спокоен на озеро, в какой был взволнован (эмоционален) в горах, и это отнюдь не производило меньшего впечатления, так как нет ничего лучшего в музыке, как передать характер ее»¹.

Вторая часть создана в ритме сидиланы. Ее мелодия, порученная скрипке, носит ясно выраженный пасторальный характер. С буквы В она приобретает несколько иной эмоциональный оттенок — будто по голубому южному небу Италии проносятся небольшие облака. Но это лишь мимолетное настроение. Все вновь проясняется, и обаятельная фраза у буквы Е:

273

*p dolce, tranquillo e semplice*

и т. д.

¹ Примечание редактора К. Saint-Saëns: The execution of classic and modern master. «The musical times», 1915, August I.

возвращает нас к основному настроению этой части. Заключительные флажолеты должны звучать очень воздушно. Этого эффекта можно добиться лишь в том случае, если вести смычок очень гибко, без малейшего нажима. Следует обратить внимание в этом эпизоде на указание композитора — *molto tranquillo*.

Третья часть — *Molto moderato e maestoso* (4) — начинается с небольшой виртуозной интродукции-каденции скрипки соло. В соответствии с обозначениями автора для интродукции, так же как и для последующего *Allegro non troppo*, будет правильным взять умеренный темп. Об этом говорят указанные 4 для интродукции и $\frac{2}{2}$ (*alla breve*) для *Allegro*.

Тему:



нужно исполнять с большой энергией, строго ритмично, с сильной акцентировкой. С буквы А ее сменяет страстная и выразительная мелодия (побочная тема):



В интродукции и в особенности в *Allegro non troppo* слушатель должен почувствовать, будто непреодолимой силой ураган стремительно сметает все на своем пути. Лишь после буквы С в эпизоде *cantabile* характер музыки становится спокойнее. Появляется новая тема в стиле хораля. Она звучит вначале в оркестре, затем у скрипки:



С буквы Е вновь появляются мотивы интродукции, а с буквы G — главная тема. Арпеджио *staccato* можно играть, в зависимости от желания, либо в верхней, либо в нижней части смычка. Più allegro — традиционная кода. Ее стиль исполнения должен соответствовать стилю самого сочинения.

«Интродукция и Рондо-каприччиозо», оп. 28, Сен-Санс принадлежит к числу тех репертурных пьес, которые часто подвергаются чересчур вольному объяснению, иногда из-за отсутствия у исполнителя чувства стиля, порой же вследствие пренебрежительного отношения к темпам и к другим указаниям композитора. Нередко «Интродукция», где Сен-Санс поставил *Andante malinconico*, исполняется слишком быстро, без малейшего признака «меланхолии» и экспрессии. Восемь тактов *animato*, которые нужно играть, как и указано, «воодушевленно», исполняют как на концертной эстраде, так и в классе «галопом», не переводя дыхания. На следующее затем *tranquillo*:



возвращающее к первоначальному темпу, не обращается никакого внимания, его просто игнорируют. В результате эффект от небольшой каденции, исполняемой в непослушительно быстром темпе, совершенно пропадает. Слушатель не вполне понимает, где он находится. Что же касается скрипача, то он приходит в себя лишь там, где начинается «Рондо» (*Allegro, ma non troppo*, $\frac{2}{2}$) — ритмически четкая музыка заставляет его, наконец, играть точно в такт. Тема «Рондо» очень изящна и приобретает особое очарование при правильном акцентировании и исполнении синкопы:



Синкопы повторяются каждый раз при появлении темы «Рондо», образуя музыкально-ритмическую основу всей пьесы. Мелодический эпизод (до мажор, $\frac{2}{2}$) отмечен обозначением *con morbidezza*:



Если скрипач хочет придать этому эпизоду присущий ему характер, то он должен точно соблюдать обозначение, данное композитором. В такте 12 (!) я советую не пренебрегать указанным *piano*:

280



Его точное выполнение значительно обогатит звуковой колорит этой фразы. В дальнейшем появляется новый эпизод, possessing характер «интермеццо». Он не имеет непосредственной связи ни с предшествующим музыкальным изложением, ни с тем, которое следует в дальнейшем. Композитор будто преднамеренно решил ввести в музыкальное «действие» новый выразительный элемент. Эти двадцать тактов:

281



исполните гораздо медленнее, задумчиво. Они принадлежат к числу самых прекрасных музыкальных эпизодов этой оригинальной пьесы.

В такте 22 снова возвращается тема «Рондо». Ее появление подготовлено несколькими тактами раньше. В оркестре вновь продолжает эта тема, окруженная быстрыми пассажирами скрипки. Затем, после цепи блестящих аккордов, начинается *Più allegro*. Последнее должно исполняться в очень быстром темпе, легким *staccato* с тем, чтобы в конце перейти в мощное *détaché* в том месте, где вводит *crescendo molto*, завершающееся на *fortissimo*.

Среди других концертных пьес для скрипки Сен-Санса, одна из самых примечательных — «Хаванез», op. 83. Ее тема с характерным ритмическим рисунком и акцентом на последней восьмой в каждом такте, кажется, — подлинно испанского происхождения:

282



Специфический характер этой темы придает всей пьесе экзотический колорит.

После изложения первой темы (*Allegretto lusigniero*) следует *Allegro*:

283 1st G

контрастирующее с первой темой. Затем возвращается *tempo primo* (*Allegretto*), сменяющееся *molto espressivo*:

284 1st D

Заключительное *Allegro*, но *non troppo* с эффектно звучащими хроматическими гаммами в терциях и секстах (их надо исполнять легко глissандируя в *piano*), так же как и следующее за ним *Più allegro*, представляет собой уступку, сделанную композитором инструментальной виртуозности. За шесть тактов до финала вступает *Allegretto* с фанфарой, которая звучит как сигнал трубы:

285 rit.



Она как бы призывает веселящийся народ возвратиться с наступлением вечера домой. Композитор мастерски развил этот эпизод в заключительном *Allegretto*:

286 Allegretto



В его начальных и заключительных фразах содержатся главные музыкальные элементы пьесы, в которых проявляется столь ясно выраженная оригинальность ее замысла.

Глава четырнадцатая

ЭДУАРД ЛАЛО

Прошло более пятидесяти лет с того времени, как Лало создал свою «Испанскую симфонию», оп. 21, ставшую любимым произведением концертного репертуара нескольких поколений скрипачей. Как концертная пьеса «Испанская симфония» дает скрипачу поразительно живое и яркое представление о развитии скрипичной техники (за исключением приемов игры *staccato*), основанной на чисто музыкальных принципах. Благодаря тонкому художественному чутью композитору удалось избежать банальности, тех общих мест, в которые легко может впасть музыкант, использующий богатства испанского музыкального фольклора. Лало сумел проникнуться духом этой художественной стилистики, раскрыть ее сущность. В этом отношении «Испанская симфония» является одним из самых оригинальных сочинений концертного репертуара, не только скрипичного.

«Испанская симфония» состоит из пяти частей. Из них публично исполняются четыре (без третьей части — «Интермеццо»), а в большинстве случаев — только три (первая, четвертая и пятая). Об этом можно только сожалеть, так как вторая часть — «Скерцандо» — одна из самых своеобразных частей этого произведения.

Первая часть — *Allegro non troppo* — интересна не только благодаря оригинальности темы, но и ритмическому своеобразию одного из ее значительных разделов. Я имею в виду следующие триольные четверти:



Часто, особенно в классе, эту триоль, которая придает теме особое очарование, торопят, вследствие чего тема утрачивает свой индивидуальный характер. Триоль по своей длительности должна быть точно равна длительности двух четвертей (двоей), составляющих вторую половину такта. Если это не будет точно выполнено, то исполняемая мелодия прозвучит так:

288



что исказит замысел композитора и будет противоречить законам ритмики.

После цифры 2 начинается эпизод *dolce espressivo*:

289



играйте его очень мягко и нежно, постепенно делая *crescendo* и доходя у цифры 3 до *fortissimo*. Через два такта после цифры 3 скрипка проводит контртемпу *fortissimo*. Она как бы противостоит главной теме, изложенной в оркестре. Исполните данную тему в точном соответствии с ее ритмом, не забывая об уже упомянутых триолях, которые являются существенным элементом самой темы. В следующем месте:

290



указание *à la corde* на французском языке означает «на струне»; смычок надо вести естественно, играя коротким и плавным *détaché* до конца части.

Что касается второй части («Скерцандо»), то настоящее *scherzando* в сущности появляется много позже после начала части; само же ее начало создано скорее в характере нежной итальянской или испанской серенады. Триоли и короткие аккорды в аккомпанементе как бы подражают гитарному аккомпанементу и передают национальный характер музыки. С цифры 3 мелодия становится более серьезной, с ярко выраженным тяготением к минору. Частые изменения темпа между *tempo primo* и *Poco più lento* звучат как нежные вопросы и проницательные ответы. Эти контрасты экспрессии в музыке, которые должны быть рельефно подчеркнуты, начиная с цифры 4, приобретают все более страстный характер:

291 Poco più lento



С цифры 6 и до конца части, завершающейся *pizzicato*, в музыкальном настроении преобладает *scherzando*.

Третья часть — «Интермеццо» — неблагоприятна для исполнения¹, а потому никогда не играется. Четвертая часть — *Andante* — лирическая песня с драматическими эпизодами, придающими ей глубину и своеобразие. В ритмическом отношении эта часть отражает особенности, присущие испанской народной музыке, хотя композитор и не использовал в ней подлинных народных мелодий. Особенно типична вторая тема после цифры 1:



Два характерных акцента ярко воссоздают испанский колорит. Каденция скрипки соло и *tempo primo*, начинающееся перед цифрой 4, является кульминацией этой части.

Пятая часть — рондо (*Allegro*). В ней, по моему мнению, заключено большинство народных тем всей симфонии. Первая тема должна исполняться очень легко, строго ритмично, коротким *spiccato*. Паузы после каждой из восьмых:



если их ясно подчеркивать, придают этой теме присущий ей радостный характер. Можно так же заметить, что акцент на шпикопах должен падать на первую, а не на вторую восьмую, как, например:



¹ Примечание редактора. С этим утверждением Ауэра согласиться нельзя.

Темп должен быть не слишком быстрым, таким, чтобы пассажи шестнадцатыми могли звучать ясно, отчетливо и без излишней поспешности. Я советовал бы исполнять пассаж в октавах следующей аппликатурой:



Эпизод *Poco più lento* нужно играть значительно медленнее. Эту мелодию можно было бы назвать «Темой Торедора», хотя она и не имеет ничего общего со знаменитой арией Торедора из оперы «Кармен» Бизе:



Ее нужно петь, а не играть, притом самым красивым звуком, который только скрипач может извлечь из инструмента. Следует также точно выдерживать паузы, они придают теме острую характерность. Эта же самая тема, когда она повторяется на струне *A, dolcissimo*, должна исполняться очень задумчиво и нежно. *Poco a poco accelerando* возвращает нас к началному темпу рондо. В заключительном эпизоде можно добиться красивого звукового эффекта лишь в том случае, если трель:



будет играть *piano*, а нота *ля pizzicato*, наоборот, — звучно, как бы на арфе, жестким, пегибким первым пальцем. Высокое *ре* на струне *E* перед двумя заключительными аккордами будет звучать лучше, если его исполнять вверх смычком:



Лядо написал для скрипки также два концерта (один из них он назвал «Русским концертом»), «Норвежскую фантазию» и «Романс-серенаду». Но эти произведения несравненно слабее «Низанской симфонии».

Глава пятнадцатая

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Концерт Чайковского ре мажор, оп. 35, — произведение, в котором во всей полноте раскрывается творческая индивидуальность композитора — яркая, самобытная, ни в чем не похожая на индивидуальность его предшественников. В книге «Среди музыкантов» я подробно останавливался на причинах, почему это сочинение столь своеобразно и оригинально.

Вначале мнения относительно ценности концерта Чайковского были разноречивыми. Так, Эдуард Ханслик, критик венской газеты «Neue Freie Presse», который пользовался в свое время громадным авторитетом (он был близким другом и почитателем Брамса, пропагандистом его музыки и ярким активистом), высказался о нем резко отрицательно.

Услышав его и исполнении скрипача Адольфа Бродского (он первым сыграл этот концерт в Вене около тридцати лет назад), Ханслик, чье мнение о первых двух частях было явно отрицательным и холодным, сказал о финале концерта, части глубоко народной по своему характеру, будто, слушая ее, чувствуешь запах сивухи или, если быть более точным, что «она вызывает в уме дикие, грубые лица, ругань, дыхание, затрудненное подковы».

Не говоря уже о сомнительности вкуса критика, у которого музыка такого гения, как Чайковский, связана с подобным рода «субъективными» ассоциациями, надо сказать, что в действительности в этих словах нет ни малейшей доли истины. К тому же замечание Ханслика абсолютно нелогично. С одинаковым же успехом он мог бы сказать, что, например, «Венгерские танцы» Брамса пахнут кислым деревенским вином, вальсы Йоганна Штрауса вызывают ассоциацию с легким немецким пивом, а «Испанские танцы» Сарасате раздражают обоняние слушателей ароматом мадеры. Во всяком случае,

несмотря на подобную злобную характеристику, произведение великого русского композитора сохранило свое большое художественное значение. Оно прочно вошло в концертный и педагогический репертуар.

В нижеследующем анализе интерпретации концерта Чайковского знаки означают мою собственную редакцию этого сочинения.

После оркестровой интродукции вступает скрипка соло с небольшим мелодическим рецитативом, ведущим к главной теме. Композитором указан темп *Modrato assai*. В таком темпе и нужно исполнять это небольшое вступление: спокойно, задумчиво, с большой свободой в экспрессии. После этого начинается изложение главной темы первой части:

299



С буквы В:



солист должен играть строго ритмично и поддерживать тесный контакт с оркестром, а позже, где поставлено *a tempo*:

301



интерпретировать очень спокойно, теплым звуком, не слишком замедляя, так как музыка льется безмятежно, ясно, в умеренном темпе и не должна превращаться в *Adagio*. Единственное изменение в темпе происходит у Росс *piu mosso*. Через четыре такта после буквы Е появляется пассаж триолями, заканчивающийся тридцатьвторыми. Их нет в авторском тексте, и, естественно, они отсутствуют в оркестровой партитуре. Этот пассаж добавлен мною. Для того чтобы солист не потерял контакта с оркестром, важно исполнить пассаж, о котором идет речь, очень ритмично. Однако в последнем такте, где начинается хроматическая гамма децимами:

302



можно сделать *ritenuto*, поскольку у оркестра в это время выдержанный аккорд.

С буквы F звучит вариация главной темы *leggero*. Исполнять ее следует легким *staccato*. С буквы G имеется небольшое тематическое развитие, ведущее к блестящему оркестровому tutti и браваурной каденции. Последняя написана в свободной форме. Ее надо играть так, как подсказывает скрипачу его художественная интуиция. Мои ученики исполняют ряд мест каденции с изменениями, которые я привожу:

Вместо:



Они играют:



Вместо:



Они играют:

306



legato или *staccato* вниз или вверх смычком, по желанию.

После каденции темп возвращается к *Moderato*, а ранее указанное *Allegro* не следует исполнять слишком быстро, ибо в противном случае пассаж триолями у буквы O:

307



будет звучать недостаточно отчетливо и ясно. Однако следующее затем *Rit mosso* можно играть в более быстром темпе. Я бы советовал исполнять его на $\frac{2}{4}$ в ритме *alla breve* до последних трех тактов, которые можно сыграть более широко.

Название второй части «Кашкетта» (*Andante*) я бы заменил на «Канцону». Ее музыка представляет собой не «песенку», а красивую, прочувствованную «песню».

С буквы B (с этого места я советую учащемуся использовать *senza sordini*) музыка звучит все более восторженно, почти страстно. Тон должен быть свободным, полным, до возвращения первой темы после буквы C. К сожалению, невозможно вновь надеть сурдину, поэтому исполнитель должен стараться извлекать из инструмента мягкий, как бы несколько приглушенный тон, добиваясь этим эффекта засурдинного звучания.

Третья часть — *Allegro vivacissimo*. Композитор желал, чтобы эту часть исполняли «настолько быстро и оживленно, насколько это возможно». С согласия и одобрения Чайковского я сократил несколько повторений. Эти купюры мною точно указаны. Если солист будет играть с оркестром сопровождением, ему необходимо иметь свои собственные оркестровые голоса и партитуру, в которой бы купюры были точно отмечены; иначе он будет вынужден исполнять по оригиналу произведения, не делая купюр. После оркестрового

вступления скрипки играет соло без сопровождения оркестра. Учащийся должен исполнять свободно (как бы играя каденцию) до *tempo primo*. Затем, однако, необходимо интерпретировать ритмически точно, легким *spiccato*, подчеркивая каждую деталь.

С буквы С имеется небольшая «передышка», в немного более спокойном темпе *Poco meno mosso*, но вскоре вновь возвращается *tempo primo*:

308



Музыка снова приобретает веселый характер, вплоть до *Molto meno mosso*.

Здесь темп гораздо медленнее. *Espressivo*:

309



учащийся должен играть певуче до следующего затем *tempo primo*, которое было подготовлено *sempre stringendo*. Начиная с этого места, темп остается неизменным до конца части.

Кроме концерта, Чайковский написал несколько небольших концертных пьес для скрипки и фортепиано и чудесную «Меланхолическую серенаду», которую он посвятил мне.

Транскрипции произведений Чайковского для скрипки и фортепиано фактически ограничиваются моими собственными обработками. Кроме «Мелодии», в них включены: «Andante cantabile» из струнного квартета ре мажор, «Вальс» из сюиты для струнного оркестра и ария Ленского из оперы «Евгений Онегин».

Глава шестнадцатая

ГЛАЗУНОВ.
РИМСКИЙ-КОРСАКОВ.
ДВОРЖАК

Я имел счастье лично наблюдать, как создавалось это замечательное произведение — Концерт для скрипки с оркестром, op. 82. А. К. Глазунова. Концерт посвящен мне и я впер-

вые исполнил его публично в Петербурге в феврале 1904 года в сопровождении оркестра под управлением автора.

Концерт состоит из трех частей, расположенных без перерыва. Преобладающий характер музыки — лирический, вместе с тем он дает возможность скрипачу выявить в высокой степени свое виртуозное мастерство. Это один из самых лучших скрипичных концертов, написанных с начала нынешнего века.

Начинается концерт с очень певучей темы на струне G. Эта песенная тема проходит через весь концерт в самых различных модификациях. Она также получает широкое развитие в оркестре, вплоть до каденции солиста. Последняя дана в моей редакции без изменений в том виде, в каком она была сочинена композитором. С цифры 20:

310



темп становится более оживленным. Две шестнадцатые *staccato* должны исполняться очень легко, кистью. С цифры 22, наоборот, темп становится более сдержанным. С цифры 23 вновь возникает более страстный и оживленный эпизод. Он продолжается до цифры 25, где композитором указано *animato*, которое удерживается до эпизода *tranquillo* у цифры 26.

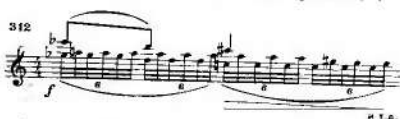
Каденция и с музыкальной и с технической точки зрения является самым важным разделом концерта. Прежде всего каждая из ее тем должна быть ясно выделена, несмотря на различные способы разработки и хроматические украшения в нижнем голосе. Основная трудность заключается в том, что главную тему нужно играть с большим тоном, в то время как аккомпанирующие голоса — с меньшим. Этого распределения звучности необходимо добиться. В противном случае скрипач не сможет раскрыть замысел композитора и сделать его понятным и доступным для слушателя.

Я бы советовал играть каденцию в очень умеренном темпе *Moderato assai*, а у *Più sostenuto*:

311 *Più sostenuto*



— в еще более медленном темпе, вплоть до кульминации;



Далее идет *animando* (3). Темп оживляется до вступления финального *Allegro* (5). Главную тему композитор требует исполнять *marcato*:



Этого можно добиться, играя первые две ноты каждого такта твердым *staccato* с резкими акцентами в тактах 2 и 3. В связи с этим учащийся должен, конечно, заботиться о том, чтобы избежать «царапающего» звука. С цифры 36 указано *grazioso*. Исполняйте здесь немного более спокойно, а с цифры 38, где появляется невучая тема:



немного замедлите темп и делайте небольшие «усиления» и «ослабления» звука с помощью легкого *vibrato*, а не *crescendo* в смычке. С цифры 40 вместе с жизнерадостной, выразительной новой темой на струне G мы возвращаемся к первоначальному темпу. Эта тема, изложенная в оркестре, приводит в дальнейшем к небольшому канону. За четыре такта до цифры 49 вместе *sempre animando*, а с цифры 49 — *più animando*, я советую их соблюдать, потому что они точно соответствуют все увеличивающейся быстроте темпа, который у цифр 60 и 61 доходит до *Presto*, а у цифр 63 и 64 — почти до *Prestissimo*.

Единственной в своем роде пьесой в русском стиле является «Концертная фантазия на русские темы», ор. 33, Н. А. Римского-Корсакова. Кроме чисто музыкальной ценно-

сти, которую эта фантазия имеет, она представляет в некотором роде и исторический интерес. Это — единственное произведение для скрипки, написанное выдающимся композитором, автором опер — «Сказка о золотом петушке», «Снегурочка», «Майская ночь», симфонической поэмы «Шехеразада» и других замечательных сочинений.

Произведение построено на основе русских народных песен, пользующихся известностью и за пределами России. Интерес, вызываемый новизной этого сочинения, очаровательными и яркими темами, достаточен для того, чтобы рекомендовать его вниманию виртуозов для исполнения. Это поможет им взять свежую струну в устаревший концертный репертуар.

В просмотренном и исправленном мною издании «Фантазии» я сделал небольшие изменения и сокращения. В этом виде она технически доступна каждому скрипачу. Я оставил без изменения каденцию в начале «Фантазии». Она восхитительна и в том виде, в каком написана. Исполнитель, редактирующий это произведение, никогда не должен забывать, что любое исправление оригинала должно иметь абсолютное этическое и практическое оправдание. Если он будет иметь это в виду, то сможет избежать ненужных «вольностей», а внесенные им поправки окажутся конструктивными и будут иметь положительную ценность.

Lento:



следует интерпретировать очень широко. Пассаж арпеджио:



играется *saltando*; смычок должен легко «ударять» о струны так, чтобы каждая отдельная тридцатьятвоя звучала ясно, ровно и отчетливо.

Учащемуся необходимо помнить, что *Allegretto grazioso* должно быть исполнено действительно «грациозно», а для этого не нужно вначале играть слишком быстро. Далее следует *Più vivo*, также исполняемое *saltando*:

317 Più mosso



Его однако не так просто добиться. Лишь свободные движения кисти и ведение смычка дадут возможность скрипачу выполнить в совершенстве этот штрих. Пассаж, о котором идет речь, согласно авторскому тексту «Фантазия», должен исполняться переменной игрой *pizzicato* и *arco*:

318



В данном случае этот эффект является подражанием звучанию балалайки. За 23 такта до *Allegro vivo* — *Meno mosso*. Исполняйте его спокойно и певуче до *Allegro vivace*:

319



Здесь происходит резкое изменение настроения. Музыка внезапно становится оживленной и веселой.

Начинается кadenция *ad libitum*, а затем — *Andante tranquillo*. Первая тема звучит в оркестре в сопровождении *tremolo* скрипки соло, исполняемого левой рукой. Тот же самый мотив:

320



подхватывается солистом и приводит у буквы М к *Allegro vivace* и к заключению.

Среди славянских композиторов, чех Антонин Дворжак, игравший на скрипке и альти, обогатил музыкальную литературу выдающимся произведением — концертом для скрипки с оркестром, op. 53. Это сочинение отличается подлинным чешским народным колоритом, той контрастной смелой на-

строенный грусти и наивной радости, которые характерны для большинства произведений Дворжака, безотносительно к какому бы форму они ни были облачены. Проявляющееся в них непосредственное мелодическое вдохновение и богатство выдумки оправдывают шуточное замечание Брамса, сказавшего, что он «позабыл» от зависти, однажды услышав, как Дворжак исполнял экспромтом ряд пьес.

В первой части, после короткой оркестровой интродукции, у скрипки звучит печально-горестная минорная тема. Композитор указал *Allegro non troppo*. Но если вы ждете до конца раскрыть глубину и красоту этой музыки, и вы предложите изменить это обозначение на *Moderato assai*.

С цифры 1 в оркестре излагается основной тематический материал первой части. Через пять тактов после цифры 4 появляется певучая тема до мажор:

321



за которой вскоре следует короткое, названное *scherzando*.

С цифры 5, когда в оркестре получают развитие основные интонации первой темы, у солирующей скрипки звучит несколько суховатый пассаж, вскоре переходящий в этюдные упражнения, основанные на различных приемах ведения смычка. По моему мнению, несмотря на выдающееся значение с точки зрения мелодической изобретательности главной и побочной тем, подобного рода мало интересные технические эпизоды делают успех произведения проблематичным. Этим, может быть, в какой-то мере объясняется тот факт, что, несмотря на чудесный мелодический материал и замечательную, прямо-таки мастерскую инструментовку, концерт Дворжака редко исполняется на концертной эстраде.

Вторая часть — *Adagio, ma non troppo*. Ее певучая тема, отличающаяся широким мелодическим дыханием, глубоко выразительна, а следующий эпизод (у цифры 9) — один из прекраснейших во всем концерте:

322



С цифр 10 и 11 возникает очень энергичный мотив (*Poco più mosso*), в противоположность первому — лирическому, а с *Un poco tranquillo, quasi tempo primo* (перед цифрой 12)

в оркестре звучит вторая мелодическая тема, в то время как скрипке соло поручена изящная вариация. С цифры 15 возвращается чудесная фраза, введенная с цифры 9. Она спокойно переходит в заключение, несущее характер безмятежного покоя.

Третья часть — *Allegro giocoso, ma non troppo* — начинается жизнерадостной, веселой темой. Радостный акцент, падающий на первую четверть каждого такта 2:

323



придает ей яркую живость и характерность. Через восемь тактов после цифры 3 в оркестре появляется другая тема, имеющая второстепенное значение, которая сопровождается острым пассажем *spiccato* у скрипки соло:

324



Этот пассаж представляет собой как бы вариацию данной темы. После цифры 6 начинается вторая тема. Ее можно охарактеризовать как *valse lente*. Соответственно с этим она должна исполняться спокойно и выразительно:

325



С ней связана фигура, которую ритмически нелегко сыграть:

326



из-за того, что акцент в оркестре падает на третью восьмую.

С цифры 10 звучит красивая народная тема, окрашенная в характерное меланхолическое настроение, типичное для большинства славянских мелодий. Затем, после того как снова появляется первая тема и *valse lente* (изложенный в основной тональности), следует кода, эффектно завершающая концерт.

Глава семнадцатая

СКРИПичНЫЙ КОНЦЕРТ ЭЛЬГАРА

Скрипичный концерт *си минор*, ор. 61, Эдварда Эльгара, по моему мнению, — самое значительное произведение, написанное за последние десятилетия, после концерта Чайковского. Возможно, что в нем и нет глубины музыки Брамса или самобытной мелодической индивидуальности, свойственной сочинениям Чайковского. Но это, бесспорно, произведение высокого художественного значения. В отношении изобретательности формы и тематического развития оно создано рукой большого мастера. Если это так, то вполне естественным будет задать вопрос: почему же данное сочинение все же столь редко встречается в программах симфонических концертов как в Европе, так и в Америке? Из-за трудности оркестровой партитуры, или из-за сложности сольной партии скрипки, или вследствие того, что чрезмерно большая затрата времени, необходимая на его разучивание и репетиции, не оправдана?

Я слышал этот концерт только два раза в исполнении переклассных виртуозов: Ф. Крейсера и Я. Хейфеца. В обоих случаях это произведение имело огромный успех, возможно, даже больший, чем тот успех, который имел у публики концерт Брамса, когда он впервые прозвучал в интерпретации такого мастера, как Исаак. Вероятнее всего, что чрезмерные длины и сравнительно более слабая по музыке третья часть не способствуют его популярности.

Так или иначе, концерт Эльгара представляет огромные технические и музыкальные трудности и для исполнителя-скрипача, и для дирижера из-за непрерывных изменений темпов, часто в пределах трех или четырех тактов, а порою и меньше. Весьма сложна и его полифоническая фактура, в особенности в первой и третьей частях.

Сложность оркестровой полифонической ткани и вязкость инструментовки часто подавляют солиста. В результате слушатель, не обладающий достаточно развитым слухом, не всегда может ясно уловить мелодическое развитие, и по этой причине остается мало удовлетворенным в художественном

отношении. Что же касается постоянного изменения темпов, то оно связано со стремлением композитора выразить в нотном тексте с наибольшей полнотой и ясностью свой замысел. Превысил ли он в этом? На это даст ответ лишь будущее.

Первая часть — *Allegro*. После того как в оркестре отзвучали главные темы, солист исполняет вводный эпизод, написанный в импровизационной манере. Через четыре такта после цифры 10 у скрипки излагается главная тема в приподнято декламационном характере:



Она сменяется лирической побочной темой (цифра 16):



Наряду с эпизодом, расположенным с цифры 17, — это прекраснейший раздел первой части. С цифры 20 музыка приобретает более оживленный характер, а через два такта после цифры 21 блестящий пассаж:



постепенно приводит к широко развернутому оркестровому tutti у цифры 23. Через четыре такта после цифры 27 в оркестре на фоне выразительных триолей *Più lento* проходит побочная тема, варьируемая у скрипки соло:



Однако едва начался этот эпизод, как он сменяется в следующем такте *animato*. В дальнейшем изложении продолжают

чередоваться, а *tempo*, *animato* и *Largamente* до цифры 29 включительно, где указано *Lento*. За пять тактов перед цифрой 30 скрипке поручен самый драматический вариант побочной темы:



который достигает кульминации в самом последующем развитии у цифры 41. С этого момента музыка становится все более и более взволнованной, доходя до *animato* (цифра 42). Вскоре следует *con fuoco*, быстро ведущее к завершению первую часть.

Вторая часть — *Andante*. Ее красивые и выразительные темы как бы заключают в себе всю жизненную силу и энергию музыки концерта, ту самую, которой, быть может, суждено пережить многие другие, недавно сочиненные произведения, несмотря на сравнительно слабый финал.

Andante начинается контртемой у скрипки соло (цифра 45). Главная тема появляется лишь за два такта перед цифрой 46, а затем, через четыре такта, солист передает ее оркестру. Эти две темы чередуются то у оркестра, то у скрипки. Они имеют равное музыкальное значение и вместе составляют единое целое.

С цифры 47 звучит красивый музыкальный эпизод. Возвращаясь у цифры 53, он приобретает еще большее очарование в варианте, развиваемом скрипкой. С цифры 57 обе темы появляются одновременно, как в начале части и в заключении; композитор как бы еще раз проводит обзор всех эпизодов, содержащихся в этом мелодическом очень богатом *Andante*.

Третья часть — *Allegro molto* — открывается очень оживленной интродукцией, ликующими в стремительном восходящем полете квинтолями; за ними следуют гаммообразные пассажи в октавах и хроматические флажолеты:





От композитора можно было ожидать большего, чем то, что он выражает в главной теме этой части (цифра 68). С цифры 73 появится побочная тема:

333 Poco meno mosso



она затем звучит в разнообразной, варьированной форме в оркестре. Автор указывает *Piu lento*. Это соответствует сложности исполнения данной вариации.

С цифры 94 возникает красивая реминисценция из второй части (*Andante*). Выразительная мелодия на этот раз изложена в теме *Allegro*:

334 Tempo I



Она звучит очень свежо после всей предшествующей ей технической разработки. Каденция (цифра 101) — один из самых интересных эпизодов концерта. Она основана на двух темах первой части и поддерживается с тонким художественным тактом оркестровым аккомпанементом.

Идея эта не нова. Еще более пятидесяти лет назад Иохим в своем «Концерте в венгерском стиле» для скрипки с оркестром использовал подобный же прием в каденции первой части. Я не могу утверждать с уверенностью, что Иохим был первым, кто применил подобный новый эффект. Что касается Эльгара, то его каденция написана мастерски. Выразительное сопровождение скрипки соло арфой придает ей особый, и бы сказав, расчудливый оттенок. В этом духе и нужно интерпретировать каденцию — свободно, независимо и даже с оттенком фантастики. После каденции при помощи разнообразных изменений темпа развитие фанала быстро приближается к своему чрезвычайно колоритному заключению.

СЕЗАР ФРАНК И ШОССОН

Соната для мажор Сезара Франка (1822—1890) написана в 1886 году и посвящена знаменитому Эжену Изаи. Она принадлежит к числу наиболее часто исполняемых произведений современной камерной музыки. Подобно «Крейцеровой сонате» Бетховена, это сочинение заняло почетное место на концертной эстраде. Соната Франка стала популярной с того времени, когда Изаи с триумфом сыграл ее впервые в Париже, и с тех пор остается любимым произведением современных скрипачей.

Соната необычна по своему построению. Все ее части тематически связаны между собой. Первая часть — своеобразный музыкальный пролог. Это — не *Allegretto ben moderato*, а скорее *ben moderato* без *Allegretto*. По своей концепции она лирична и полна глубокого мелодического очарования. Начальную фразу, которая может быть сравнена со «взглядом, устремленным в бесконечность», следует исполнить легким, «воздушным» звуком и соответственно поддерживать *pianissimo* фортепиано:

335



Мелодия должна прозвучать как песня, доносящаяся издалека, из «небесных» сфер. Через пять тактов после цифры 1 вводятся небольшие *crescendo* и *diminuendo*:

336



появляющиеся с тем, чтобы исчезнуть. С цифр 2 и 3 возникает громадное *crescendo* с мощным, настойчивым *ritenuto*, исполняемым *fortissimo*:

337



С этого места и до цифры 5 доминирует фортепиано. Затем с цифры 7 начальная тема звучит у скрипки. Характер всей части остается неизменным до заключительной вопросительной фразы скрипки.

338 *Molto lento*



Вторая часть — драматически-позволяющее, стремительное *Allegro*. В ней часто проходит мотив главной темы первой части. В окружении других мелодических эпизодов он приобретает иной — мужественный, волевой — характер. Страстная тема второй части излагается сначала у фортепиано, а затем ее повторяет скрипка. После цифры 6 построение смягчается, становится более спокойным. Эпизод *Quasi lento* у цифры 8 требует выразительного исполнения с оттенком грусти.

Tempo primo:

339



с цифры 9 до 11 является кульминацией этой части. С цифры 19 начинается coda:

340



с ураганной яростью и неистовством несущаяся к концу.

Третья часть — «*Recitative Fantaisie*» (*Ben moderato*) — род свободной скрипичной импровизации. Она является самой трудной частью сонаты с точки зрения интерпретации. Однако композитор облегчил задачу, стоящую перед исполнителем, с большой тщательностью проставив свои ремарки. Каждая строчка снабжена одним или даже несколькими знаками экспрессии, указаниями изменений темпов, динамическими оттенками. Все это доказывает, какое большое значение придавал автор правильной интерпретации данной части. Ее нужно фразировать с предельной полнотой чувства, которую

исполнитель должен испытывать сам, чтобы она передавалась слушателям.

В этой части скрипка получает значение ведущего голоса. Партия фортепиано ограничена, главным образом, поддержкой сольного инструмента, усиливая его различными оттенками экспрессии. Пассажи шестнадцатыми после цифры 4 нужно играть очень спокойно. Штрихи могут быть изменены скрипачом согласно своему пониманию и индивидуальному вкусу. Но если он пожелает осуществить свое намерение, то для этого необходимо прежде всего абсолютное спокойствие, ровность и очень незначительное варьирование приемов ведения смычка. С цифры 10 и далее:

341



надо играть с огромной энергией. С цифры 11 начинается *Molto lento*, сохраняющееся до конца части.

Заключительная, четвертая, часть — *Allegretto poco mosso* — написана в форме канона. Она контрастирует с «*Recitativo-fantaisie*» безмятежностью и ясностью настроения.

С цифр 11 и 13 звучит «*posomnание*» о предвещающей части. *Poco animato* (цифра 19) завершает это замечательное произведение.

С точки зрения формы все части сонаты (если признать, что первая часть наиболее вдохновлена) показывают, что контрапункт был родным языком композитора, что при ее сочинении у автора проявилась склонность к импровизации и свободному искусству, столь типичным для органиста.

Трудности, возникающие при интерпретации сонаты, очевидно. Как я уже указывал, все части произведения тематически объединены между собой. Это позволяет рассматривать их как четыре стадии эволюции одного душевного состояния или настроения, в основном выражающего чувство печали. При исполнении сонаты скрипач должен порою передавать скрытую душевную боль, сдерживаемых слез. И безмятежная радость последней части — как бы «не от мира сего». Между тем большинство скрипачей, играя *Allegretto ben moderato*, более склонны выражать плотские, мирские чувства, чем душевные движения. Скрипачу, желающему подать должное этой изумительной музыке, следует подойти к ней в своей интерпретации с художественным благоговением, стремиться с предельной чуткостью проникнуть в замысел композитора,

до конца раскрыть глубокое содержание ее поэтических образов.

Ученик Сезара Франка Эрнст Шоссон (1855—1899) своей «Поэмой» для скрипки с оркестром, оп. 25, внес ценный вклад в скрипичную литературу. Было бы трудно найти для этого произведения, вдохновленного величием музыки Вагнера, более верное название, чем то, которое ему дал автор. В скрипичном репертуаре имеется более чем достаточное количество всяких «Мечтаний», «Легенд», «Ноктюрнов», «Баллад» и тому подобного, но ни одно из этих названий не соответствовало бы богатому содержанию сочинения Шоссона.

После широко развернутой «таинственной» оркестровой интродукции начинается соло скрипки — длительно выдержанное *си-бемоль* на струне G. Оно должно быть сыграно особенно красивым звуком. Характер звука учащийся должен найти сам. Это относится и к последующей каденции, в которой проходит главная тема. Каденция отмечена какой-то особой выразительностью. Исполнять ее нужно очень спокойно, в самой выдержанной манере. Композитор точно и ясно обозначил — *Leno e misterioso*.

Хотя Шоссон и указал штрихи в сольной партии, каждый скрипач может изменить их в том случае, если найдет неудобными. Учитывая медленный темп пьесы, эти изменения очень легко сделать. Однако плавное течение мелодии и ее большая протяженность не должны быть нарушены частыми сменами смычка, которые обязаны остаться неизменными. В каком месте и где могут быть произведены изменения? Таким местом может оказаться, например, цифра 4. Оно очень трудно из-за двухголосного изложения и потому индивидуальное изменение штрихов может иметь для исполнителя большое значение.

За несколько тактов до цифры 5 музыкальное развитие приобретает несколько спокойный оттенок, а у последующего *animato*:



настроение становится возвышенным и более спокойным по характеру у цифры 7. За два такта до цифры 10:



учащийся должен начать очень спокойно и играть постепенно во все ускоряющемся темпе до цифры 10 (*molto animato*), а с цифры 11 (*a tempo, animato*) — очень нежно и воздушно. Итальянский термин *folato*, указанный композитором, буквально означает «как бы плывущий». Однако музыкальное развитие достигает громадного *stretto* до *fortissimo* у цифры 12. С цифр 14 и 15 имеется небольшое повторение первой темы. Начиная с цифры 17:



музыка становится постепенно все более развинутой. В дальнейшем ее развитии (цифра 20) тема звучит энергично в басях *fortissimo* у оркестра, пока не достигает кульминации у цифры 21. Музыка приобретает более спокойный характер. «Поэма» замирает, как бы растворяясь, в нисходящих трелях.

Глава девятнадцатая

БАЦЦИНИ. САРАСАТЕ. ХУБАЙ

Я намеревался в этой книге ограничиться соображениями, касающимися лишь интерпретации, поделиться своими мыслями о том, как нужно исполнять выдающиеся классические произведения скрипичной литературы.

Поэтому я избрал для анализа характера возможных интерпретаций такие сочинения, которые являются действительно выдающимися, с которыми каждый достаточно подвину-

тый учащийся должен будет познакомиться, если он действительно хочет изучить благороднейшие творческие достижения, имеющиеся в произведениях, созданных для избранного им инструмента.

Эти великие индивидуальные скрипичные сочинения занимают место аналогичное тому, которое получили в литературе произведения Шекспира, Данте, Гете, Байрона, Толстого; в скульптуре — Фидия и Родена; в живописи — Микеланджело, Рафаэля, Рембрандта и Тициана.

Размеры книги не дают возможности рассмотреть все те многочисленные сочинения, созданные известными артистами — творцами и интерпретаторами, которые фигурируют в современных концертных программах. Все же я счел необходимым остановиться на пьесах еще трех композиторов, чтобы дать представление учащемуся о двух различных типах произведений: одним — изменяющем чисто инструктивное значение, другим — встречающемся почти во всех концертных программах.

Первый — это концертный номер, который ныне не исполняется публично, но обладает известным познавательным значением благодаря своим ценным техническим достоинствам. Я говорю о «Пяске эльфов» Антонио Баццини (1818—1897), эффектной концертной пьесе; впрочем она иногда встречается в программах более молодых виртуозов, и это же «Allegro de concert», которое гораздо лучше иллюстрирует подобного рода сочинения, имеющие большое познавательное значение, но редко или почти никогда публично не исполняющиеся.

«Концертное аллегро» Баццини написано в скрипичных традициях середины XIX века. Эта пьеса свидетельствует о том, какое влияние оказали концерты Паганини на композитора, когда он был молодым виртуозом, жаждущим завоевать популярность на концертной эстраде. Однако Баццини не превратился в ограниченного салонного виртуоза, а стал скрипачом-интерпретатором, прекрасно исполнявшим Баха и Бетховена. В «Концертном аллегро» выделяются чисто виртуозные впадины. Причина, по которой автор создал данную пьесу в одной части, никогда не была для меня до конца ясной. Было ли это стремлением показать оригинальность, когда он завершил эту пьесу на *pianissimo*, игнорируя обычную трехчастную форму концерта? Если это так, то можно говорить о его смелости, поскольку подобная форма была совершенно необычной семидесять пять лет назад. В течение всей моей артистической карьеры и педагогической деятельности я не припомню случая, чтобы мне пришлось услышать в публичном исполнении «Концертное аллегро».

Это обычно не говорит о большой музыкальной ценности произведения. Но пьеса Баццини мелодична, написана в по-

рывистой, непосредственной итальянской манере и не без известного гармонического богатства. Она представляет действительно большую ценность своим чисто техническим материалом. Если правильно им воспользоваться, он будет особенно полезным для развития техники левой руки скрипача и окажется идеальным подготовительным учебным материалом для изучения концерта Эриста и Первого концерта Венинского. Именно исходя из этого, я часто давал указанную пьесу Баццини своим ученикам, и она всегда приносила им пользу.

«Концертное аллегро» начинается в *ре* мажоре, в той же тональности, в которой создан Первый концерт Паганини. Очень мелодичная побочная тема:



Следующий пассаж написан в традиционной форме:



Он должен исполняться: первый раз — *piano*, а при повторении — *farte, détaché*. После оркестрового *tutti* у скрипки проходит новая тема, изложенная аккордами:



Ее нужно играть очень широко.

После возвращения несколько видоизмененной главной темы появляется пассаж триолями. Затем следует самая интересная часть пьесы — заключительная каденция. Чтобы правильно ее исполнить, учащийся должен применить в арpegжированных пассажах тридцатьюлями очень легкое движение кисти, требуемое штрихом *salato*. Для того чтобы сыграть эти пассажи чисто и непринужденно, надо иметь хорошую

растяжку пальцев. Как я уже говорил, «Концертное аллегро» пишется необычно — на *pianissimo*, *morendo*.

Второй тип сочинения — это комок почти всех современных скрипачей. Подобного рода пьесы представляют собой, в сущности, обработку характерных мелодий в блестящей концертной форме. Народные напевы и танцевальные мелодии послужили основой для многочисленных концертных произведений такого жанра, а в некоторых случаях, как, например, в пьесах Ф. Крейсlera, использовавшего венские мотивы, они отображают специфический характер музыкального фольклора отдельного города. Уроженец Венгрии, я предпочел бы дать разбор двух явно венгерских сочинений этого типа — пьес, которые можно нередко услышать в концертных залах.

Пабло Сарсате, для которого Лало написал «Испанскую симфонию», а Брух — «Шотландскую фантазию», является тем композитором, чьи произведения часто служат заключительным номером концертной программы. Многочисленные «Испанские танцы», созданные Сарсате, исполнялись им в неподражаемой манере и возбудили всеобщий интерес у скрипачей и слушателей.

«Концертную фантазию» на темы из оперы «Кармен» Бизе, «Zaraleado», «Интродукцию и Тарантеллу», «Цыганские напевы» и другие пьесы Сарсате можно встретить в программах концертов большинства современных скрипачей-виртуозов.

Сарсате, испанцу по происхождению, суждено было создать сочинение, которое заслуживает быть названным самой блестящей из когда-либо написанных пьес на венгерские темы. Сам я, уроженец Венгрии (еврей по национальности), некогда сочинил «Венгерскую рапсодию» и первый должен признать, что произведение Сарсате полностью оправдывает свое «венгерское» название. Оно создано целиком в стиле и характере того оригинального жанра, который неподражаемо исполняют цыганские оркестры.

Цыганский венгерский оркестр обычно состоит не более, чем из восьми, иногда двенадцати музыкантов, в который обязательно включается искусный исполнитель на цимбалах. Последние считаются в Венгрии и Румынии народным инструментом, и трудно представить себе цыганский оркестр без цимбал. Музыка этих маленьких инструментальных ансамблей, в состав которых нередко входят музыканты с большим талантом, вдохновила Листа, Берлиоза, Брамса и Сарсате на создание произведений в венгерском стиле.

Возможно не всем известно, что все мелодии и танцы (чардаш), исполняемые цыганами, основаны на народных напевах (первое слово начальной строки дало этим песням название, под которыми они известны). Каждый «ведущий»

скрипач и исполнитель на цимбалах, когда они играют эти прекрасные горестных чувств песни, подчас украшают их своими собственными, оригинальными арабесками, орнаментикой и каденциями, но никогда притом не нарушая общую интерпретацию ансамбля. Вот эта независимость последней, ее импровизационность придает цыганской музыке, свойственное только ей, специфически своеобразное, особенное очарование и прелесть.

Сарсате в «Цыганских напевах» придерживается оригинального стиля цыган, чью игру он слышал. Ни один сын венгерской земли не мог бы сделать это лучше, чем он. В интродукции доминирует меланхолическое настроение. Скрипичная мелодия украшена каденциями, имитирующими импровизационный стиль исполнения на цимбалах и отображающими, таким образом, яркий национальный характер музыки. Следующий напев, играющийся под сурдину:



один из самых выразительных по музыке. Когда его исполняют в надлежащем стиле, он производит глубокое впечатление на слушателя.

Allegro molto vivace:



представляет характерный контраст: после горестных напевов, печали и слез, происходит резкая смена настроения, столь типичная для венгерской народной музыки, — танец, состояние радостного экстаза, веселья, восторга. Что касается темпа, то безупречное исполнение следующего пассажа:



является пределом быстроты, с какой следует играть данную

часть. Затем темп все более ускоряется, вплоть до самого конца.

Произведения Сарасате требуют от скрипача совершенного владения «мелкой», пальцевой техникой и техникой смычка, хорошего вкуса и изящества фразировки, острой чувствительности, чтобы полностью выявить все заложенные в них тонкие оттенки звука и темпа.

Еще Хубай (1858—1936) был первоклассным скрипачом и одним из наиболее выдающихся виртуозов своего времени. Он довольно скоро прекратил свою концертную деятельность, чтобы отдаться целиком композиторскому творчеству и педагогической работе в Музыкальной академии в Будапеште, почетным президентом которой в свое время был Лист. Кроме опер и четырех скрипачных концертов, он написал множество блестящих скрипачных пьес. Среди них назову: фантазию на темы оперы «Кармен» Бизе, «Балладу», «Вальс», «Зефир» и другие, завоевавшие популярность у скрипачей. Вероятно, к числу самых известных его сочинений принадлежит «Хейре Катя» (сцена в стиле чардаша, № 4) — эта пьеса является как бы дополнением к «Цыганским напевам» Сарасате.

Музыка сразу же говорит слушателю о том, что композитор черпал свои мелодии из народного источника. Действительно! Все три ее небольшие части — *Lento*, *ma non troppo* и *Allegro moderato* и *Presto* — сочинены на венгерские народные темы и настолько тесно связаны между собой, что составляют единое неразрывное целое. *Lento, ma non troppo* служит мелодичной интродукцией к *Allegro moderato*:

351



Идея в виду смешивающее его *Presto*, оно должно исполняться *Moderato*, дабы скрипач имел возможность подчеркнуть контраст между темпами. Интродукция во многом выигрывает в эффектности, если ее интерпретировать немного в *tempo rubato*, не забывая при этом, что данное *tempo rubato* должно быть основано на предписанном *Lento*.

Presto — это подлинный венгерский чардаш. Его минорный раздел:

352



представляет характерный контраст с *ми-мажорным* разделом, который вновь звучит с энергией и блеском, завершая пасторальную увлекательную пьесу.

Глава двадцатая

ТРАНСКРИПЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Если говорить о транскрипциях, составляющих в настоящее время неотъемлемую часть скрипачьего концертного репертуара, то несколько сот названий представляют собой лишь небольшое число переложений произведений классической и современной музыки, которые сделаны для скрипки и фортепиано.

Художественная ценность транскрипции не раз служила предметом споров. Одни музыканты вообще в принципе возражают против транскрипций. Другие смотрят на последние со снисходительной терпимостью, относятся к ним так, будто заимствование из иного источника кладет на них позорное клеймо. Третьи, наоборот, с восторгом принимают всякого рода переложения. Мне кажется, что подобная постановка вопроса в корне не верна, не принципиальна как для противников, так и для защитников транскрипций. Для меня каждая транскрипция является индивидуальным достижением, о котором необходимо судить по присущим ему достоинствам и недостаткам. Если транскрипция музыкального произведения, задуманного для голоса или какого-либо инструмента, воплощена в музыкальную форму своеобразной и интересной скрипачьей пьесы, тогда вопрос о том, следовало или нет делать транскрипцию, совершенно бесцелен и беспредметен. За последние годы высокое художественное качество переложений и самого музыкального материала, лежащего в их основе, фактически привело к тому, что скрипачья транскрипция стала, что называется, «гвоздем» концертных программ, в значительной степени обогатив репертуар скрипачей.

Ф. Крейслер, безусловно, является наиболее выдающимся мастером среди тех, чья работа в области транскрипции была художественно самыми значительными. Его обработки пьес старинных мастеров XVIII века обогатили скрипачий репертуар так же, как и его прекрасные оригинальные сочинения, например: «Муки любви», «Радость любви», «Венский каприз» и другие.

Превосходные транскрипции «Венгерских танцев» Брамса принадлежат Иохиму, обработки трех ноктюрнов Шопена —

ми-бемоль мажор солана Сарасате, ре мажор — Вильгельми и ми минор — мною. Упомянув о своих транскрипциях пьес Бетховена и Шумана, я перебежу к другим многочисленным, блестящим и эффективным скрипичным обработкам пьес великих композиторов, сделанным М. Эльманом и Е. Цимбалистом, особенно отмечу фантазию последнего на темы оперы «Сказка о золотом петушке» Римского-Корсакова.

Большой вклад в скрипичный репертуар внес своими транскрипциями, в частности двух популярных «Менуэтов» Моцарта и Бетховена, Вилли Бурмистер. Замечательны также законченные и эффективные обработки старинных классических мастеров и еврейских народных мелодий, сделанные И. Ахромом, ставшие очень популярными с того времени, как Хейфец впервые исполнил их.

Нельзя не упомянуть об интересных транскрипциях и оригинальных скрипичных сочинениях, созданных американскими скрипачами Альбертом Спалдингом, Сесилем Бурлеем и Густавом Сеигером. Я не затрагиваю многие превосходные произведения других американских композиторов лишь потому, что в этой книге я разбираю только те музыкальные сочинения, о которых могу иметь суждение по первоисточнику, музыку, которую я сам изучал или играл.

Все эти произведения должны быть исполнены и интерпретированы каждым скрипачом-солистом индивидуально. Почти невозможно установить подробно и точно, как нужно играть упомянутые в этой книге сочинения. Самый правильный путь для учащегося, желающего войти художественно обоснованную интерпретацию какого-либо произведения, — это слушать данное сочинение в исполнении выдающихся артистов и приложить усилия к тому, чтобы основательно, до конца, охватить, понять и впитать в себя полученные впечатления. Затем, перерабатывая эти впечатления, следуя своему собственному индивидуальному художественному инстинкту, молодой скрипач может разрешить себе руководствоваться услышанной им оригинальной версией произведения, не впадая, однако, в слепое, рабское подражание.

Ввиду того что вопрос музыкальной памяти тесно связан с интерпретацией сочинений скрипичного репертуара, которые были рассмотрены в этой книге, представляется уместным сделать несколько замечаний по этому поводу, которыми я и хочу закончить последнюю главу.

Вопрос о музыкальной памяти, способности «играть наизусть» во время занятий или же на концертной эстраде, является одним из важнейших при интерпретации произведения.

Способность, умение играть или дирижировать на память привлекали не малое внимание в течение второй половины XIX века. За исключением нескольких величайших артистов,

подобных Листу, Паганини, Эрнсту, Вьетану, Бьядини, которые обычно исполняли свои собственные произведения, игра на память не была в XIX веке общепринятой и не применялась на концертной эстраде. Вспоминаю, как в дни моей юности я слышал знаменитых скрипачей-концертантов, игравших на эстраде по нотам, стоявшим на podio, и это не вызывало никаких протестов ни у публики, ни у критики.

Известный пианист Рауль Пюньо всегда ставил перед собой на podio ноты, слева от него сидел ассистент, переворачивающий страницы, когда он играл с оркестром. Однако свои сольные номера он неизменно исполнял без нот. Когда я спросил его, почему он так не уверен в своей памяти, Пюньо ответил мне: «Однажды во время исполнения в Париже концерта Бетховена до минор был момент, когда я забыл музыку, испытав временную потерю памяти. В течение нескольких секунд, показавшихся мне вечно, мои пальцы блуждали по клавиатуре в напрасной попытке поддержать контакт с оркестром, пока, наконец, я не поймал утерянную связь. Воспоминания о пережитых душевных муках были настолько сильны, что я никогда больше не мог заставить себя играть с оркестром, не имея перед глазами фортепианной партии».

Бесспорно, что память можно развить, укрепить и усилить практикой до определенного предела. Но с того момента, когда нервы «сдадут», как это часто случается при публичном исполнении, вся тренировка памяти может оказаться не больше чем соломинкой, за которую хватается утопающий. Кажется, Рихард Вагнер был первым, кто дирижировал свои собственные произведения и Деялтю-симфонию Бетховена наизусть, без партитуры. За ним последовали Ганс Рихтер, Ганс Бюлов, а совсем недавно Тосканини и другие.

Все же знаменитые композиторы до и после эпохи Вагнера, такие, как Берлиоз, Антон Рубинштейн, а позже Римский-Корсаков и Чайковский, не рисковали дирижировать без партитуры. Относясь со всем должным восхищением к хорошей музыкальной памяти, я, однако, после глубоких размышлений нахожу, что это талант второстепенный.

Возможно, что самый невероятный опыт, когда-либо производившийся с мнемонической памятью, был сделан Моцартом. Будучи со своим отцом в 1766 году в Риме, он слушал в Сикстинской капелле «Miserere» Аллегри, которое пели по рукописи. Его так тронула красота музыки, что когда ему не разрешили переписать это произведение, он записал его по памяти после того, как прослушал еще раз. Безусловно, — это особенный дар. Но причиной, сделавшей Моцарта одним из вдохновенных музыкантов всех времен, была, конечно, не его удивительная память.

Что же касается учащегося, то хорошая музыкальная память, можно сказать, таит в себе и некоторую опасность. Введший в заблуждение легким усвоением нотной записи этюдов и сольных пьес, но еще не уверенный ни технически, ни музыкально, он начинает играть «приблизительно», и этим обычно лишь усугубляет собственные ошибки. Опытный своим даром памяти, учащийся склонен идти по такому неправильному пути до тех пор, пока опытная рука не направит его на правильную дорогу, если это не окажется уже слишком поздно.

Учить без нот прежде, чем музыкальное сочинение, о котором идет речь, не станет абсолютно понятным учащемуся по всех деталях, очень опасно. Я настойчиво предостерегаю против подобной практики. Это не только является напрасной тратой времени, но также способствует укреплению плохих привычек, от которых часто невозможно отучиться. Но это ни в коем случае не означает, что я намерен отговаривать ученика полагаться на свою музыкальную память, если он ею обладает. Наоборот, память нужно тренировать. Отличная практика — это изучение любого этюда, любой концертной пьесы без инструмента, только одними глазами (внутренним слухом. — И. Я.), пока сочинение, о котором идет речь, с каждым мельчайшим оттенком, с каждым предписанным динамическим указанием и знаком не раскроется мысленно, как законченная картина, завершенная по всех деталях.

Я знал одного любителя музыки в Петербурге, человека очень занятого, превосходно владевшего скрипкой. Его часто просили играть в частных домах, которые он посещал. Однако он не мог уделять много времени специальной тренировке памяти. Тогда им был придуман остроумный способ исполнять те немногие минуты свободного времени, которые никак не попадали у него впусую.

Каждый день в своем автомобиле, когда он ехал из дому на работу, а затем возвращался обратно, он изучал пьесу, которую готовил для исполнения. Сочинение это было перенято в виде фотокалии небольшого размера, умещавшейся в его кармане. Таким образом, он всегда имел при себе пьесу в удобной «карманной» форме и, если у него были свободные минуты, мог изучать ее. Я упоминаю об этом случае, чтобы показать: там, где есть желание и воля, найдутся и средства к достижению намеченной цели.

Пока у учащегося не сложилась в голове полная картина произведения, которое нужно исполнить, он не должен пытаться играть его наизусть. Если пьеса написана с фортепианным аккомпанементом, я бы советовал учащемуся иметь перед глазами ноты, когда он в первый раз попытается исполнить ее на память. В противном случае сочетание ранних

голосов, к которым ученик не привык, может ввести его в заблуждение. В настоящее время не может быть и речи о том, чтобы молодой скрипач публично играл по нотам. Это нарушит общее впечатление, которое он произвел бы своей игрой на аудиторию, так как в этом увидят что-то школьное, и это вызовет недоверие публики.

Это не относится к исполнению камерной музыки, где все участники несут равную ответственность, и если один из исполнителей забудет свою партию, то подобная ошибка может смутить весь ансамбль и испортить общее впечатление. Умение играть на память весьма существенно для концертной эстрады. Но принимаясь за подобное исполнение можно только после соответственной подготовки. Разговор о музыкальной памяти вынуждает меня высказать еще несколько мыслей, которыми будет вполне уместно закончить книгу.

Музыкальная память — это всего лишь один из многих факторов, составляющих *modus operandi* музыкальной интерпретации. Но поскольку речь зашла о толковании произведения, то правильным будет подчеркнуть значение даже одного фактора — технического или эмоционального, ибо от него зависит — сумеет ли исполнитель добиться прекрасного и истинно удовлетворительного результата.

Только правильное использование в нужный момент всех факторов, в их внутренней взаимосвязи, позволит учащемуся полностью воздать должное тому произведению, которое он собирается играть. Если он будет помнить, что идеальная интерпретация любого произведения зависит от идеального равновесия всех факторов исполнительского мастерства, то ему удастся сделать шаг к разрешению многих проблем, которые вначале могли показаться неразрешимыми.

¹ Примечание редактора. По-латински буквально — способ действия.

ОГЛАВЛЕНИЕ

И. Ямпольский. Луэр и современное скрипичное искусство	3
МОЯ ШКОЛА ИГРЫ НА СКРИПКЕ	
От автора	29
Введение	30
Глава первая. Как я учился играть на скрипке	34
Глава вторая. Как держать скрипку	
1. Скрипка	41
2. Положение большого пальца	42
3. Смычок	43
Глава третья. Как следует упражняться	44
Глава четвертая. Звук	
1. Звукославление	47
2. Несколько указаний об извлечении звука	49
3. Выборка	50
4. Portamento, или glissando	52
Глава пятая. Штрихи смычком	
1. <i>Détaché</i>	53
2. <i>Martelé</i>	53
3. <i>Staccato</i> вниз и вверх смычком	54
4. <i>Staccato-colant</i>	55
5. <i>Spiccato</i>	56
6. <i>Ricochet-saltato</i>	56
7. <i>Tremolo</i>	56
8. Арpeggio	57
9. <i>Legato</i>	57
Глава шестая. Техника левой руки	
1. Смысл позиций	59
2. Давление пальцев на струны	61
3. Гаммы и другие упражнения	62
4. Хроматические гаммы	64
5. Аппликатура	65
Глава седьмая. Двойные ноты и трель	
1. Гаммы в терциях	68
2. Гаммы в квартках	69
3. Гаммы в секстах	70

4. Простые октавы	71
5. «Фигурированные» октавы	72
6. Двойки	72
7. Трель	72
8. Аккорды	75

Глава восьмая. Украшения и *pizzicato*

1. Украшения	76
2. <i>Pizzicato</i>	77

Глава девятая. Флажолеты

1. Естественные флажолеты	78
2. Искусственные флажолеты	78
3. Двойные флажолеты	80

Глава десятая. Повисириска и фразировка

1. Повисы	81
2. Фразировка	88

Глава одиннадцатая. Стил

1. Стил	91
-------------------	----

Глава двенадцатая. Нервы и игра на скрипке

1. Нервы	101
--------------------	-----

Глава тринадцатая. Старый и современный скрипичный репертуар

1. Старый и современный скрипичный репертуар	104
--	-----

Глава четырнадцатая. Практические замечания по исполнению репертуара. Что я даю играть своим ученикам

1. Практические замечания по исполнению репертуара	110
2. Что я даю играть своим ученикам	113

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СКРИПИЧНОЙ КЛАССИКИ

От автора	119
---------------------	-----

Глава первая. Выдающиеся скрипичные произведения старинных итальянских композиторов

1. Выдающиеся скрипичные произведения старинных итальянских композиторов	123
--	-----

Глава вторая. Вклад И. С. Баха в скрипичный репертуар

1. Вклад И. С. Баха в скрипичный репертуар	142
--	-----

Глава третья. Гендель и Моцарт

1. Гендель и Моцарт	151
-------------------------------	-----

Глава четвертая. «Крейцерова соната» и «Романсы» Бетховена

1. «Крейцерова соната» и «Романсы» Бетховена	163
--	-----

Глава пятая. Паганини

1. Паганини	173
-----------------------	-----

Глава шестая. Людвиг Шпор

1. Людвиг Шпор	178
--------------------------	-----

Глава седьмая. Анри Вьетан

1. Анри Вьетан	183
--------------------------	-----

Глава восьмая. Готфрид Вейнштейн

1. Готфрид Вейнштейн	193
--------------------------------	-----

Глава девятая. Эрнст

1. Эрнст	199
--------------------	-----

Глава десятая. Три классических концерта скрипичной литературы (Бетховен, Менделсон, Брамс)

1. Три классических концерта скрипичной литературы (Бетховен, Менделсон, Брамс)	204
---	-----

Глава одиннадцатая. Концерты Бруха

1. Концерты Бруха	215
-----------------------------	-----

Глава двенадцатая. «Шотландская фантазия» Бруха	233
Глава тринадцатая. Камилла Сен-Санс	236
Глава четырнадцатая. Эдуард Лало	236
Глава пятнадцатая. П. И. Чайковский	240
Глава шестнадцатая. Глазунов, Римский-Корсаков, Дворняк	244
Глава семнадцатая. Серийный концерт Элгара	251
Глава восемнадцатая. Сезар Франк и Шоссон	255
Глава девятнадцатая. Бишопи, Саркате, Хубай	259
Глава двадцатая. Транскрипция и музыкальная память	265

ЛЕОПОЛЬД СЕМИНОВИЧ АУФР

Моя школа игры на скрипке

228 с. Музыка, М., 1965,
1964

Редактор К. Соловьева. Художник П. Логвиненко.
Технический редактор А. Мамонтова. Корректор В. Кравченко.

Пол. к печ. 14/IV—63 г. Форм. бум. 60 X 90/16. Печ. л. 17,025. Уг.-роз. л. 15,25 (включая обл.). Тираж 10 000 экз. Изд. № 1965. Т. II. 45 г.—30. 1953. Сов. № 2919. Цена 54 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Маркса Торона, 50.

Типография «Крестьян-пролетарий» Политиздата, Москва, Кремль-литература, 16.